

Polska Sztuka Ludowa

KONTEKSTY

◆ ETNOLOGIA ◆ ETNOGRAFIA ◆ ANTROPOLOGIA KULTURY
LITERATUROZNAWSTWO ◆ FILOZOFIA ◆ HISTORIA ◆ JĘZYKOZNAWSTWO
SZTUKA ◆ NAUKI O SZTUCE ◆ SZTUKA WIZUALNA I PERFORMATYWNA

2019 rok LXXII nr 1–2 (324–325). Indeks 369403. ISSN 1230–6142. Cena 40 zł. VAT 5%
INSTYTUT SZTUKI POLSKIEJ AKADEMII NAUK, STOWARZYSZENIE LIBER PRO ARTE

S P I S T R E Ś C I

ZBIGNIEW BENEDYKTOWICZ, PAWEŁ PRÓCHNIAK, WIERA MENIOK, GRZEGORZ JÓZEF CZUK	<i>Planeta Schulz w kosmosie SchulzFestu. Rozmowa o Międzynarodowym Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu</i>	6
WŁADYSŁAW PANAS	<i>Lekcja profesora Arendta</i>	19
MALGORZATA KITOWSKA-ŁYSIAK	<i>Drohobycz, czyli świat</i>	32
IGOR MENIOK	<i>Genialna Epoka, co mogą powiedzieć... (wymyki z rozmów i zapisków)</i>	43
PAWEŁ PRÓCHNIAK	<i>Willa Bianki. Mały przewodnik drohobycki dla przyjaciół Władysława Panasa (nota)</i>	45
WŁADYSŁAW PANAS	<i>Willa Bianki. Mały przewodnik drohobycki dla przyjaciół (fragment)</i>	46
PAWEŁ PRÓCHNIAK	<i>Osnowa (szkic do portretu Władysława Panasa)</i>	53
IGOR MENIOK, WIERA MENIOK	<i>Nie pozwoli nam zablądzić w przestrzeni Schulzowskiej</i>	57
LEONID GOLBERG	<i>Pamięć i wdzięczność</i>	59

VIII Międzynarodowy Festiwal Brunona Schulza w Drohobyczu, 2018

Wykłady inauguracyjne

ADAM ZAGAJEWSKI	<i>W stronę Drohobycza</i>	61
SJÓN	<i>Cynamon i lód. Przygody Brunona Schulza w krainie czterech godzin światła dziennego</i>	64

Bruno Schulz: filozofia, poetyka i inne perspektywy miejsca

PIOTR ŚLIWIŃSKI	<i>Kaligrafie widma: Schulz – Wat – Różewicz</i>	68
JERZY JARZĘBSKI	<i>Władza i bunt</i>	75
STANISŁAW ROSIEK	<i>Klisze fantazmatów. Wstęp do czytania Xiegi bałwochwalczej</i>	80
JÓZEF OLEJNICZAK	<i>Dziedzictwo Schulza</i>	88
PAWEŁ PRÓCHNIAK	<i>Plisa, zaszewka (o jednym przeplocie wątków w Manekinach Brunona Schulza)</i>	95
DARIUSZ CZAJA	<i>Mito-logika Schulza. Rekonesans</i>	100
JACEK MARIA KURCZEWSKI	<i>Socjologia Schulza – szkic zagadnienia</i>	108
GRZEGORZ JÓZEF CZUK	<i>Ha! Schulz? Miejsce zmyślenia i urwanie głowy z mitem miejsca</i>	117

MAREK TOMASZEWSKI	<i>Bruno Schulz a geografia środowisk artystycznych jego epoki. Relacja miejsca i twórczości plastycznej na wschodnich rubieżach Europy</i>	123
TOMASZ BOCHEŃSKI	<i>Metamorfoza, humor i okrucieństwo nowoczesności. Wypowiedziane przez Brunona Schulza</i>	129
LAJOS PÁLFALVI	<i>Poetyka miasteczka</i>	138
STANLEY BILL	<i>Chwasty Schulza</i>	142
JURKO PROCHAŚKO	<i>Sfinks w labiryncie. Walter Benjamin i Bruno Schulz w poszukiwaniach utraconego dzieciństwa</i>	147
DARIUSZ WOJAKOWSKI	<i>Konstruowanie przestrzeni miasta w Sklepach cynamonowych Brunona Schulza</i>	153
ŻANETA NALEWAJK	<i>Miejsce natury – natura miejsca. Schulz i Goethe</i>	161
JURKO PROCHAŚKO	<i>Dlaczego Vogel?</i>	167
DEBORA VOGEL	<i>Ulice i niebo</i>	168
ARIKO KATO	<i>Thumaczenie Akacje kwitną Debory Vogel na język japoński. Pokusy i trudności</i>	169
ARIKO KATO	<i>Znaczki, mapa i władca. Postkolonialna wizja Brunona Schulza</i>	175
HANA NELA PALKOVÁ	<i>Schulzowska Księga jako miejsce z tajemnicą</i>	179
AGNIESZKA GISZTEROWICZ	<i>Ścieżki poznania schulzowskiej rachunkowości</i>	182
HENRYK SIEWIERSKI	<i>Ojczyzna jako „fragment większej całości” Brunona Schulza</i>	194
KATARZYNA WARSKA	<i>Schulz w oczach uczniów i uczennic. Porządkowanie archiwum wspomnień</i>	197
MARK GOLBERG	<i>Pogranicze. Wdzięczność. Przestroga</i>	203
WIERA MENIOK	<i>Wiosenne mgły Drohobycza. Alfredowi Schreyerowi na pożegnanie</i>	209
OSTAP SŁYWIŃSKI	<i>Odtwarzanie genialnej epoki</i>	211
LIDIA WIŚNIEWSKA	<i>Sklepy cynamonowe i inne w perspektywie mitów Boga i Natury</i>	213
JAN GONDOWICZ	<i>„Potworny narkotyk Schulzowskiego cynamonu”</i>	223
MAŁGORZATA FUSZARA	<i>Matka, Adela i inne... Kobiety w Sklepach cynamonowych i w Sanatorium pod Klepsydrą</i>	227
JAN GONDOWICZ	<i>Smukłonoga Adela</i>	235
OLGA CZERWIŃSKA	<i>Intelektualne teksty Brunona Schulza jako receptywny palimpsest</i>	237
DAVID A. GOLDFARB	<i>Schulz, Dante i Beatrycze</i>	243
LOTHAR QUINKENSTEIN	<i>Festiwal Brunona Schulza 2018. Podróż do rzeczywistości</i>	247
ELINA ŚWIENCICKA	<i>Filozofia osobowości w Sklepach cynamonowych Brunona Schulza</i>	258
ZORIANA RYBCZYŃSKA	<i>Przyjechać do miasta Schulza, czyli o używaniu literatury jako przewodnika</i>	264
ARTUR CEMBIK	<i>„Po włochatym brzegu ciemności...”. Kreacja podmiotu nomadycznego w opowiadaniu Sklepy cynamonowe Brunona Schulza</i>	271
JANA WALDHÖR	<i>Kiedy miejsca znikają za zasłoną języka mitu: bujna gwałtowność wspomnień z dzieciństwa w Sklepach cynamonowych Brunona Schulza</i>	275
MAGDALENA WASĄG	<i>Miasteczko wyobrażone. Schulz w liście Alicji Mondschein-Dryszkiewicz do Henryka Berezę</i>	283

Bruno Schulz: trajektorie, orbity, konstelacje i inne przestrzenie		
SERHIJ ŻADAN	<i>Drohobycz i okolice</i>	287
SERHIJ ŻADAN	<i>Trzy wiersze z tomu Drohobycz</i>	293
PAWEŁ PRÓCHNIAK	<i>Drohobycka książka Serhija Żadana (nota)</i>	294
WIERA MENIOK	<i>Zmierzch u Schulza i jego (Schulza) cień u Żadana</i>	295
NATALIA FILEWICZ	<i>Wystawa o wystawach</i>	304
GRZEGORZ JÓZEF CZUK	<i>VIII Festiwal. Wymiar artystyczny: wystawy, koncerty, spektakle...</i>	311
BOHDAN ZADURA	<i>Revita</i>	322
GRZEGORZ JÓZEF CZUK	<i>Samobójczyni, lekarz i pisarz. Paradoksy opowieści z „półtora miasta”</i>	325
GRZEGORZ GAUDEN	<i>Polskie i moje przygody z Brunonem Schulzem</i>	331
JERZY KANDZIORA	<i>Ukryci świadkowie, czyli co pozostało (w książce Ficowskiego i w realnym świecie) po dwóch kolegach Brunona Schulza</i>	335
RYSZARD NYCZ	<i>Bruno Schulz: sztuka jako kulturowa ekstrawagancja</i>	341
JERZY JARZĘBSKI	<i>Schulz – ironiczny ład i dyskurs uwodzicielski</i>	351
ROMAN DZYK	<i>Dostojewski i Schulz: ślady intertekstualne</i>	356
POLINA JUSTOWA	<i>Bruno Schulz w Rosji</i>	362
PAWEŁ HUELLE	<i>Cztery wiersze drohobyckie</i>	366
ADAM POMORSKI	<i>Przekłady wierszy z Antologii poezji ukraińskiego modernizmu. Od Łesi Ukrainki do Bohdana-Ihora Antonycza</i>	369
ADAM MICHNIK	<i>Bruno Schulz dla świata i Ukrainy</i>	375
DAVID GROSSMAN	<i>Genialna Epoka</i>	378
TARAS PROCHAŚKO	<i>*** Mój pradziadek...</i>	381
WIKTOR JEROFIEJEW	<i>Bóg ugotowany</i>	383
SHALOM LINDENBAUM	<i>Bruno Schulz – artysta i estetyk: koncepcja literatury Brunona Schulza i jej zniszczenie w jego dziele</i>	387
JURIJ ANDRUCHOWYCZ	<i>W starych mieszkaniach bywają pokoje, albo Znałem pewnego kapitana. Wariacje na temat Schulzowej przestrzeni (z dodatkiem czasu)</i>	393
ANDRIJ LUBKA	<i>Niepojęty patriotyzm ukraiński, albo po co nam Kołomyja</i>	402
ANDRIJ LUBKA	<i>Wszystkie drogi prowadzą do Drohobycza</i>	404
JURIJ WYNNYCZUK	<i>Smakowanie Schulza</i>	405
PAWEŁ PRÓCHNIAK	<i>Ptasia materia (przyczynek do lektury Nocy wielkiego sezonu Brunona Schulza)</i>	407
ELŻBIETA FICOWSKA	<i>List</i>	412
JERZY FICOWSKI	<i>Dlatego tak mi trudno przestać</i>	413
WIERA MENIOK	<i>Muzeum Pokój Brunona Schulza w Drohobyczu. Kilka uwag o genealogii miejsca</i>	417
GRZEGORZ JÓZEF CZUK	<i>Opowieści gabinetu osobliwości. Kilka uwag o genealogii miejsca</i>	421
SOFIJA ANDRUCHOWYCZ	<i>Więcej niż wszystko</i>	429
WIERA MENIOK	<i>Bruno „nieocalony” w czasoprzestrzeni ukraińskiej</i>	431
WIRA ROMANYSZYN	<i>Heterotopie Brunona Schulza jako geopoetycki znak miasta</i>	437
KETI KANTARIA, WIERA MENIOK	<i>Chłonęłam Schulza z dziecięcą wyobraźnią (rozmowa)</i>	443
JERSON FONTANA	<i>Bohaterowie Brunona Schulza w teatrze brazylijskim. Turma do Dionísio przedstawia Sanatorium</i>	446
GRZEGORZ JÓZEF CZUK	<i>Schulz w Lublinie. Nasza tutaj specjalna rola</i>	451
JURIN ANDRUCHOWYCZ	<i>Bruno i porno. Drohobycz 2007</i>	455
MAŁGORZATA KITOWSKA-ŁYSIAK	<i>Czym jest mapa?</i>	459

GRZEGORZ JÓZEF CZUK	<i>Mapa Drohobycza</i>	462
JERZY JACEK BOJARSKI	<i>Legenda do mapy Drohobycza</i>	465
WIERA MENIOK	„Bezimienna i kosmiczna” mapa Drohobycza według <i>Brunona Schulza. Itinerarium</i>	474
JERZY MARIA PILECKI	<i>Współczesne plany (nie mapy) Drohobycza</i>	478
JERZY MARIA PILECKI	<i>Stowarzyszenie Przyjaciół Ziemi Drohobyckiej</i>	480
***	„Miasto, w którym los pozwolił mi znaleźć przystań...” <i>Spacer z pochodniami, 6 czerwca 2018</i>	481
FRANCESCO M. CATALUCCIO	<i>Bruno Schulz i opowiadania ilustrowane.</i> <i>Na marginesach włoskiej recepcji</i>	491
URI ORLEV	<i>Krótkie cytaty z listów Brunona Schulza o dzieciństwie</i> <i>i jeszcze coś o tłumaczeniu polskich słów, które zgubiłem,</i> <i>bo jestem pisarzem mojego nowego-starego języka</i>	493
EWA KURYLUK	<i>Kondor, karaluch, krokodyl</i>	496
JAN GONDOWICZ	<i>Ekfrazy</i>	498
JAN GONDOWICZ	<i>Co słycać</i>	499
JEAN-PIERRE SALGAS	<i>Witold Gombrowicz – Bruno Schulz:</i> <i>od pojedynku do sobowtóra</i>	501
IGOR KLECH	<i>Terytorium marzeń sennych</i> <i>– mała ojczyzna Brunona Schulza</i>	502
KRZYSZTOF SAWICKI	<i>Z rozmów drohobyckich w listopadzie 2006 roku</i>	505
JURKO POKALCZUK	<i>Bruno Schulz w świetle różnych kultur</i>	507
EWA ZARZYCKA	<i>Pierwszy raz w Drohobyczu</i>	508
MAŁGORZATA SADY	<i>Przez moje okno widać Drohobyc</i>	510
JAKUB ORZESZEK	<i>3 × Schulz. Przypomnienie manifestu gdańskiego</i>	514
	<i>Autorki i autorzy, którzy publikowali</i> <i>w „Schulz/Forum” w latach 2012–2018</i>	516
JERZY JARZĘBSKI	<i>80 lektur wprowadzających do twórczości</i> <i>Brunona Schulza. Niezbędnik dla czytelników</i> <i>„Kontekstów” – wybór bibliografii</i>	517
Z archiwum artysty		
KRZYSZTOF M. BEDNARSKI	<i>Z Archiwum artysty (1). Ja, Bruno Schulz</i> <i>i Dom mojego ojca</i>	521
ZBIGNIEW BENEDYKTOWICZ	<i>Prasłowo i słowo odnalezione w Sanatorium Pod Klepsydrą</i> <i>– filmie Wojciecha Jerzego Hasa (1972)</i>	524
Drohobyczana. Z archiwum Instytutu Sztuki PAN w Warszawie		
PIOTR LASEK, PIOTR SYPCZUK	<i>Cerkiew p.w. św. Jura w Drohobyczu:</i> <i>Nieznane materiały do badań drewnianej</i> <i>architektury sakralnej</i>	540
Drohobyczana. SchulzFest: bibliografie, zestawienia, indeksy		
	<i>Bibliografia zawartości wydawnictw</i> <i>festiwalowych 2004–2018</i>	547
	<i>Spis uczestników Międzynarodowego Festiwalu</i> <i>Brunona Schulza w Drohobyczu (2004, 2006,</i> <i>2008, 2010, 2012, 2014, 2016, 2018)</i>	556
	<i>Indeks zespołów, teatrów, grup twórczych – uczestników</i> <i>Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza</i> <i>w Drohobyczu (2004, 2006, 2008, 2010, 2012,</i> <i>2014, 2016, 2018)</i>	559
	Noty o autorach	562
	Summaries	575
	Contents	592



*„Planetę Schulz”
dedykujemy pamięci wybitnych Schulzologów
i intelektualnych fundatorów Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu,
naszym Przewodnikom po Republice Marzeń –
Małgorzacie Kitowskiej-Łysiak,
Władysławowi Panasowi,
Igorowi Meniokowi*



ZBIGNIEW BENEDYKTOWICZ,
PAWEŁ PRÓCHNIAK,
WIERA MENIOK,
GRZEGORZ JÓZEF CZUK

Planeta Schulz w kosmosie SchulzFestu. Rozmowa o Międzynarodowym Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu

Zbigniew Benedyktowicz: Drodzy Państwo, zaczniemy od tego, jaka jest geneza i historia Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu. Jaka była Państwa droga do tego pomysłu i do idei Festiwalu oraz do Waszych działań podjętych na rzecz organizowania biennale Drohobyckiego? I w jak sposób SchulzFest w Drohobyczu stawał się światowym centrum namysłu nad dziełem Schulza – intelektualnego i artystycznego namysłu nad Planetą Schulz?

Dopowiem, że w historii naszych monograficznych numerów mieliśmy i taki, poświęcony Czesławowi Miłoszowi i jego twórczości – numer zatytułowany *Kontynent Miłosz* („Konteksty” nr 4/2011). W tekstach z Festiwalu Schulza w Drohobyczu pojawiają się formuły podobne, bardzo bliskie duchowi naszego Miłoszowego zeszytu – jak u Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak: *Drohobycz czyli świat*, jak u innych schulzologów: „Kosmos Schulza”, „Uniwersum Schulza”. Te formuły w pełni uzasadniają „planetarny” tytuł tego zeszytu „Kontekstów”. Planetarność – choć inaczej, dosłowniej, rozumianą – widać również, jeśli weźmie się pod uwagę liczącą ponad pół miliona społeczność osób z całego świata odwiedzających stronę internetową poświęconą Festiwalowi Schulza w Drohobyczu (brunoschulzfestival.org), prowadzoną przez działające w Lublinie Stowarzyszenie „Festiwal Brunona Schulza” we współpracy z głównym organizatorem Festiwalu – Polonistycznym Centrum Naukowo-Informacyjnym im. I. Menioka w Państwowym Uniwersytecie Pedagogicznym im. I. Franki w Drohobyczu.

Zebrane artykuły i materiały z dwóch pierwszych edycji Festiwalu nosiły tytuł *Bruno Schulz a kultura pogranicza* i pokazywały między innymi, że Schulz jest artystą, którego dzieło przekracza i zaciera granice, a swoją „lokalność” czyni formą „uniwersalności”. Trzecia edycja – zatytułowana *Arka Wyobraźni Brunona Schulza* – koncentrowała się wokół recepcji twórczości Brunona Schulza na świecie, była też, jak czytamy w wydawnictwie pofestiwalowym: „spotkaniem tłumaczy i schulzologów z dwunastu krajów, którzy przedstawiali genezę recepcji Schulza, rozważali o ge-

nealogii i swoistości odbioru Schulza w Polsce, w Izraelu, w Rosji, we Francji, w Belgii, w Danii, w Brazylii, w Hiszpanii, we Włoszech, na Ukrainie, na Węgrzech i w Czechach zarówno na płaszczyźnie literaturoznawczej i kulturoznawczej, jak i w wymiarze interpretacji jego dzieła w różnych dziedzinach sztuki”. Tamten SchulzFest mierzył się z pytaniem: „Kim i czym jest dzisiaj Bruno Schulz dla jego wielonarodowych adeptów, badaczy, interpretatorów, wielbicieli i kontynuatorów poprzez sztukę i w sztuce?”. W kolejnych spotkaniach ten międzynarodowy, światowy wymiar rozszerzał się – światowy wymiar obecności Schulza, ale też obecności w Drohobyczu światowej schulzologii i artystów z całego świata zainspirowanych dziełem Schulza.

Nie idzie mi w tej chwili o odtworzenie literalnej historii SchulzFestu, ani o opis międzynarodowego środowiska skupionego wokół Festiwalu, bo tego czytelnik może dowiedzieć się z publikowanych w tym numerze zestawień, z kroniki i programów kolejnych edycji, z bibliografii publikacji pofestiwalowych, a także z indeksu osób – współautorów, naukowców i twórców, prozaików, poetów, ludzi teatru, artystów sztuk wizualnych etc., którzy brali udział w ośmiu edycjach SchulzFestu w ciągu szesnastu dotychczasowych lat jego istnienia. Chodzi mi o coś innego. Opowiedzcie Państwo o swojej indywidualnej drodze do Schulza i do idei tego Festiwalu, opowiedzcie o jego początkach i narodzinach, jak Państwo to zapamiętali.

Zaczniemy od Pani – Pani Wiero, proszę także o opowieść o tym, jaka była Pani droga do literatury polskiej, do Schulza, o Pani studiach i o kontaktach w Polsce. W ten sposób, dzięki takiej indywidualnej, budowanej od wewnątrz opowieści o tym zjawisku i wydarzeniu jakim jest Festiwal, o drodze do niego, o tym jakie były początki, zobaczymy pełniejszy, jakby stereoskopowy obraz SchulzFestu. Proszę bardzo, Pani Wiero...

Wiera Meniok: Urodziłam się, dorastałam, studiowałam, mieszkam i pracuję w Drohobyczu – w tuższym Państwowym Uniwersytecie Pedagogicznym im. Iwana Franki, w Zakładzie Literatury Powszechnej i Sławistyki. Długo nie wiedziałam o tym, że Drohobycz jest miastem Brunona Schulza. Nie słyszałam o Schulzu, jak zresztą większość mieszkańców ukraińskiego po II wojnie światowej Drohobycza. Jego ślady były całkowicie zatarte. Powrót Schulza do jego „prowincji osobliwej”, do jego „miasta jedyne go na świecie” i „wybranej krainy” nastąpił dość późno. Niemniej bardzo nieliczni wtajemniczeni wiedzieli o nim. Dowiedziałam się o Schulzu pod koniec lat 80. ubiegłego stulecia, wtedy właśnie pojawiło się pierwsze tłumaczenie *Sklepów cynamonowych* na język ukraiński. Ukazało się ono w roku 1989 w lwowskim czasopiśmie „Żowteń” („Październik”, od 1991 roku czasopismo ma nazwę „Dzwini”). Autorem tłumaczenia był ukraiński poeta Iwan Hnatiuk pochodzący z Borysławia, mia-

steczka położonego w pobliżu Drohobycza, znanego z przemysłu naftowego, intensywnie rozwijającego się tu na początku XX wieku, również za czasów sowieckich w Drohobyczu prężnie funkcjonowały dwa duże przedsiębiorstwa przeróbki ropy naftowej. Nie było to jednak najlepsze tłumaczenie. Nieco później Pan Alfred Schreyer (1922–2015) – ostatni żyjący w Drohobyczu uczeń Brunona Schulza, który w latach Zagłady stracił całą rodzinę, więzień obozów koncentracyjnych w Płaszowie, Gross-Rosen, Buchenwaldzie i Taucha, skrzypek i śpiewak, znakomity wykonawca międzywojennych polskich tang, żydowskich i ukraińskich piosenek – opowiedział zaskakującą historię o tym, jak pan Iwan Hnatiuk, już po ukazaniu się jego tłumaczenia *Sklepów cynamonowych*, przyszedł do niego z prośbą o pomoc w przetłumaczeniu listu, który dostał od kogoś z Polski. Pan Alfred zdziwił się i zapytał: – Przecież Pan przetłumaczył Schulza?!, na co Iwan Hnatiuk odpowiedział z dumą: – Kiedy tłumaczyłem Schulza, miałem natchnienie...

Pana Alfreda Schreyera bardzo nam brakuje, nie tylko w kontekście Festiwalu Schulzowskiego, ale i w codziennym życiu, bardzo za nim tęsknimy.

Mój trwały, w tym też zawodowy, kontakt z dziełem Brunona Schulza, jak również moja osobista z nim przygoda, zaczęły się w połowie lat 90., kiedy byłam świeżo po obronie doktoratu z teorii literatury – doktorat obroniłam w 1993 roku na Uniwersytecie w Doniecku, moim promotorem był prof. Michaił Girszman (1937-2015), jeden z najwybitniejszych wówczas teoretyków literatury. Szef mojego Zakładu Literatury Powszechnej na Uniwersytecie w Drohobyczu, znany sławista, prof. Mark Golberg (1922–2007), zaproponował mi poprowadzenie wykładów z historii literatury polskiej XX wieku dla studentów podwójnego kierunku: ukrainistyki i polonistyki. Była to propozycja mocno granicząca ze zobowiązaniem, przed którym nie bardzo mogłam się uchylić. Wcześniej nie miałam żadnego doświadczenia zawodowego związanego z literaturą polską, ukończyłam rusycystykę i prowadziłam zajęcia z przedmiotów historycznoliterackich i teoretycznoliterackich głównie dla studentów na rusycystyce. Propozycja profesora była więc dla mnie prawdziwym wyzwaniem. Miałam mało czasu na przygotowanie, więc niekiedy bywało tak, że moich studentów wyprzedzałam w wiedzy zaledwie o jedną nieprzespaną noc. Niemniej jestem bardzo wdzięczna prof. Golbergowi, bo dzięki zadaniu, które przede mną postawił, poznałam twórczość Brunona Schulza. Wykład miałam zacząć od literatury dwudziestolecia międzywojennego, a więc przeczytałam wtedy Schulza po raz pierwszy w oryginale i... byłam wstrząśnięta. Jego prozy nie mogłam z niczym porównać, była to literatura powalająca z nóg i stawiająca w sytuacji olśnienia, że nic podobnego dotąd się nie przeczytało. Jednocześnie, rzecz jasna, przestudiowałam biografię Schulza. To było kolejne

olśnienie i zarazem kolejne wyzwanie: stwierdziłam wówczas, że nie może Drohobycz nic nie wiedzieć o tym Wielkim Drohobyczaninie, a jednocześnie nie może Schulz być wciąż nieobecny w jego „mieście jedynym na świecie”, musi do tego miasta powrócić, bo na to sobie zasłużył – musi Schulz wrócić do Drohobycza i Drohobycz musi wrócić do Schulza. Zaraziłam wtedy tym pomysłem mojego narzeczonego, a później męża i ojca naszego syna, Igora Menioka (1973–2005). Igor niebawem zaczął podejmować wiele inicjatyw schulzowskich, które razem realizowaliśmy.

Paweł Próchniak: Jak wyglądało to przywracanie Drohobycza Schulzowi i Schulza Drohobyczowi? Domyślałam się, że w czasie, o którym mowa, Schulz nie był postacią w Drohobyczu zbyt dobrze znaną, a wcześniej z obecnością autora *Sklepów cynamonowych* w ukraińskim Drohobyczu było jeszcze trudniej...

W. M.: Tak, w Drohobyczu należącym do Ukraińskiej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej o Schulzu nikt nie wiedział. Był on kompletnie przemilczany, niewydawany – nic dziwnego, nie pasował do powszechnej wówczas ideologii socrealistycznej, która obowiązywała w literaturze oraz we wszystkich innych dziedzinach sztuki. Taki pisarz jak Schulz najwyżej mógł być określony przez ideologię sowiecką jako „twórca burżuazyjny”. Wydawać go lub w jakikolwiek sposób promować oznaczało narazić się na najgorsze konsekwencje, można było zostać wyrzuconym z pracy lub jeszcze gorzej – wyładować w więzieniu. Dlatego za czasów sowieckich Schulz po prostu nie istniał w obszarze kultury, która – w jej formie oficjalnej – nie była kulturą, tylko narzędziem ideologicznym partii komunistycznej. Mimo to – o czym dowiedziałam się dopiero niedawno – w Drohobyczu jeszcze w roku 1965, po raz pierwszy po II wojnie światowej, pojawiła się nieduża wzmianka o Brunonie Schulzu jako znanym na świecie pisarzu i artyście z Drohobycza. Był to artykuł opublikowany w czasopiśmie „Radziecki pedagog” („Radianський педагог”) wydawanym przez Instytutu Pedagogicznego w Drohobyczu (obecnie – od 1995 roku – jest to Uniwersytet im. Iwana Franki). Autorem tego artykułu był Mychajło Szalata – wówczas świeży absolwent filologii ukraińskiej, a dzisiaj znany na Ukrainie profesor ukrainistyki, badacz twórczości Iwana Franki, ukraińskiego wieszczka, poety, prozaika i publicysty, który urodził się we wsi Nahujowice w pobliżu Drohobycza, a w Drohobyczu uczęszczał do szkół. Więc wtajemniczeni byli nawet wtedy – za czasów zagorzałej ideologii sowieckiej, i to wśród filologów ukraińskich! Sądzę, że powinniśmy dzisiaj zbierać takie ślady, docierać do tych, którzy mimo wszystko wiedzieli o Schulzu i starali się jakoś przypomnieć o nim, zaznaczyć jego obecność na mapie heterogenicznej tradycji kulturowej i literackiej Galicji.

P. P.: Wiem, że dzisiaj Schulz w Drohobyczu jest obecny, a świadczą o tym między innymi znaki pamięci o nim wpisane w tkanekę miasta, w jego topografię...

W. M.: Dziś w Drohobyczu są dwie tablice pamiątkowe poświęcone Schulzowi i jest ulica jego imienia.

Z. B.: Jaka jest geneza tych drohobyckich znaków obecności Schulza?

W.M.: W 1989 roku, dzięki pani Marii Galas, prezes drohobyckiego oddziału Polskiego Stowarzyszenia Kulturalno-Oświatowego „Odrodzenie”, na domu Schulza przy dawnej ulicy Floriańskiej, obecnie Jurija Drohobycza, pojawiła się subtelna biała tablica pamiątkowa z tekstem, różniącym się zasadniczo od tekstu na obecnej tablicy, zamontowanej na tym budynku, w miejscu poprzedniej, w roku 2002. Napis na tej obecnej tablicy, wykonanej w nienajlepszym stylu płyty nadgrobkowej, głosi: „W tym domu w latach 1910–1941 mieszkał i tworzył wybitny żydowski malarz i pisarz, mistrz słowa polskiego Bruno Schulz (1892–1942)”. Takie sformułowanie wciąż wywołuje mniej lub bardziej ostre dyskusje. Wystarczy powiedzieć, że – na przykład – określenie Franza Kafki jako pisarza żydowskiego zabrzmiałoby co najmniej jak nieporozumienie.

Również na wniosek Marii Galas, jako deputowanej do rady miejskiej pierwszej kadencji, radni Drohobycza zgodzili się na nadanie imienia Brunona Schulza jednej z ulic miasta. Ulica Schulza istnieje w Drohobyczu od roku 1992, sąsiaduje w sposób dość symboliczny z ulicą Szolema Alejchema i jest ślepą uliczką, która biegnie zakosem i prowadzi jakby donikąd... trochę w stylu jej patrona.

19 listopada 2006 roku, podczas II Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza, w miejscu śmierci Schulza, po tradycyjnej Wspólnej Modlitwie w jego intencji, odsłonięto memorialną tablicę zaprojektowaną i ręcznie wykonaną w mosiądzu przez malarza i grafika z Lublina – Andrzeja Antoniego Widelskiego (1953–2017). Tekst na tablicy brzmi: „W tym miejscu 19 XI 1942 r. zginął zastrzelony przez gestapowca Wielki Artysta Drohobyczanin Bruno Schulz”, a jej odsłonięciu towarzyszyło działanie-performance Włodka Kaufmana, znanego ukraińskiego artysty z niezależnego lwowskiego środowiska artystycznego „Dzyga”, które jako jedno z pierwszych powstało tuż po uzyskaniu niepodległości przez Ukrainę. Ta pamiątkowa tablica została skradziona w maju 2008 roku, w przeddzień III Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza. Okazało się, że pewien nieletni Cygan, myśląc, że tablica zrobiona jest z brązu, chciał trochę zarobić... ale został schwytyany w punkcie skupu metali kolorowych (wspólnie i skutecznie zadziałały wtedy milicja drohobycka i Konsulat Generalny RP we Lwowie). Kawalki tej skradzionej i odzyskanej tablicy leżą obecnie w Muzeum Pokoju Brunona Schulza, a jej kopię zamontowano w miejscu poprzedniej – 19 listopada 2010 roku podczas Wspólnej Modlitwy w ramach corocznego projektu Druga Jesień.

P.P.: O przedsięwzięciu zatytułowanym Druga Jesień jeszcze porozmawiamy, ale wcześniej, warto może

wspomnieć o Polonistycznym Centrum Naukowo-Informacyjnym im. Igora Menioka i o jego działaniach, zwłaszcza o tych, które na różne sposoby Drohobyczowi przywracają Schulza, a Schulzowi – Drohobycz.

W.M.: Polonistyczne Centrum Naukowo-Informacyjne działa w strukturze Państwowego Uniwersytetu Pedagogicznego im. Iwana Franki w Drohobyczu i jest organizatorem inicjatyw schulzowskich w Drohobyczu – przede wszystkim Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza i Drugiej Jesieni, ale też wielu innych. Koncepcja założenia Centrum była związana między innymi ze wspieraniem rozwoju studiów polonistycznych na Uniwersytecie. W 2002 roku Igorowi Meniokowi udało się sprowadzić z Biblioteki Narodowej w Warszawie sporo książek, które miały służyć polonistom, w tym najnowsze podręczniki, encyklopedie, słowniki. Pojawił się pomysł założenia ośrodka gromadzącego zbiory książkowe, inicjującego programy szkoleniowe i badawcze dla studentów-polonistów, organizującego różnego rodzaju projekty naukowo-akademickie, metodyczne, artystyczne, kulturowe etc. Ówczesny rektor uniwersytetu, prof. Walery Skotny (1948–2011), bardzo przychylnie przyjął naszą inicjatywę i mocno ją wspierał. Wspierał również nasze inicjatywy związane z Schulzem. W ramach działań Centrum Polonistycznego zorganizowaliśmy – w listopadzie 2002 – pierwszą na Ukrainie wielką konferencję schulzologiczną. Wśród tych schulzowskich inicjatyw było też założenie – w listopadzie 2003 – Muzeum Pokoju Brunona Schulza oraz towarzysząca temu sesja *Schulz i Ukraina*, a także – w tym samym czasie – powołanie do istnienia Studenckiego Teatru Alter, zorientowanego na artystyczną eksplorację twórczości Schulza, i wreszcie – w lipcu 2004 – I Międzynarodowy Festiwal Brunona Schulza w Drohobyczu. Wszystkie te inicjatywy, wydarzenia i działania, obok wielu innych związanych z Schulzem, są głównym nurtem działalności Polonistycznego Centrum Naukowo-Informacyjnego, które od 2005 roku nosi imię swojego założyciela, Igora Menioka, i funkcjonuje jako jednostka uniwersytecka. Od 2013 roku inicjatywy i działania schulzowskie mają także swoje ugruntowanie pozainstytucjonalne – w Fundacji „Muzeum i Festiwal Brunona Schulza”, a z polskiej strony w Stowarzyszeniu „Festiwal Brunona Schulza”, którego prezesem jest Grzegorz Józefczuk.

Z.B.: Panie Grzegorzu, Stowarzyszenie „Festiwal Brunona Schulza” – powołane do istnienia i zakorzenione w Lublinie – działa od 2007 roku i jest jednym z organizatorów Festiwalu w Drohobyczu. Proszę opowiedzieć o Pana spotkaniu z Drohobyczem, z Schulzem w Drohobyczu, o kontaktach i relacjach łączących Lublin i Drohobycz.

Grzegorz Józefczuk: Kiedy myślę Bruno Schulz, myślę Drohobycz. Kiedyś nie wiedziałem, jaką rangę na mapie mitów kultury i literatury ma Drohobycz. Schulza po prostu „się znało”, nawet bez dokładnego czyta-

nia jego opowiadań, albo udawało się, że się go zna, że wie się o co chodzi w jego twórczości, bo taki był kanon intelektualny drugiej połowy XX wieku w Polsce, a dodatkowo Schulz wpisywał się atrakcyjnie w indywidualną i elitarną potrzebę otwartości na to, co inne i odmienne, co pochodzi ze świata innego niż zafalsywowana przez lata rzeczywistość, w jakiej żyliśmy.

Do Drohobycza trafiłem później. Do Drohobycza zaprowadził mnie nie Bruno Schulz, lecz Władysław Panas (1947–2005). Myślę, że to było wspaniałe ulec jego charyzmem i udać się w drogę do Drohobycza. Osoba i osobowość Profesora, kompetencja i erudycja, zaskakujące poszukiwania intelektualne i ich styl, w słowie i w praktyce, a przede wszystkim fascynujący upór w nawoływaniu, że jeżeli ktoś chce dla Schulza zrobić coś dobrego, to najlepiej będzie, jeżeli uczyni to w Drohobyczu – wszystko to jest niebywale ważne dla tematu naszej rozmowy.

Dlatego kiedy myślę Drohobycz, to w o dziwo wciąż żywej pamięci wyświetla mi się jeden obraz sprzed siedemnastu lat: stolik w restauracji Szeroka 28 przy ulicy Grodzkiej w Lublinie, przy wejściu po prawej, przy nim Wladek, ja i ktoś jeszcze. Ciemna zieleń ścian, głęboki cień mile chłodnej sali, prostokąt drzwi otwartych na słoneczność ostatnich dni lipca 2002 roku. Ponad miesiąc wcześniej byłem po raz pierwszy w Drohobyczu, ale bardzo krótko, z delegacją oficjalną KUL, na czele której stał rektor, ks. prof. Andrzej Szostek, członkiem tej delegacji był też, rzecz jasna, Panas, a ja byłem trochę na przyczepkę i nieoficjalnie, pojechałem dzięki ówczesnemu wiceprezydentowi Lublina, niemniej zostałem wprzęgnięty w szybki rytm oficjalnego programu. 12 lipca tamtego roku zorganizowaliśmy widowiskowe urodziny Schulza w Lublinie, przez Stare Miasto pisarz przejechał dorożką w towarzystwie muz, poprzedzany... ludową kapelą w strojach regionalnych, grającą standardy muzyki żydowskiej. Jednym słowem: działo się i chciało się, żeby działo się jeszcze więcej. I wtedy, w Szerokiej 28, ani stwierdziłem ani zapytałem: – A może byśmy pojechali do Lwowa? Panas odpowiedział ożywiony: – Hm... Jak? Zaskoczyłem go, bo wcześniej sprawdziłem, że dwa razy dziennie z Lublina kursuje do Lwowa bezpośredni autobus, nazywaliśmy go potem „ogórkiem”, a bilet kosztuje kilka złotych. Decyzja zapadła natychmiast, pobiegłem na pobliski dworzec, po kwadransie wróciłem. Pamiętam: bilety położyłem na stoliku – magiczny kamień z papieru, takie czary mary. Po południu następnego dnia, słonecznego 25 lipca, byliśmy już we Lwowie. Okna naszych pokoi wychodziły na pomnik Adama Mickiewicza. Nasz gospodarz, postawny, ale i delikatny, zawsze uśmiechnięty pan, chociaż wyglądał jak ochroniarz, mówił, że jest kucharzem, robił przepyszne obiadowe kolacje i pewnego dnia specjalnie dla nas urządził piknik na obrzeżach miasta, pokazując, jak gotować prawdziwą uchę. Zawiózł nas też do Drohobycza, odradzając

korzystanie z marszrutek. – Panie Władzio, czy pan to wytrzyma, jak w zamkniętym autobusie, gdzie są, niech pan mi wierzy, bardzo dziwne zapachy, bo szyby się nie otwierają, będą dodatkowo nad panem stały albo wisiały spocone baby? Ja nie wezmę dużo, panie Władzio, tylko za benzynę. A nawet nie! – przekonywał nasz gospodarz. Polubił Panasa chyba najbardziej po tym, jak Profesor opowiedział, w jakich okolicznościach poznał kiedyś we Lwowie pewnego ważnego gangstera. Nasz uśmiechnięty gospodarz mruknął, kiwnął głową i skwitował cicho: – Zastrzelili go rok później. Jednym słowem, gdzie był Panas, wpadało się w poważną lub humorystyczną sekwencję wydarzeń z czasem przeobrażających się w soczyste anegdoty.

W Drohobyczu – jak i we Lwowie – przewodnikiem był Panas. Weszliśmy na podwórko domu Schulza przy dawnej Floriańskiej, wypiliśmy herbatę przy ławie wśród kwiatów, obejrzelśmy część wnętrza. Pozwolono nam pobyc trochę w pokoju Brunona, w ciszy, która nie dzwoniła, bo byliśmy podekscytowani, Wladek zadumał się, z parapetu okiennego patrzył na to białorudy kot. Poszliśmy pod pomnik Stepana Bandery i pod kościół św. Bartłomieja, a potem do synagogi – i jej obraz pozostał mi we wspomnieniach niewyraźalnie przykry: budowla, obecnie odrestaurowana, wówczas była toaletą pobliskiego targu, cała zasrana. W ogóle, miasto było trochę jak z innej planety. Trzeba było wtedy dobrze wpatrzeć się we wszystko, aby dostrzec ślady tej wielkiej inspiracji, z której narodziła się Planeta Schulz, o której zresztą mało kto wtedy w mieście wiedział, a jeśli coś nawet wiedziano, to nikt prawie nie traktował tej wiedzy poważnie. Nigdzie nie można było kupić jakiegokolwiek drohobyckiej pamiątki, żeby potem się nią chwalić. Wymyśleliśmy pamiątkę w innym stylu: poszliśmy do fryzjera, nieopodal ulicy Schulza, Profesor poddał się strzyżeniu rozwichrzonej fryzury, siedząc w takim fotelu, jaki znaleźliśmy z przedwojennych filmów, a ja ten proces fotografowałem.

Schulz nas nie opuszczał. W Lwowskiej Galerii Obrazów trafiliśmy na poświęconą mu wystawę, jak się okazało, pierwszą we Lwowie po wojnie. Panas z zaskoczeniem oglądał swoje książki eksponowane w gablocie. Nie wiedziałem, bo i skąd, że niebawem poznam organizatorkę tego przedsięwzięcia, Natalię Filewicz, i że w tych samych salach będziemy robić wspólnie kolejne dedykowane Schulzowi wystawy.

Po raz trzeci pojechaliśmy do Drohobycza razem w listopadzie 2003 roku na otwarcie Muzeum Pokoju Brunona Schulza w jego „wersji wstępnej”. Wysłałem wtedy sam sobie pocztówkę, na którą co jakiś czas patrzę, kiedy mieszają mi się daty. Nadawca informuje: „Z Drohobycza pisane o godz. 15.25 z okolic Ulicy Krokodyli – pozdrawia GRJ. 20. XI.2003 Drohobycz”. Czwarty raz – był to ostatni wyjazd Profesora, już po jego ciężkim pobycie w szpitalu – chodziliśmy razem po Drohobyczu, a także po Truskawcu, w połowie lipca

2004 roku, bo przyjechaliśmy na I Międzynarodowy Festiwal Brunona Schulza. Pół roku przed jego śmiercią. Na prośbę Igora Menioka rektor drohobyckiego Państwowego Uniwersytetu Pedagogicznego, prof. Walery Skotny, przysłał do Lublina specjalnie po Władka służbowego mercedesa, kierowca Igor Ratuszny, doprawdy mistrz w swoim zawodzie, starał się, aby podróż była przyjemna. O ile poprzednio Panas wygłaszał odczyt ubrany w szykowny, ciemny garnitur, teraz był w jasnym. Nosił kapelusz, jaki mu przywiozłem, schulzowski, bo to była piękna panama wprost z Meksyku... Później byłem w Drohobyczu może nawet 250 razy i ta liczba rośnie. Spotygam tam czasami ludzi, tutejszych, którzy myślą, że ja w Drohobyczu mieszkam.

P.P.: Z tej opowieści wynika między innymi, że jechać do Drohobycza to nie całkiem to samo, co do Drohobycza wracać, że jest w tych powrotach coś z „zamieszkiwania” i coś z peregrynacji, coś z uporu pielgrzymy, który wciąż na nowo – i do końca – podejmuje wędrówkę do miejsca szczególnego... Skąd bierze się ta potrzeba powrotów do Drohobycza?

G.J.: Taką postawę Władysława Panasa wobec Drohobycza trzeba wyraziście dojaśnić i podkreślić, że ma ona wymiar uniwersalny. Panas wskazywał trzy składowe imperatywy pielgrzymowania do Drohobycza. Schulz w swoich opowiadaniach nigdy nie wymienia nazwy miasta, jednak swobodnie posiłkując się jego topografią, przywołując ulice i budowle, wyraźnie wskazuje, że jego proza buduje się na realnej konstrukcji fizycznego i symbolicznego miasta, konkretnego miasta, jego miasta. Drohobycz i jego okolice to dla Schulza kanoniczne terytorium – dlatego dla zrozumienia różnych niuansów jego opowiadań – nie mówiąc o biografii! – powinno się być w Drohobyczu. Drugi powód jest taki, że Bruno Schulz był przez lata dyskryminowany i zapomniany, skazany na milczenie, na niebyt, usunięty z półek księgarń i bibliotek, i w Polsce, i na ziemiach ukraińskich, także w samym Drohobyczu. Należało więc przywrócić pisarzowi jego rodzinne miasto, czyli po prostu odbudować pamięć o nim w Drohobyczu. Ta pamięć mieści się w przestrzeni kultury wysokiej i kultury codzienności, w takich obszarach, w których nie ma konfliktu polsko-ukraińsko-żydowskiego (aczkolwiek ciągle próbuje się Schulza do takich celów wykorzystywać). Panas uważał za swój obowiązek być zawsze na schulzowskich spotkaniach w Drohobyczu, ale też bezwzględnie wspierał narodziny ukraińskiej schulzologii – co działo się przede wszystkim za sprawą rozwoju drohobyckiego Festiwalu i pracy Wiery i Igora Menioków. Profesor wspierał ich działania, bo uważał, że przyczyniają się do budowania postawy otwartości na wielokulturową przeszłość i tradycje Drohobycza. Uważał też, że Bruno Schulz jest symbolem XX wieku, jego wielkości i dramatów, jest świadectwem i dziedzictwem, powinnością i niewinnością, wezwaniem i przekleństwem. I w koń-

cu powód trzeci, zgoła metafizyczny, więc ktoś może powie, że wydumany, dla którego Władysław Panas przyjeżdżał do Drohobycza i innych do tego namawiał: chodzi o walkę dobra i zła, o podstawowy archetyp mitologicznej interpretacji życia i dziejów. W tej walce, która trwa, musimy wyraźnie stanąć po stronie dobra. Drohobycz jest dla tego zadania terytorium wybranym właśnie z powodu Brunona Schulza, bo to on – i właśnie w Drohobyczu – znalazł się na linii frontu, gdzie ścierają się przeciwstawne siły i toczy się walka o najwyższą stawkę.

Przywiązanie Panasa do Drohobycza nosiło cechy relacji zwrotnej, odbywające się tutaj naukowo-kulturalne przedsięwzięcia ustanawiały algorytm jego własnej aktywności – miarę powstawania schulzowskich tekstów. Przypomnę, że sławny artykuł *Bruno Schulz albo intryga Nieskończoności* miał premierę na uroczystości otwarcia Muzeum Pokoju Brunona Schulza, a podczas I Festiwalu Panas wygłosił *Lekcję profesora Arendta*... Ta relacja ma wiele wymiarów i pełna jest wielu odcieni, wiąże Lublin z Drohobyczem, Schulza z Czechowiczem. Sprawiała też, że Panas wpisał się w Drohobycz – ten współczesny, realny i ten schulzowski, mityczny. Drohobycki Uniwersytet nadał Panasowi godność doktora honoris causa. Za Panasem przyjęło się nazywać pałacyk przy ulicy Tarasa Szewczenki 38 – Willą Bianki. Myślę, że dzisiaj Profesor jest zadowolony, jego marzenia spełniają się, chociaż co do trzeciego powodu pielgrzymowania do Drohobycza wypada powiedzieć, że nie zapadły satysfakcjonujące rozstrzygnięcia i walka trwa nadal.

Z.B.: A kiedy doszło do Pana spotkania z Wierą i Igorem Meniokami?

G.J.: Nie pamiętam chwili poznania Wiery i Igora Menioków, czy to było w Drohobyczu czy w Lublinie? Raczej w Lublinie. Często przyjeżdżali do Polski, założone przez Igora Centrum Polonistyczne miało pionierski udział w nawiązywaniu kontaktów Uniwersytetu w Drohobyczu z uczelniami polskimi, w tym z lubelskimi, bo Lublin był blisko, a kiedy osoba Brunona Schulza stała się kluczowa dla programu działań Centrum, rola Lublina radykalnie wzrosła. Dopełniali się. Tak ich wtedy widziałem: Igor był człowiekiem działania, praktyki, śmiały, ale realizowalnych wizji i projektów, niebanalnie otwarty i towarzyski, był nieustannie w ruchu, zaś Wiera wiązała przyszłość ze spełnieniem w innych rejestrach, z pracą naukową i dydaktyczną, z zanurzeniem się w literaturę. On lobbował, aby w podziemnej części Willi Jarosza, akurat remontowanej przez Uniwersytet z przeznaczeniem na siedzibę rektoratu, ulokować rodzaj schulzowskiego centrum – klub i galerię „Genialna Epoka” oraz założony przez niego teatr Alter, ona wgłębiała się w schulzowską kreację i interpretację miasta i prowadziła zajęcia na Uniwersytecie.

P.P.: Wiemy już co nieco o tym, czym jest Drohobycz dla Grzegorza Józefczuka. A Lublin Wiery Meniak?

W.M.: Dla mnie Lublin stał się miastem prawie rodzinnym – drugim po Drohobyczu, oczywiście (*śmiech*). Jest tak między innymi dlatego, że Lublin to szczególne miasto w kontekście naszych działań na rzecz Brunona Schulza. Więzy Drohobycza z Lublinem ze względu na Schulza są dość dawne, sięgają 2002 roku i wiele zawdzięczają prof. Władysławowi Panasowi, który był jednym z najważniejszych badaczy dzieła Schulza i wielkim przyjacielem Drohobycza. Następnie, za sprawą mojej współpracy z Grzegorzem Józefczukiem, od kilku lat również doktorem honoris causa Uniwersytetu w Drohobyczu, oraz powstania w 2007 roku zainicjowanego przez niego Stowarzyszenia „Festiwal Brunona Schulza”, znacznie rozszerzyły się horyzonty kontaktów schulzowskich między Drohobyczem i Lublinem. Mamy w Lublinie wielu przyjaciół Schulza i Drohobycza, którzy stali się stałymi uczestnikami i ważną częścią Festiwalu Schulzowskiego oraz innych wydarzeń schulzowskich w Drohobyczu i Lublinie, między innymi corocznego projektu „Bruno4ever” organizowanego w Lublinie przez Stowarzyszenie „Festiwal Brunona Schulza”. Ta nasza wieloletnia współpraca z Lublinem – w tym inspirujące kontakty Uniwersytetu w Drohobyczu z najważniejszymi uczelniami lubelskimi, zwłaszcza z UMCS i KUL – sprawiła, że dziś Drohobycz i Lublin postrzegane są w kontekście Schulza jako organiczna całość.

P.P.: Wróćmy jeszcze na chwilę do tych powrotów Grzegorza Józefczuka do miasta Schulza. Wraca się do Drohobycza, w którym było się już kilkaset razy – i co?

G.J.: Najpierw jestem. Cieszę się Drohobyczem, przestrzenią, obrazami, zakątkami, gdzie nikt nie dociera, sam na sam z Drohobyczem. Idę do pokoju nr 33 w dawnym Gimnazjum Władysława Jagiełły. Idę po tych schodach, którymi wchodził Schulz. Czasami długo zwlekam. Bo kiedy wejdę do pokoju numer 33, nie chce mi się wychodzić. Zanim tam wejdę, przywitam się z portierami. Tak mit Schulza sprowadzam do rzeczywistości mitu miejsca.

P.P.: To chyba dobry moment, żeby opowiedzieć o Muzeum Pokoju Schulza, które mieści się we wspomnianym pokoju 33.

W.M.: Muzeum Pokój Brunona Schulza zostało otwarte 19 listopada 2003 roku – w pokoju, który był gabinetem nauczycielskim Brunona Schulza w dawnym Gimnazjum Władysława Jagiełły (obecnie jest to budynek Uniwersytetu przy ul. Iwana Franki 24). Jest to pierwszy w świecie muzealny ośrodek pamięci tego artysty. Muzeum zostało założone przez Igora Menioka i Centrum Polonistyczne Uniwersytetu w Drohobyczu, po konsultacjach z Jerzym Ficowskim (1924–2006), Władysławem Panasem i Jerzym Jarzębskim. Powołana została Międzynarodowa Rada Muzeum – z Władysławem Panasem na czele. Po jego śmierci Radzie przewodniczył Jerzy Jarzębski. Podczas sesji towarzyszącej

otwarcia Muzeum główny wykład wygłosił prof. Panas. To w tym wykładzie życie i dzieło Schulza nazwał – biorąc formułę od Lévinasa – „intrygą Nieskończoności” i pokazywał, że za sprawą tej Intrygi w życiu i dziele artysty dokonuje się „czysta epifania Enigmy”. Wtedy też Panas dowodził, że powstanie Muzeum Schulza w Drohobyczu również jest ważnym ogniwem tej Intrygi Nieskończoności – ogniwem, które domyka jeden jej krąg i zarazem otwiera nowy.

Muzeum Pokój Brunona Schulza to może przede wszystkim Muzeum Idei i Recepcji – idei przywrócenia Schulzowi jego miejsca autentycznego, idei powrotu artysty do Drohobycza, oraz swoistego „life after life” poprzez recepcję i żywą, inspirującą obecność dzieła Schulza w świecie i na Ukrainie.

Muzeum zmieniało się z biegiem czasu. Jego obecny kształt jest efektem modernizacji, której w roku 2014 dokonał Grzegorz Józefczuk, w ramach grantu Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego RP. Kładziemy akcent na światową recepcję twórczości Schulza, dlatego pokazujemy tłumaczenia jego pisarstwa na różne języki oraz inne – ukazujące się na świecie – książki związane z jego postacią i dziełem. Pokazujemy dorobek Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza – również w postaci multimedialnej. Pokazujemy też część zdigitalizowanych zbiorów archiwalnych Muzeum i Festiwalu. Mamy Galerię Obrazów artystów i fotografików, którzy przyjeżdżają do Drohobycza i pozostawiają w tym mieście – jako dar dla Muzeum Schulza – coś ze swojego dorobku. Schulzowską scenografię tworzą w Muzeum lalki z poświęconego Schulzowi spektaklu Teatru Alter, manekiny Mariusza Drzewińskiego, artyści i historyka sztuki z Lublina, oraz rzeźba przedstawiająca Schulza, którą jego uczeń, Piotr Flit, wykonał dla swojego nauczyciela i przekazał w 1992 roku z Izraela do Drohobycza...

Muzeum dla nas to jednak nie tylko i nie przede wszystkim ekspozycja, ale autentyczne miejsce, w którym pracował Bruno Schulz. Za ścianą pokoju 33 znajduje się dawna pracownia, gdzie artysta prowadził lekcje robót ręcznych, a czasem opowiadał bajki i na tablicy rysował do nich ilustracje. Chcemy, żeby to miejsce o nim pamiętało, żeby stawało się formą i uobecnieniem pamięci, żeby Schulz był w tym miejscu rzeczywiście obecny. W ideę obecności Schulza w miejscu, które jest jego własne, wpisuje się obecność w dawnym gabinecie artysty dokumentów i przedmiotów z jego epoki. Pokazujemy więc pierwsze wydania *Sklepów cynamonowych* i *Ferdynand Gombrowicza* z ilustracjami Schulza, kopie jego listów oraz listy Jerzego Ficowskiego i uczniów Schulza, ale też okruszki codzienności z czasów, kiedy autor *Wiosny* był najpierw uczniem a później nauczycielem w drohobyckim gimnazjum. W jakiejś mierze Muzeum to też iście schulzowski gabinet osobliwości, zbiór kuriozów, pozostałości z asortymentu „sklepów cynamonowych”. Trudno to opisać. Trzeba do gabine-

tu Schulza po prostu przyjść i wtedy można poczuć, że nie jest to tradycyjne muzeum gromadzące eksponaty, tylko szczególne miejsce, w którym, owszem, znajduje się wiele rzeczy ważnych, interesujących, ale najważniejsza jest aura tego miejsca i intencji, które to miejsce tworzą i wciąż rozwijają.

Jednym z takich wątków wciąż rozwijających się w Muzeum Pokoju Brunona Schulza jest działanie rozpoczęte 5 września 2014 roku i zatytułowane *Czytanie Księgi Brunona Schulza*. W ramach tego przedsięwzięcia każdy, kto odwiedzi Muzeum, może we własnym języku odczytać głośno fragment z dylogii Schulza. Akt czytania rejestrowany jest kamerą video, a zapis zostaje zarchiwizowany. W ten sposób *Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod Klepsydrą* czytane są fragment po fragmencie – w różnych językach, przez ludzi z różnych stron świata pielgrzymujących do Drohobycza, do gabinetu Schulza, do jego miejsca. Tak powstaje wielka video-Księga i jednocześnie Księga materialna, papierowa – tworzą ją kartki, z których kolejne osoby odczytują swój fragment i następnie kartkę z wydrukiem odczytanego fragmentu sygnują swoim podpisem.

P.P.: To przedsięwzięcie otwarte na nieskończoność – można je kontynuować bez końca, w nieustającym akcie ponawiania lektur, powrotów do Schulza i do jego miejsca na ziemi. Panas powiedziałaby może, że to jeszcze jedna odsłona Intrygi Nieskończoności. Ale działania z takim rozmachem wyobraźni nie byłyby możliwe, gdyby nie konsekwentna „praca u podstaw”, którą podejmujecie Państwo na co dzień. Chciałbym dopytać o jej lubelski wątek, a konkretnie o wspomniane już w naszej rozmowie Stowarzyszenia „Festiwal Brunona Schulza”.

G.J.: Moje i przyjaciół wyjazdy do Drohobycza zaowocowały różnymi lubelskimi reminiscencjami, wystawami, spotkaniami, powstało środowisko miłośników miasta Schulza, a ludzie z Drohobycza często przyjeżdżali do Lublina. Formalizacja polskiej, lubelskiej współorganizacji Festiwalu stała się konieczna i potrzebna – i 22 sierpnia 2007 nasze Stowarzyszenie zostało zarejestrowane. Lista siedemnaścioro założycieli jest niebywała, bo są na niej między innymi Tomasz Pietrasiewicz, dyrektor Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”, Grzegorz Rzepecki, dyrektor Warsztatów Kultury, Ola Zińczuk – dzisiaj szefowa portalu-czasopisma „KulturaEnter”, Ewa Zarzycka, wybitna artystka performance, Waldemar Tatarczuk, dyrektor Galerii Labirynt, zawsze nas wspierający artyści – Bartłomiej Michałowski, Mariusz Drzewiński i Andrzej A. Widelski, Henryk Kowalczyk – twórca teatru Scena 6, jednej z legendarnych formacji teatru alternatywnego, Jacek J. Bojarski – późniejszy twórca sławnej mapy „Schulz i Drohobycz” oraz rzecz jasna Wiera Meniok. Odrębnie z przyjemnością przywołuję tutaj Elżbietę i Leszka Cwalinów, bo takich ludzi szukać ze świecą. W ich dawnym, gościnnym „Hadesie” odbyła się wspaniała

promocja pierwszej pofestiwalowej książki, zaś obecnie „Hades Szeroka” przy Grodzkiej 21 na Starym Mieście w Lublinie to nasze schulzowskie centrum w Europie.

Muszę dodać, że Stowarzyszenie powstało dopiero wówczas, kiedy zdałem sobie sprawę, że po stronie ukraińskiej w Drohobyczu są partnerzy, którzy z nami, mam na myśli też Wierę, podejmą to wyzwanie, rzecz jasna – to przede wszystkim Uniwersytet w Drohobyczu, ale też drohobycki teatr, którego dyrektor, Mykoła Hnatenko, jest człowiekiem niesamowitym, jego skuteczna fantazja dialoguje z Schulzem, a także wielu, wielu innych moich, naszych, drohobyckich znajomych i niezawodnych schulzowskich przyjaciół, wśród których muszę wymienić dwóch księży greckokatolickich: Mirosława Sobotę i Olega Kiekosza. Muszę też wspomnieć, bo muszę o niej pamiętać, bo kto jeszcze o niej pamięta, Panią Martę, najdziwniejszą w Drohobyczu kobietę, majestatyczną, przez cały rok ubraną tak samo – jakby była na dalekim, zimnym wschodzie, stojącą w ciepłych zakamarkach sklepów. Wiedziała o wszystkim, co robimy wokół Schulza. Nasi drohobyccy przyjaciele są najbardziej wymownym symbolem sukcesu Festiwalu.

P.P.: Zanim porozmawiamy o Festiwalu, powiedzmy jeszcze o Drugiej Jesieni, która w innym duchu niż Festiwal przywraca Drohobyczowi pamięć o Schulzu, a zwłaszcza o jego śmierci 19 listopada 1942 roku na jednej z ulic miasta...

W.M.: 19 listopada 1942 roku – w dziki lub czarny, lub krwawy czwartek – Niemcy urządzili polowanie na Żydów w odwecie za to, że kilka dni wcześniej z getta uciekł jeden Żyd, którego, zresztą, hitlerowcy dopadli na drohobyckim dworcu kolejowym i który rzekomo strzelał do jednego z gestapowców. W tamten czwartek każdy Niemiec mógł zabić każdego spotkanego Żyda. Zamordowano wtedy ponad 230 osób. Martwe ciała leżały na ulicach przez dwa dni. Opowiadał nam o tym Alfred Schreyer. Potem Niemcy wydali Żydom, pracownikom Judenratu, rozkaz uprzątnięcia zwłok z ulic, bo rozkładające się trupy „psuły powietrze”. Po mieście jeździła platforma zaprzężona w konie i wrzucano na nią zwłoki ofiar, które – najprawdopodobniej – zawieziono na nowy cmentarz żydowski usytuowany na obrzeżach miasta, gdzie zebrane z ulic ciała pochowano w jednej zbiorowej mogile. Ten nowy kirkut można dziś odwiedzić. Stary – już nie istnieje. Mniej prawdopodobna jest wersja, że ofiary dzikiego czwartku zostały pochowane na tamtym nieistniejącym obecnie starym kirkucie, gdzie leżeli między innymi rodzice Schulza, ponieważ stary cmentarz znajdował się w obrębie miasta, a naziści niemieccy z reguły chowali swoje ofiary poza miastem. Zgodnie z relacjami świadków, mogiła została wykopana na prawo od bramy cmentarnej, w odległości około dziesięciu metrów od muru kirkutu. Da się dziś tę mogiłę zidentyfikować, innej takiej nie ma w tym miejscu. Nie wiemy jednak do końca, czy rzeczywiście

w niej spoczywają zwłoki Schulza, dlatego pozostaje on wielkim artystą bez grobu, na który można by przyjsić, zapalić znicz, położyć kamyczek, pomodlić się.

O tablicy, która w miejscu śmierci Schulza wmurowana została w chodnik w roku 2006 i ponownie w 2010, już była tu mowa. Rabin Maurycy Weiss kilka razy odmawiał w tym miejscu kadisz – zawsze 19 listopada, w rocznicę zamordowania artysty. Po raz pierwszy miało to miejsce w 1992 roku, kiedy z inicjatywy osób z Lublina, między innymi Grzegorza Rzepeckiego i Tomasza Pietrasiewicza, grono polskich miłośników i badaczy Schulza przyjechało do Drohobycza, żeby pomodlić się w intencji artysty w miejscu jego śmierci. Niemal dekadę później – w 2001 roku, jeszcze przed powstaniem Centrum Polonistycznego – powtórzenie tego aktu pamięci i modlitwy zainicjował Igor Meniak wraz z ówczesnym Konsulem Generalnym RP we Lwowie, Krzysztofem Sawickim. Wtedy również Maurycy Weiss odmówił kadisz, a razem z nim modliło się tylko kilka osób. Był to początek projektu *Druha Jesień* realizowanego przez nasze Centrum Polonistyczne.

Druha Jesień odbywa się co roku i zawsze rozpoczyna się 19 listopada o godz. 11:00 – to jest przypuszczalna godzina śmierci Schulza – od Wspólnej Modlitwy w miejscu, gdzie artystę zabito i gdzie jego martwe ciało leżało przez dwa dni. W tym miejscu od roku 2001 – przez 18 ostatnich lat – każdego 19 listopada w intencji Schulza wspólnie modlą się Żydzi, Polacy i Ukraińcy. Jako pierwszy odmawia kadisz Josif Karpin, prezes Drohobyckiej Gminy Żydowskiej, po czym modlą się księża rzymskokatolicki i grekokatolicki, od kilku lat zapraszamy też prawosławnych duchownych, którzy również odmawiają modlitwy. Bezpośrednio przed wspólną modlitwą odczytywane są głośno fragmenty opowiadania Schulza *Druha jesień* – po polsku i po ukraińsku.

Grono osób uczestniczących w tym ekumenicznym spotkaniu dla Schulza jest co roku liczniejsze. Przychodzi sporo drohobyczan. Do nich przede wszystkim adresujemy to wydarzenie, które w Drohobyczu nie ma żadnego analogonu i przypomina, że Drohobycz to miasto wielokulturowe, że trzeba uczyć się wzajemnego szacunku, akceptacji, tolerancji. To jest projekt-misja, dlatego realizujemy go bez żadnego dofinansowania.

Druha Jesień – to tytuł opowiadania Schulza, ale też metafora drugiego życia artysty w Drohobyczu, życia po śmierci, powrotu do miejsca, z którego został wypędzony. Nazwę *Druha Jesień* nadałam temu wydarzeniu w 2005 roku, kiedy po raz pierwszy odbyło się ono bez Igora Menioka, więc w nazwie jest także ukryta dedykacja dla niego.

Na *Druha Jesień* może przyjechać do Drohobycza każdy, kto chce uczestniczyć w ekumenicznej modlitwie w intencji Schulza i wziąć udział w innych wydarzeniach tego przedsięwzięcia. Całość zazwyczaj trwa dwa dni. Organizujemy wtedy różne wydarzenia ar-

tystyczne, dyskusje i prezentacje literackie, seminaria i wykłady. Zapoczątkowaliśmy też serię wydawniczą *Druha Jesień* – dwujęzyczne zeszyty „Acta Schulziana”. Pierwszy tom z tekstami Schulza o Efraimie Lilienie i Feliksie Lachowiczu ukazał się w 2015 roku, kolejny zeszyt zawiera wykłady wygłoszone podczas *Druha Jesień* w roku 2016, trzeci poświęcony jest piętnastoleciu Muzeum Pokoju Brunona Schulza.

Z.B.: Przejdźmy teraz do Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu – najważniejszego na świecie wydarzenia intelektualno-artystycznego poświęconego Schulzowi. Jest Pani dyrektorem Festiwalu i jego twarzą. Proszę opowiedzieć, jak SchulzFest wygląda z Pani perspektywy?

W.M.: Pierwsza edycja Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu odbyła się w 2004 roku. Ja organizację Festiwalu przejęłam rok później – po śmierci Igora Menioka. I od tamtego czasu co dwa lata organizuję SchulzFest.

Od początku wsparcia merytorycznego i finansowego udzielały nam polskie instytucje, a wśród nich zwłaszcza Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego RP, Instytut Książki w Krakowie, Ministerstwo Spraw Zagranicznych RP, Instytut Polski w Kijowie, Instytuty Polskie w różnych krajach, Konsulat Generalny RP we Lwowie, Prezydent Miasta Lublin. Po części wspiera nas też Ministerstwo Kultury oraz Ministerstwo Oświaty i Nauki Ukrainy.

Inicjatorem i organizatorem Festiwalu jest Polonistyczne Centrum Naukowo-Informacyjne Uniwersytetu w Drohobyczu, a od trzeciej edycji Festiwalu, czyli od roku 2008, polskim organizatorem, obok ukraińskiego, jest Stowarzyszenie „Festiwal Brunona Schulza”.

SchulzFest to tygodniowy ciąg wydarzeń tworzących kilka przenikających się pasm. Program zawsze łączy bardzo różne projekty artystyczne: spektakle i działania performerskie, koncerty, zbiorowe i indywidualne wystawy, spotkania literackie etc. W ramach ośmiu dotychczasowych edycji Festiwalu odbyły się spektakle 33 zespołów teatralnych i aktorów występujących w formule monodramu, koncerty 22 zespołów i indywidualnych muzyków, a także 53 wernisaże i działania artystyczne twórców sztuk wizualnych, performerów i fotografów z Polski, Ukrainy, Niemiec, USA, Izraela, Węgier, Rosji... O każdym festiwalowym wydarzeniu artystycznym można długo opowiadać, nie sposób ich wszystkich wymienić i opisać. Powiem może tylko, że odbywają się one w różnych przestrzeniach i obiektach Drohobycza – w wielkiej synagodze, w kościele rzymskokatolickim św. Bartłomieja, w cerkwi grekokatolickiej św. Trójcy, w dawnej rezydencji Rajmunda Jarosza, przedwojennego burmistrza Drohobycza i właściciela Truskawca, w Pałacu Sztuki zidentyfikowanym przez Władysława Panasę jako Schulzowska willa Bianki opisana w opowiadaniu *Wiosna*, w miejskim teatrze muzyczno-dramatycznym, w dawnej sali gimnastycznej

znajdującej się obok budynku dawnego Gimnazjum Władysława Jagiełły, w Rynku i na ulicach miasta. W ten sposób SchulzFest obejmuje swoim zasięgiem cały Drohobycz, różne jego przestrzenie, ale sięga też do pobliskiego Truskawca, w którym pokazujemy część festiwalowych wystaw i działań artystycznych.

Z.B.: Czy Drohobycz zaakceptował Festiwal Schulza?

W.M.: Drohobycczanie wiedzą o Festiwalu, uczestniczą w jego wydarzeniach, życzliwie o nim myślą. W metaforycznym skrócie pokazuje to scenka z maja 2014 roku, którą opisał Bohdan Zadura, zacytuję: „wychodzimy w trójkę ze sklepu spożywczo-monopolowego w Rynku, zatrzymujemy się przed drzwiami, by wpuścić jakąś babuleńkę, a ona mówi, że dziękuje, ale że nie, nie, ona ma dużo czasu, państwo jesteście z festiwalu, jesteście bardzo zajęci”. I dalej: „Trudno o lepszy dowód, że Festiwal wpisał się jednak w świadomość mieszkańców Drohobycza, że się w nim zadomowił”.¹

Z.B.: SchulzFest ma pasmo artystyczne, ale jest też wydarzeniem literackim i naukowym...

W.M.: Bardzo istotny jest dla nas ten wymiar literacko-naukowy Festiwalu. Obok spotkań z pisarzami i tłumaczami, ważnym wydarzeniem jest międzynarodowa konferencja schulzologiczna. Wydajemy serię tomów pokonferencyjnych, z tekstami w języku polskim, ukraińskim i angielskim. Dla przykładu powiem, że książka zawierająca materiały V Festiwalu – zatytułowana *Bruno Schulz jako filozof i teoretyk literatury*, w której swoje teksty opublikowało 41 autorów z 11 krajów świata – jest największą dotychczasową publikacją w światowej schulzologii. Dzięki SchulzFestowi Drohobycz stał się światowym centrum badań nad twórczością Schulza i najważniejszym miejscem cyklicznych spotkań jego czytelników, wielbicieli, znawców i zafascynowanych nim artystów z wielu krajów.

W ciągu szesnastu lat swojego istnienia Festiwal gościł uczestników z ponad dwudziestu krajów – nie raz bardzo odległych, jak Brazylia, Japonia czy Tajwan. Wiele z tych osób – ludzi nauki, pisarzy i artystów – aktywnie współtworzy międzynarodowe środowisko skupione wokół Schulza, które jest intelektualnym i artystycznym zapleczem SchulzFestu.

W odbywających się podczas Festiwalu międzynarodowych sesjach schulzologicznych udział wzięło 123 naukowców różnych dziedzin z 21 krajów. Byli wśród nich literaturoznawcy, slawiści, historycy sztuki, antropolodzy, przedstawiciele filozofii sztuki, historii i nauk społecznych. W konferencjach brali udział wybitni polscy badacze literatury i schulzolodzy: Władysław Panas, Jerzy Jarzębski, Ryszard Nycz, Michał Paweł Markowski, Stanisław Rosiek, Przemysław Czapliński, Aleksander Fiut, Jan Gondowicz, Janusz Degler i znani humaniści z innych krajów, między innymi Tamara Hundorowa, Petro Rychło, Olga Czerwińska, Maria Zubrycka, Maria Mokłycia (z Ukrainy), Francesco

Cataluccio (z Włoch), Jean-Pierre Salgas, Marek Tomaszewski, Małgorzata Smorąg-Goldberg (z Francji), Henryk Siewierski (z Brazylii), Theodosia Robertson, David Goldfarb (z USA), Shalom Lindenbaum (z Izraela), Ariko Kato (z Japonia), Kris van Heuckelom (z Belgii).

W Festiwalach uczestniczyło 20 tłumaczy Schulza na różne języki – między innymi na angielski, chiński, japoński, duński, fiński, niemiecki, hiszpański, włoski, portugalski, gruziński, serbski, rumuński, węgierski, macedoński, rosyjski, ukraiński.

Gościliśmy też 44 pisarzy z różnych krajów. Z Polski na SchulzFeście byli między innymi: Olga Tokarczuk, Bohdan Zadura, Adam Zagajewski, Paweł Huelle, Jacek Podsiadło, Agata Tuszyńska, Krzysztof Varga, Daniel Odija, Ignacy Karpowicz. Gościem Festiwalu był również Wiktor Jerońfiejew, jeden z najważniejszych współczesnych pisarzy rosyjskich, a także – na przykład – wybitny pisarz izraelski Dawid Grossman, inspirujący się dziełem Schulza we własnej twórczości. Oczywiście byli u nas także – często wielokrotnie – kultowi ukraińscy pisarze: Jurij Andruchowycz, Serhij Żadan, Taras Prochaško, Ołeksandr Bojczenko, Andrij Bondar, Andrij Lubka, Jurko Pokalczuk, Jurij Wynnyczuk.

P.P.: Ten aktywny udział w Festiwalu najwybitniejszych pisarzy ukraińskich wydaje mi się szczególnie ważny. Dzięki temu Schulz staje się dla literatury tworzonej na Ukrainie ważnym punktem odniesienia, a jego sztuka i stojąca za nią wyobraźnia, zyskują w ten sposób na nowo obywatelstwo tam, gdzie jest ich matczynik – w Drohobyczu i w tej przestrzeni kulturowej, do której Drohobycz dziś przynależy, którą współtworzy. Wiem, że ten dokonujący się za sprawą Festiwalu stopniowy powrót Schulza do Drohobycza i to promieniowanie jego twórczości na ukraińską kulturę ma wymiar nie tylko lokalny, nie ogranicza się wyłącznie do Drohobycza i literackiego światka, ale oddziałuje też szerzej. Proszę coś więcej o tym powiedzieć.

W.M.: Dzięki Festiwalowi nabiera rozpędu ukraińska recepcja twórczości Brunona Schulza. Odkryć Schulza dla Ukrainy, dla ukraińskiego odbiorcy, który zbyt długo nic nie wiedział o tym artyście, to jedno z podstawowych zadań SchulzFestu. Staramy się to robić na różne sposoby, ale podam przykład najbardziej może spektakularny. W roku 2007 po raz pierwszy, na moje zaproszenie, przyjechał do Drohobycza najważniejszy współczesny pisarz ukraiński, Jurij Andruchowycz. Spotkania z nim i rozmowy o Schulzu, w towarzystwie Bohdana Zadury, Andrija Bondara i Jerzego Jarzębskiego, odbyły się wtedy na Uniwersytecie oraz w jednej z drohobyckich księgarni, przy ulicy Małej obok Rynku. Odtąd Andruchowycz jest stałym uczestnikiem Festiwalu i jego „marką ukraińską”, a kilka lat po tym pierwszym pobycie w Drohobyczu był już autorem pierwszego pełnego tłumaczenia prozy Schulza. Przełożył dylogię *Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod*

Klepsydrą oraz cztery tak zwane opowiadania rozproszone. Książka ukazała się w wydawnictwie – jednym z najbardziej prestiżowych na Ukrainie – którego dyrektorem jest znany ukraiński poeta Iwan Małkowycz. Pomysł tego tłumaczenia wyłonił się właśnie z SchulzFestu. Andruchowycz jest autorem, któremu ukraiński czytelnik ufa. Ufają mu zwłaszcza młodzi, więc jeśli nawet wcześniej nie słyszeli o Schulzu, to kupią książkę i przeczytają ją ze względu na Andruchowycza. Dodam, że jest to bardzo udany przekład, zdecydowanie lepszy od poprzednich, utrzymywanych raczej w stylu swoistej gwary lwowskiej, bądź zachodnio-ukraińskiej, co było – i nadal jest – związane z przekonaniem tłumaczy, że w taki sposób, w tym specyficznym językowy, można odtworzyć klimat czasów Schulza, z czym nie mogą się zgodzić, ponieważ Schulz pisał polszczyzną wytwornie trudną, mocno zmetaforyzowaną, ale przede wszystkim jest to polszczyzna literacka. Musiał więc pojawić się nowy i profesjonalny przekład jego prozy na język ukraiński, przekład nieograniczony do odmian języka charakterystycznych powiedzmy dla Lwowa czy Stanisławowa, skąd pochodzi większość wcześniejszych tłumaczy Schulza na język ukraiński – zarówno Andrij Szkrabiuk, autor tłumaczenia prozy Schulza, które po raz pierwszy w 1996 roku ukazało się w postaci książkowej, jak i Andrij Pawłyszyn, Mykoła Jakowyna, Taras Woźniak.

Szczególne słowa wdzięczności za to, że ukazał się „nowy ukraiński Schulz”, należą się Grzegorzowi Gaudenowi, wówczas dyrektorowi Instytutu Książki w Krakowie – dzięki jego wsparciu i osobistemu zaangażowaniu mamy dziś Schulza w tłumaczeniu Andruchowycza. Grzegorzowi Gaudenowi należą się również wielkie podziękowania za jego nieoceniony wkład w rozwój Festiwalu, zwłaszcza części literackiej i naukowej.

Przekład Jurija Andruchowycza przygotowano na V Festiwal Schulzowski w 2012 roku, również wtedy ukazały się pierwsze ukraińskie tłumaczenia listów i prac krytycznoliterackich Schulza – przekładu *Księgi listów* dokonał Andrij Pawłyszyn, ja przetłumaczyłam *Szkice krytyczne*.² Ukazały się także ukraińskie tłumaczenia książek o Schulzu oraz na różne sposoby z nim związanych – Jerzego Ficowskiego, Andrzeja Chciuka, Henryka Grynberga.³

Rok temu w czerniowieckiej oficynie Wydawnictwo XXI ukazała się książka Agaty Tuszyńskiej *Narzędzona Schulza* w moim tłumaczeniu i z dodanym przeze mnie aparatem przypisów i komentarzy, niezbędnych dla ukraińskiego czytelnika.⁴ Na ubiegłorocznym Forum Wydawców we Lwowie to ukraińskie wydanie *Narzędzonej Schulza* uhonorowane zostało nagrodą „Najlepsza Książka” w kategorii „Biografia”. Od czytelników wiem, że literacka biografia Szelińskiej, z której wiele można dowiedzieć się o życiu Schulza, o jego epoce, jest atrakcyjna dla ukraińskiego odbiorcy i jest też znakomitą promocją dla Schulza, zwłaszcza wśród

tych Ukraińców, którzy nie sięgną po opracowania naukowe, a chcą dowiedzieć się czegoś więcej o tym niezwykłym i coraz bardziej znanym na Ukrainie „pisarzu z Drohobycza”.

Z.B.: Panie Grzegorzu, jest Pan dyrektorem artystycznym Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu, proszę powiedzieć, jak w Pana pamięci rysują się artystyczne początki Festiwalu, jak kształtowała się i rozkręcała jego artystyczna energia?

G.J.: Dla powstania Festiwalu niezwykle pomocne było wsparcie konsula Krzysztofa Sawickiego, zaś o charakterze części artystycznej pierwszej edycji decydowała współpraca i przyjaźń Wiery i Igora Menioków z reżyserem Andrzejem Marią Marczewskim. Drugi Festiwal, po śmierci Igora, pod względem rozbudowanych prezentacji artystycznych nosił już piętno lubelskie, otwierał ją z Wierą Meniok festiwalową współpracę. Już skryształizowały się środowiska w Drohobyczu i w Lublinie, napędzające się nawzajem energią i działaniami, otwarte, zapraszające do współpracy. Ten drugi festiwal, w 2006 roku, był niebywale ekspansywny, ustalał format i formułę na przyszłość. Niedowierzałem, że to się dzieje. Udało się wmurować – jak już mówiła Wiera – tablicę memorialną w miejscu śmierci Schulza, pierwsze schulzowskie upamiętnienie w przestrzeni publicznej nie tylko Drohobycza, ale i na świecie. Starania o to trwały długo, wobec oporu władz – z marnym skutkiem, aż powiodły się wtedy, kiedy rektor Walery Skotny oświadczył, że bierze na siebie wszystkie formalności i pozwolenia oraz prace związane z montażem tablicy. Na wystawę pozyskaliśmy wtedy całą Willę Bianki czyli Pałac Sztuki Muzeum „Drohobyczyna”. Scena Plastyczna KUL Leszka Mądzika zagrała *Bruzdę* w kościele św. Bartłomieja, którego proboszcz, dzisiaj nie byle kto w kurii lwowskiej, po prostu zaprosił parafian na spektakl, więc publiczność z obowiązku stawiała się liczna i socjologicznie zaskakująca, a ponieważ był listopad, Mądzik musiał tuż przed spektaklem napełniać tytułowy obiekt ciepłą wodą dostarczaną do kościoła w wiadrach. W dawnej sali synagogałnej domu sierot żydowskich, czyli na wydziale historycznym uniwersytetu, na scenie powstałej z ławek szkolnych związanych grubym sznurem, Jacek Kleyff śpiewał o czasach, kiedy „Dwóch skłóconych gestapowców żyło w centrum Drohobycza...”. Po raz pierwszy wystąpiło wówczas trio Alfreda Schreyera ze sławnym, premierowym programem wielokulturowym. Pamiętam relację Wiery o tym, jak zadzwonił do niej Pan Alfred i swoim cudownym głosem powiedział, że chciałbym coś od siebie dać Festiwalowi, pytając: – Czy pani doktor widzi mnie w programie? Witek Dąbrowski, czyli lubelski Teatr NN, zagrał monodramy – jeden w Willi Bianki, a drugi w mikroskopijnej, wprost nabitej ludźmi kawiarence U Frosi, usytuowanej tuż obok miejsca śmierci Schulza, a założonej przez niezwykłego podróżnika, kolekcjonera, znawcę dziejów miasta –

drohobydzanina Zenona Filipowa. Kiedy w 1994 roku Filipow zorganizował plener artystyczny w Drohobyczu, malarz Witalij Sadowski wykonał obrazy przedstawiające Schulza, zapamiętane przez drohobycką inteligencję – i właśnie one wisiały wtedy U Frosi. Nazwa kawiarni upamiętniała kobietę pracującą przez lata tuż obok, w piekarni, sprzedającą chleb i bułki. Dzisiaj nie ma ani tej kawiarni, ani tego sklepu. Nie wszystko w Drohobyczu przepada, rozmywa się w przeszłość. Niedawno pozyskaliśmy do Muzeum Pokoju Brunona Schulza właśnie te obrazy. Wymieniłem niektóre polskie siły artystyczne, lecz równie ważny był – i nadal to priorytet Festiwalu – udział twórców ukraińskich, wówczas byli artyści z Drohobycza i Lwowa. Tak wspomina początki. W dotychczasowych edycjach Festiwalu uczestniczyło ponad 100 artystów i ponad 50 zespołów muzycznych oraz teatrów nie tylko z Polski i Ukrainy, ale również z Brazylii, Czech, Francji, Izraela, Niemiec, USA, Węgier, Włoch, Rosji.

Fenomen Festiwalu w Drohobyczu definiuje się również poprzez odrębność statusu organizacyjnego. Powiem krótko: to wysiłek indywidualny i społeczny, wolny, nie – etatystyczny i ideologiczny. Jeżeli ktoś zobaczy siedzibę Centrum Polonistycznego w Drohobyczu, złapie się za głowę, że coś tak małego, robi tak wiele.

P.P.: Schulz jest fenomenem na światową skalę – jest Planetą, nadal nie do końca odkrytą, wciąż na nowo zaskakującą, wprowadzającą w oszaleńcze, fascynującą. Z potężną, zadziwiającą siłą przyciąga i inspirowa, daje do myślenia, porusza wyobraźnię, intryguje i niepokoi. Jest osią, wokół której rozrasta się cały kosmos olśnień i odkryć, artystycznych gestów i realizacji, doświadczeń intelektualnych i duchowych. To wszystko daje Festiwalowi ogromną i jedyną w swoim rodzaju energię, ale jest też nie lada wyzwaniem...

G.J.: Nie ma drugiej takiej postaci kultury polskiej jak Bruno Schulz, postaci, której twórczość osiągnęła tak nieprawdopodobnie bogaty i różnorodny poziom recepcji na całym świecie. Mówimy o prozie nie dla przeciętnego czytelnika, cokolwiek lub kogokolwiek miałoby to oznaczać. I taka jest ta recepcja, przywraca wiarę w sens świata: porusza przede wszystkim ludzi niesformatowanych, nieznaną i znanych – elity kultury, humanistów, literatów, artystów, czasami spędza sen z powiek urzędnikom od kultury. Powiem śmiało: Schulz wygrywa z Grotowskim i Kantorem, ze swoimi przyjaciółmi – Witkacym i Gombrowiczem. Nie ma konkurentów. Tej recepcji nie da się już w pełni opanować, udokumentować, zatrzymać, bo Schulz pokonał historię, która chciała go unicestwić. Nie chodzi wyłącznie o przekłady, rzecz również w wielości adaptacji i inspiracji w sztukach wizualnych i performatywnych. Nieprawdopodobne, ale sam Schulz stał się bohaterem literackim i to w prozie – nie mówiąc o poezji – znakomitych pisarzy. Inspirowa nawet architektów! Linki

recepcji schulzowskiej oszałamiają. Najbardziej cieszy nas to, że w recepcji tej coraz ciekawsza i zarazem zaskakująca jest ta ukraińska.

Pamiętamy o tym wszystkim, dlatego przygotowaliśmy część artystycznej festiwalu wiąże się z pracami analitycznymi na trzech frontach. Po pierwsze, wiąże się z ciągłym rozpoznawaniem, co nowego powstaje na świecie w ramach artystycznej recepcji Schulza lub wpisuje się wprost albo metaforycznie w schulzowsko-drohobycki ducha, po drugie: z analizowaniem możliwości finansowych i pozyskiwania środków, dotacji, wsparcia honorowego, po trzecie: z projektowaniem partytury rytmu i lokacji wydarzeń festiwalowych, z wyszukiwaniem ciekawych miejsc, które mogą stać się łącznikami pomiędzy zaproszonym artystą i jego dziełem a Schulzem i Drohobyczem, łącznikami czytelnym zarówno dla przyjeżdżających ze świata gości Festiwalu, jak i dla jego drohobyckiej, ukraińskiej publiczności, a skoro o tej publiczności mowa, to trzeba dopowiedzieć, że dzięki temu, co od kilkunastu lat dzieje się w Drohobyczu z powodu Schulza, przede wszystkim dzięki Festiwalowi, zmienił się i sam Drohobycz, dlatego dodam na koniec, że obecnie nie ma niczego bardziej niepokojącego, jak powtarzanie hasła – teraz uważam je za prowokacyjne – Drohobycz bez Schulza. Warto to podkreślić: ulica Brunona Schulza jest w ukraińskim Drohobyczu od 1992 roku, a ulica Izaaka Bashevisa Singera w polskim Biłgoraju – od roku 2011.

Z.B.: I jeszcze na koniec to samo pytanie, od którego zaczęliśmy rozmowę, pytanie do Ciebie, Pawle, o Twoją drogę do Schulza i Drohobycza. To jest też pytanie o Twoje spotkanie z Twoim Mistrzem – wspomnianym już tu wielokrotnie prof. Władysławem Panasem, bo dla naszych czytelników jesteś przewodnikiem do Jego dzieła, a mam tu na myśli zwłaszcza numer „Kontekstów” (3/2017) o *Misterium Bramy* i działalności Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN” (nazwisko Tomasza Pietrasiewicza, założyciela i dyrektora Bramy też padało w naszej rozmowie), numer, który Tobie zawdzięczamy, a wspominam o tym numerze również dlatego, że warto czytać *Planetę Schulza*, sięgnąwszy wcześniej właśnie po *Misterium Bramy*, bo oba poświęcone są antropologii pamięci i w istotny sposób wzajemnie się oświetlają. Dodam jeszcze tylko, że naszymi przewodnikami po Drohobyczu są – obok Władysława Panasa – Małgorzata Kitowska-Łysiak i Igor Meniok, i tej trójce Przewodników poświęcamy i dedykujemy ten numer, zatytułowany przez nas *Planeta Schulz*.

P.P.: Teraz myślę, że może powinniśmy ten numer zatytułować „Kosmos Schulz” albo przynajmniej „Galaktyka Schulz” (*śmiech*). Wspominam o kosmosie, bo ten istic kosmiczny zakrój wyobraźni Schulza odsłonił mi właśnie Władysław Panas. Wciąż mam w pamięci rozmowy z nim na ten temat, jego wykłady, książki. Wciąż mam poczucie, że siła jego interpretacji, siła

i rozmach jego lekturowego gestu nie osłabła z latami i nadal pozostaje pod jej wrażeniem, może wręcz pod jej urokiem, bo w tym, co robił Panas, jak mówił, jak pisał, było – i jest – coś z guseł.

Panas mówił, że Lublin jest Księgą. Księgą był dla niego również Drohobycz. Czytał książki tych miast – jak strukturalista. Badał ich głoski, litery, słowa, zdania – budynki, ulice, puste przestrzenie, w ich układach przestrzennych, w palimpsestowych nawarstwieniach czasu. Panas wdział świat jako Księgę – w jej materialności, w jej konkretnej namacalności, ale była to dla niego również Księga kosmiczna i duchowa, może nawet mistyczna, a na pewno otwarta na nieskończoność, na tajemnicę. Panas interesowała enigmatyczność istnienia, jego głębia i mistyczny kontur, ale nie był pięknoduchem, w myśleniu nie brał jeńców, dlatego to, za co się brał, umiał domyśleć do końca i nie zatrzymywał się, gdy zaczynał czuć pod palcami – jak pisze Schulz – jakiś inny, obcy wątek. Brał ten wątek w palce i tkął dalej, bo widział w tym pracę konieczną, rodzaj powinności – pracę restytucji świat, restytucji sensu. Dla niego to właśnie była prawdziwa stawka humanistyki, literaturoznawstwa, antropologii. Tak też postrzegał to, co w Drohobyczu robią Wiera Meniok i Grzegorz Józefczuk, a Tomasz Pietrasiewicz – w Lublinie.

Wspomniałeś, że warto *Planetę Schulz* czytać w kontekście lubelskiego numeru „Kontekstów” – numeru *Misterium Bramy*. Tak, te dwa ujęcia antropologii przestrzeni dobrze się oświetlają, ale też dopełniają się wzajemnie. Widać do szczególnie dobrze, właśnie w odniesieniu do Władysława Panasa. Nie byłoby jego lekcji Drohobycza, nie byłoby *Małego przewodnika drohobyckiego dla przyjaciół*, nie byłoby w Drohobyczu Willi Bianki, gdyby nie wcześniejsze czytanie Lublina – miasta Bramy, miasta kabalistów i poetów, miasta Widzącego i Czechowicza.

Z.B.: Twoje doświadczenie spotkania z prof. Panasem, z jego widzeniem świata i sposobem uprawiania humanistyki, z jego wycuciem tajemnicy, ma też związek z tym, jak patrzysz na Lublin, miasto Czechowicza, gdzie między innymi prowadzisz festiwal Miasto Poezji (o tym też była mowa w naszym numerze *Misterium Bramie*), ale te gusła Panasa, o których mówiłeś, wiążą się chyba i z tym, jak postrzegasz Drohobyczu, bo również w tym mieście Schulza, w związku z nim, dbasz o obecność poezji – mam na myśli Twój udział w wydaniu po polsku tomu poezji Serhija Żadana, tomu zatytułowanego *Drohobycz*. Powiedz coś o tym...

P.P.: Mnie również ciekawia – jak pisał Panas – „epifanie Enigmy”. I jeśli potrafię – niekiedy – wyczuć je pod palcami, pod piórem, to zawdzięczam to w dużej mierze właśnie Panasowi. Jego wykłady, jego teksty, rozmowy z nim utwierdziły mnie też w przekonaniu o poznawczej sile metafory i o tym, że wyobraźnia jest narzędziem poznania, również antropologicznego,

że być może jest to jedyne narzędzie poznania – narzędzie wglądu w rzeczywistość, w doświadczenie – jakim tak naprawdę dysponujemy. To dlatego staram się okiem metafory czytać Lublin, staram się pokazywać, że żyjemy we wnętrzu metafory – tym właśnie jest Miasto Poezji, którym wspominałeś. Podobnie widzę Drohobycz – jako miejsce metafory, jako metaforę, która w Drohobyczu, w realnym mieście, zyskuje swój konkretny, namacalny kształt i nie dzieje się to bez naszego udziału, bez gestu lektury, bez ruchu poznającej wyobraźni. Dlatego też między innymi ukazał się po polsku *Drohobycz Serhija Żadana* – tom jego wierszy przygotowany specjalnie dla Drohobycza (ogromny udział miała w tym Wiera Meniok) i świetnie przełożony przez Jacka Podsiadłę. Wiedziałem, że trzeba taką książkę – po polsku – podarować Drohobyczowi, kiedy usłyszałem Żadana czytającego swoje wiersze w tej samej sali, w której – najprawdopodobniej – Schulz kradł śmierci czas, zyskiwał kolejne dni życia, sortując na rozkaz hitlerowców zrabowane przez nich książki.

Powiedziałem, że *Drohobycz Serhija Żadana*, to książka ofiarowana miastu Schulza i tak jest, ale mam poczucie, że jest to również tajemniczy i niespodziewany dar, który ja otrzymałem od Drohobycza. Nie wiem, czy Drohobycz jeszcze kiedyś coś równie niezwykłego mi ofiaruje, czy przypuści mnie do jakiejś innej swojej tajemnicy, ale na pewno mam wobec tego miasta jeszcze wielkie plany (*śmiech*).

ZB: Dziękuję Wam bardzo za rozmowę i za współtworzenie tego numeru.

Przypisy

- 1 B. Zadana, *Revita*, w: *Bruno Schulz: teksty i konteksty. Materiały VI Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*, pod red. W. Meniok, Drohobycz: Poswit 2016, s. 145.
- 2 Б. Шульц, *Цинамонові крамниці та всі інші оповідання*, переклад з польської Ю. Андруховича, Київ: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА 2012; Б. Шульц, *Книга листів*, уклад і підготував до друку Є. Фіцовський, переклад з польської А. Павлишина, Київ: Дух і літера 2012; Б. Шульц, *Літературно-критичні нариси*, опрацювання та передмова М. Кітовської-Лисяк, переклад з польської та післямова В. Меньок, Київ: Дух і літера 2012.
- 3 Є. Фіцовський, *Регіони великої ересі та околиці. Бруно Шульц і його міфологія*, переклад з польської А. Павлишина, Київ: Дух і літера 2010; Б. Шульц, *Книга образів*, зібрав, упорядкував і написав коментарі Є. Фіцовський, переклад з польської Л. Лисенко, Київ: Дух і літера 2014; А. Хцюк, *Атлантида. Місяцева земля*, переклад з польської Н. Римської, Київ: Критика 2011; Г. Гринберг, *Дрогобич, Дрогобич...*, переклад з польської А. Павлишина, Львів – Івано-Франківськ: Журнал „І” – Лілея НВ 2012.
- 4 А. Тушинська, *Наречена Шульца*, переклад з польської, примітки та коментарі В. Меньок, Чернівці: Книги – XXI 2018.



Drohobycz, 2018. Fot. Zbigniew Benedyktowicz.

1.

Opowiem inną przygodę dziwniejszą...

W. Gombrowicz, *Kosmos*¹

Wreszcie otwierały się drzwi jego pokoju i wchodził – mały, z piękną brodą, pełen ezoterycznych uśmiechów, dyskretnych przemilczeń i aromatu tajemnicy.

B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*²

Nic tu nie zapowiadało przygody. Wprost przeciwnie. Jeśli już na coś zanosilo się, to raczej na mozolne zbieranie materiałów do przypisu, którym chciałem opatrzyć pewną scenę ze *Sklepów cynamonowych* Brunona Schulza. Oczywiście, są przypisy dotyczące sensoryjnej materii, ale materia tego przypisu na taką nie wyglądała. Chodziło o pojedynczy i właściwie najzwyczajniejszy przypis, aczkolwiek trochę jednak rozbudowany i może nawet lekko narracyjny, odnoszący się do jednego tylko fragmentu Schulzowego opowiadania. Tego oto: Wspaniała, „cynamonowa” odyseja po nocnym mieście doprowadza narratora i bohatera w jednej osobie przed „tylną i nigdy niewidzianą stronę gmachu gimnazjalnego” (62). (Zupełnie jak niewidzialna strona księżycy i jeszcze to wchodzenie do budynku od tyłu... Zostawiamy te i podobne „miejsca hermeneutyczne” całkiem na boku, bo teraz mamy inne zadanie). Brama, chociaż to noc, jest „otwarta, sień oświetlona” (62). Dziwne. Ale jaki powód?

Przypomniałem sobie, że o tej późnej godzinie musi się w sali profesora Arendta odbywać jedna z lekcji nadobowiązkowych, prowadzona w późną noc, na które zbieraliśmy się zimową porą, płonąć szlachetnym zapalem do ćwiczeń rysunkowych, jakimi natchnął nas ten znakomity nauczyciel (63).

I dalej następuje niezbyt obszerny – w ogóle cały epizod jest dosyć krótki – opis lekcji rysunków profesora Arendta. Z żalem odmawiam sobie przyjemności przytoczenia tego opisu w całości. Odkładam tekst, bo w tym momencie rzecz dotyczy wyłącznie postaci, zaiste, znakomitego nauczyciela, dla którego przychodzi się do szkoły w nocy i zimową porą. Otóż nieoceniony Jerzy Ficowski ustalił, iż profesor Arendt, Adolf Arendt, to autentyczna postać wzięta z drohobyckiej rzeczywistości! Posłuchajmy klasyka schulzologii:

Jego pierwszy nauczyciel rysunków Adolf Arendt (którego po latach wymieni z nazwiska w swoich *Skleпах cynamonowych*)³.

I nieco dalej:

gdy, wszedłszy do gmachu gimnazjum, postanawia zajrzeć do sali, w której profesor Arendt prowadził lekcje rysunków – znajduje się w ck Gimnazjum im.

WŁADYSŁAW PANAS

Lekcja profesora Arendta

Franciszka Józefa, gdzie się Schulz uczył i gdzie istotnie jego pierwszym przewodnikiem po krainie sztuki był w 1902 roku Adolf Arendt⁴.

Kapitalne i wprost niesłychane! Bo to jedyna postać przeniesiona ze świata, powiedzmy, realnego do sztuki Schulza wraz z własnym, autentycznym nazwiskiem i pełnią w rzeczywistości pozaliterackiej funkcją zawodową. Jedno jedyne nazwisko drohobyckie w całej prozie Schulza. W praktyce artystycznej autora *Sklepów cynamonowych* – gest semantyczny praktycznie bez żadnej analogii. W świecie przedstawionym, który jest poddany totalnej mityzacji, tylko profesor rysunków zachował swój personalny i personalistyczny zarazem wymiar. Aczkolwiek mamy tu do czynienia z czymś zupełnie wyjątkowym i jednorazowym, doskonale przecież rozumiemy i znamy źródło takiego zachowania artysty. Dla kogoś takiego, kto jak Schulz mógł o sobie napisać: „Jeszcze nie umiałem mówić, gdy pokrywałem już wszystkie papiery i brzegi gazet gryzmołami, które wzbudzały uwagę otoczenia” (442), nauczyciel rysunków, zwłaszcza jeśli był jeszcze w dodatku znakomity, musiał być tym najważniejszym i jedynym nauczycielem w całej edukacji szkolnej, kimś, kogo się będzie pamiętało do końca życia. Stąd to niezwykle, najwyższe, gdyż unieśmiertelniające, wyróżnienie, stąd ten hold i ta niezwykła laudacja. Po prostu wdzięczny uczeń zapewnił swemu nauczycielowi wieczność. Do rzeczywistych elementów drohobyckiej topografii, jaka przedostała się do Schulzowej prozy (ulice: Stryjska, Leszniańska-Liszniańska, Podwale; Żupy Solne; Tyśmienica, kościół Świętej Trójcy itd.), należy więc dodać jeszcze osobę profesora Adolfa Arendta⁵.

Mniej więcej w tym punkcie zrodził się pomysł, aby poświęcić profesorowi Arendtowi jakiś przypis, w którym powie się o nim cokolwiek więcej niż ta nadmiernie już odsączona informacja, że w 1902 roku był profesorem rysunków w drohobyckim Gimnazjum im. Cesarza Franciszka Józefa I, do którego uczęszczał Bruno Schulz. Nikt tu nie rzekł, a nie wiem, czy i pomyślał: „Zasłużył pan, panie profesorze Arendt, na

skromną notę biograficzną. Należy się ona panu, albowiem dawny uczeń wprowadził pana do swojej sztuki”. Historyk literatury w takiej sytuacji – tego wymaga od niego profesja – musi zabrać się do swojej pracy, czyli wykonać podstawowe czynności poznawcze, które przynajmniej w takim elementarnym zakresie zbiorą wiedzę o postaci:

Czy można sobie wyobrazić, kiedy mówi się o czyimś życiu, informację ważniejszą niż ta, w której podana jest data śmierci i data urodzin?⁶

No, właśnie, tego dotąd nie zrobiono. Właściwie, prawdę mówiąc, nic w tej sprawie nie zrobiono, to znaczy w sprawie zgromadzenia jakiejś wiedzy o profesorskich rysunków, który uczył Schulza, nic więcej niż to, co napisał Ficowski. A przytoczyłem wyżej absolutnie wszystko, co napisał na ten temat. Mój poznawczy dyskomfort miał także inną jeszcze przyczynę: tkwiła ona w samej, by tak rzec, strukturze tej informacji, jaką do tej pory mieliśmy. W dziwnej dacie – ten rok 1902 – która nie datuje, gdyż okazuje się zdumiewająco nieścisła (ściśła data, która jest nieścisła!) i zamiast informować, wytwarza tylko informacyjny szum.

No bo zważmy, jak zrozumieć coś takiego, jeśli, naturalnie, trochę się nad tym zastanowimy, a wydaje mi się, że już nadszedł czas, aby się nad tym wszystkim zastanowić: profesor Adolf Arendt był nauczycielem Schulza w 1902 roku. Tylko w 1902. To rok, jak wiadomo, w którym Schulz zaczął swą gimnazjalną naukę. Więc wychodzi jakoś krótko. I nie wiadomo, czy mowa jest o roku kalendarzowym, czy o tzw. roku szkolnym – wtedy byłby to rok 1902/1903. Bruno, jak każde dziecko, poszedł do szkoły po wakacjach, po wakacjach, rzecz jasna, 1902 roku. Zatem skoro Arendt uczył go jedynie w 1902 roku, trwało to od wakacji do bożonarodzeniowych ferii. Czyli nigdy w zimie, jak czytamy w opowiadaniu. Ale to drobiazg i nie będziemy z nim wychodzili na żadne forum. Śmieszne. Może jednak nie do końca jest śmieszna, chociaż drobiazgową, ta moja pedanteria zmierzająca do uściślenia, co znaczy owa, nieco jakby feralna (w schizologii, w schizologii jedynie), jak już widzę, data 1902. Brniemy więc dalej. A cóż to za cezura ten koniec roku kalendarzowego w pracy nauczyciela, dla którego, tak samo zresztą jak i dla ucznia, o czym wszyscy wiedzą, podstawową jednostką jest rok szkolny. Dlaczego profesor Arendt – w świetle tak sformułowanej jak dotąd informacji – byłby nauczycielem jedynie do końca 1902 roku? Coś się z nim stało? Mógł zachorować i – przecież zdarza się – umrzeć, mógł zwariować albo też został aresztowany. Wszystko możliwe. Tak czy inaczej był to kontakt – Schulza i profesora Arendta – bardzo krótki, a jednak został zapamiętany i utrwalony. Musiał mieć wyjątkowe znaczenie dla dziesięcioletniego chłopca, który rysował „od zawsze”.

I tak jakoś, na marginesie całkiem innych zainteresowań i zatrudnień schizologicznych, zacząłem przed, no, wielu już laty poszukiwać materiałów, które pomogłyby wyjaśnić tę – dla mnie przynajmniej – zagadkową sprawę 1902 roku w biografii Schulza i w biografii nauczyciela rysunków Arendta, o którym chciałem też zbudować miniaturową opowieść – przypis. Wreszcie kiedyś, dawno temu, pewnego, jak mawia się w takich sytuacjach, pięknego popołudnia wylądowała na moim stole bibliotecznym, wśród obłoczków stuletniego chyba kurzu, wspaniała książka: napisana przez Zdzisława Kultysa historia drohobyckiego gimnazjum, wydana w Drohobyczu w 1908 roku i obejmująca pierwsze pięćdziesiąt lat istnienia szkoły, która akurat obchodziła tę rocznicę i z tej okazji profesor tegoż gimnazjum opracował jej monografię⁷. Wzorcową pod każdym względem. Jest w niej prawie wszystko, czego nam potrzeba, zwłaszcza kompletne wykazy kadry nauczycielskiej wraz z latami zatrudnienia. Szkoda, że tylko do 1908 roku. Szkoda, że ta rocznica nie wypadła parę lat później. Ale i tak mamy tam dane, o które nam tu chodzi. Oczywiście, jest profesor Adolf Arendt, nauczyciel rysunków, który pracował w gimnazjum od 1892 do 1902 roku⁸. Oto, jak sądzę, źródło informacji Ficowskiego. Arendt faktycznie uczył w Drohobyczu jeszcze w 1902 roku. Ale w tymże roku pojawia się już w wykazach następny nauczyciel rysunków: Franciszek Chrzęstowski⁹. Takimi danymi dysponował biograf i nadał im ten niezbyt, oględnie patrząc, precyzyjny kształt: profesor Arendt był w 1902 roku pierwszym nauczycielem rysunków Brunona Schulza. Z książki Kultysa wziął zatem Ficowski (a za nim, rzecz jasna, cała schizologia) ten – teraz już mam pewność – pechowy 1902 rok, lecz jak dokładnie objaśnić to, co się wtedy wydarzyło. Zdaje się, że mamy co do tej sprawy w miarę jednakową intuicję, ale nie mamy żadnych dokumentów potwierdzających lub zaprzeczających. U Kultysa takich dokumentów nie znajdziemy. Z jego opracowania warto natomiast wydobyć to, co według autora stanowiło jedną z paru najważniejszych zalet gimnazjum. Otóż było ono wzorcowe pod względem – właśnie! – nauki rysunku. Tak o tym pisze Kultys, od 1906 roku profesor drohobyckiego gimnazjum i potencjalnie jeden z nauczycieli Schulza:

Z pewną dumą może o sobie to gimnazjum powiedzieć, że w niem naprzód odbyła się reorganizacja nauki rysunków, jako przedmiotu obowiązkowego w wyższym gimnazjum, i że inne szkoły na nim się pod tym względem wzorowały¹⁰.

Nie ma chyba wątpliwości, że należy w tym widzieć także osobistą zasługę profesora Arendta. Lecz cóż dzieje się z nim i jego domniemanym, jak mi się coraz bardziej wydaje, uczniem? Oczywiście, w roku 1902. Znowu wykonuję w bibliotece brudną robotę – kurz

jakby nieco większy i z pewnością o parę lat starszy niż tamten z książki Kultysa, ale ta związana grubym sznurkiem paczka czasopism, którą mi przynoszą z najgłębszych bodaj czeluści magazynów bibliotecznych, jest doprawdy rewelacyjna. Tu wreszcie znajduję wyjaśnienie, tu, czyli w znakomitym miesięczniku galicyjskich nauczycieli „Muzeum. Czasopismo Towarzystwa Nauczycieli Szkół Wyższych”. (Te „szkoły wyższe” to po prostu szkoły średnie, ale na dzisiejszym tle mogłyby spokojnie uchodzić za wyższe. Jeśli ktoś nie ma alergii na kurz, niech weźmie do ręki to „Muzeum”, a przekona się, jaki był stan ówczesnego szkolnictwa średniego). Więc „Muzeum” – rok 1902. Jest! Zeszyt 9, wrześniowy. W dziale informującym o decyzjach władz oświatowych („Odznaczenia, mianowania i przeniesienia”) ukazał się następujący komunikat Wiednia:

P. Minister w. [wychowania] i o. [oświaty] nadał opróżnione posady nauczycielskie w państwowych szkołach średnich: [...] prof. gimn. w Drohobyczu Adolfowi Arendtowi posadę w szkole realnej w Tarnowie¹¹.

I trochę dalej w tym samym dokumencie, który zresztą ze zrozumiałych względów cytuję tylko w partiach bezpośrednio nas tu interesujących:

P. Minister w. i o. zamianował rzeczywistymi nauczycielami w państwowych szkołach średnich suplentów: [...] Franciszka Chrzastowskiego ze szkoły realnej w Krakowie dla gimn. w Drohobyczu¹².

Zagadka została rozwiązana, ale jakże fatalnie! Oto bowiem trzeba stwierdzić, że profesor Adolf Arendt nigdy nie był gimnazjalnym nauczycielem Schulza, a Schulz nigdy nie był jego uczniem w drohobyckim Gimnazjum im. Cesarza Franciszka Józefa I. Sprawdziłem: do końca szkolnej nauki Schulza profesor Arendt bez przerwy pracował w Tarnowie i cieszył się tam zasłużonym uznaniem¹³. Tak więc gdy dziesięcioletni Bruno przekraczał we wrześniu 1902 roku próg gimnazjum, w „sali profesora «Arendta»” (63) urzędował już Franciszek Chrzastowski. A profesor Arendt, „mały, z piękną brodą, pełen ezoterycznych uśmiechów, dyskretnych przemilczeń i aromatu tajemnicy” (63) – „zaciąkał za sobą drzwi gabinetu” (63) w odległym o ponad 200 kilometrów Tarnowie.

Owszem, profesor Arendt uczył rysunku, lecz... starszego brata Schulza. Mógł więc Bruno – tak przecież zafascynowany rysowaniem – zapamiętać postać nauczyciela rysunków, prawdopodobnie jedyne wówczas w Drohobyczu człowieka, który profesjonalnie zajmował się rysunkiem, po prostu z opowiadań brata. Mógł nawet czuć się jego „zaocznym” uczniem, nie mogąc doczekać się, kiedy wreszcie pójdzie do szkoły i trafi do takiej znakomitości. Mógł również

znać postać Arendta z opowiadań starszych kolegów, z legendy uczniowskiej. Tak czy inaczej, dokonał „mityzacji rzeczywistości”, ponieważ uwiecznił w roli swojego profesora kogoś, kto nie był jego profesorem. Był nim natomiast – od początku do końca – profesor Franciszek Chrzastowski. W tym samym czasie jeden rozpoczął naukę, drugi zaś – nauczanie. To Chrzastowski uczył Schulza rysunku i wprowadzał w świat sztuki. Chrzastowskiemu też najpewniej zawdzięcza swój publiczny debiut w roli rysownika na wystawie szkolnej w 1908 roku. Sięgam ponownie do monografii Kultysa, który pisze, iż główne uroczystości rocznicowe odbyły się w gimnazjum 23 czerwca 1908 roku i tego właśnie dnia nastąpiło też o godzinie 16.00 otwarcie wystawy uczniowskiej – z dużym sukcesem:

Najwięcej widzów ściągnęła wystawa rysunków, urządzona przez prof. Chrzastowskiego w sali gimnastycznej¹⁴.

Wolno bez większego ryzyka przypuszczać, że na tej wystawie musiały (tak, musiały!) znaleźć się także lub raczej przede wszystkim prace Schulza. To wystawa zbiorowa wprawdzie, lecz pierwsza. I jest w tym niekwestionowana zasługa znakomitego profesora Chrzastowskiego. Nie znam dziejów drohobyckiego wystawiennictwa artystycznego, więc zapytam tylko w tym momencie retorycznie, czy aby wystawa uczniowska zorganizowana przez profesora Chrzastowskiego nie była w ogóle pierwszą lub jedną z pierwszych wystaw, jakie się w Drohobyczu odbyły?

Na marginesie tych ustaleń, dotyczących wymiany profesorów rysunku w Drohobyczu i moich zachwyty nad poziomem sił pedagogicznych skupionych w Towarzystwie Nauczycieli Szkół Wyższych, których organ czasopiśmienniczy pomógł w rozwikłaniu sprawy profesora Arendta, nasuwa mi się i taka oto uwaga, nawiązująca do wizji państwa Franciszka Józefa, z jaką mamy do czynienia w Schulzowej *Wiośnie*: ach, ci nauczyciele c.k., ten „świat podzielony na dykasterie i rangi” (176). Posegregowani jak marki w markowniku Rudolfa. Ciągłe w ruchu, w nieustannej rotacji, stale przemieszczani z miejsca na miejsca, uruchamiani najwyższą decyzją – bo sam minister wychowania i oświaty podejmował ją – i rozsyłani w rozmaite strony galicyjskiej prowincji. Kiedy przegląda się w książce Kultysa wykazy nauczycieli i czas ich zatrudnienia w drohobyckim gimnazjum, włos się lekko jeży od tego absurdu: przed wakacjami jeszcze w Drohobyczu, po wakacjach już w Tarnowie, jak profesor Arendt, do wakacji mieszkało się i pracowało w Krakowie, jak faktyczny nauczyciel Schulza Chrzastowski, a po wakacjach natychmiastowy wyjazd do prowincjonalnego bądź co bądź (choć to prowincja kosmopolityczna, ale jednak prowincja) Drohobycza. Nikogo z zainteresowanych nie pytano o zdanie. Z rejestrów Kultysa wypisałem nazwiska 43 nauczycie-

li drohobyckiego gimnazjum, którzy w nim pracowali (bardzo często tylko się przez nie przewinęli) w latach 1902–1908, czyli w czasie, gdy Schulz był uczniem. Ten liczny zastęp kadrowy obsługiwał szkołę wcale nie gigantyczną. W 1902 roku uczyło się w niej 447 chłopców, a w 1908, ostatnim, jaki objęły rejestry Kultysa, było 673 uczniów. Wśród nich Bruno Schulz.

Oto dzieje pewnego przypisu, do którego zacząłem kiedyś zbierać materiał, ale którego ostatecznie nie napisałem, ponieważ jego przedmiot zmienił, by się tak wyrazić, swój stan. Opowieść, która miała być opowieścią o profesorze Adolfie Arendcie, nauczycielu rysunków Brunona Schulza w drohobyckim gimnazjum, przekształcała się w zupełnie inną opowieść, inną i o czymś innym, niż się początkowo wydawało. Opowieść – o czym? Ano właśnie, o czym teraz będzie ta opowieść, która najniespodziewaniej zaczęła się wysnuwać z opowieści sygnowanej dotąd nazwiskiem Adolfa Arendta? Na razie należy stwierdzić, że nieoczekiwanie ujawnił się biograficzny zygzak w miejscu, gdzie się go w ogóle nie spodziewaliśmy. Zdarza się. Należy spodziewać się, że takich zdarzeń będzie w biografii Schulza znacznie więcej¹⁵. W każdym razie zygzaków został pomyślnie wyprostowany i niewielki drobiazg w życiorysie autora *Sklepów cynamonowych* ustaliliśmy w sposób pewny, gdyż mamy na to odpowiednie dokumenty. Przytoczyłem je.

Profesor Arendt w świetle dokonanych tu ustaleń nie jest już takim samym bohaterem, ale przecież jakiś przypis o nim trzeba wykonać. Zwłaszcza teraz, gdy odpadły „naturalne” niejako motywy jego obecności w opowiadaniu. Ale to już zadanie dla edytorów prozy Schulza w krytycznym opracowaniu, na które scholologia musi się wreszcie zdobyć.

2.

Jeśli strzałka, to na coś wskazuje. [...] A jeśli nie strzałka, to nie wskazuje.

W. Gombrowicz, *Kosmos*¹⁶

Interpretacja – mówiąc najkrócej – to hipoteza ukrytej całości utworu.

J. Sławiński, *O problemach „sztuki interpretacji”*¹⁷

Ależ się porobiło! Jeśli ktoś myśli, że na tych ustaleniach sprawa lekcji profesora Arendta wyczerpuje się, jest w głębokim błędzie. Ona dopiero się zaczyna. Tyle że zmienił się jej kierunek. W czasach kiedy myśleliśmy, że profesor Arendt był rzeczywistym nauczycielem rysunków Schulza, w grę wchodził jedynie jakiś obszerniejszy przypis lub co najwyżej rozbudowany komentarz biograficzny. Powód bowiem, dla którego znalazł się w opowiadaniu – profesor Arendt – był przecież dla wszystkich czytelników jasny i właściwie nie było się tu nad czym zastanawiać. Kiedy jednakowoż okazało się to, co się okazało, sytuacja zmieniła się radykalnie i py-

tanie, dlaczego profesor Arendt (wraz z pochodnymi typu: dlaczego właśnie on, a nie profesor Chrzastowski), nabrało sensu. Stało się – całkiem nieoczekiwanie – ważną kwestią interpretacyjną. Tak – interpretacyjną, ni mniej, ni więcej. W tym punkcie opowiadania, gdzie chyba nawet w najbardziej fantastycznych snach nie przypuszczaliśmy, iż jest tu w ogóle coś do interpretacji, otworzyła się kwestia na wskroś hermeneutyczna, którą sformułuję następująco: dlaczego mianowicie w *Sklepach cynamonowych* lekcję rysunków każe Schulz prowadzić akurat profesorowi Arendtowi?

Zewnętrzny kontekst biograficzny, jak przekonaliśmy się, nie istnieje. Odpowiedź zatem powinna znajdować się wewnątrz tekstu. Bo gdzież indziej moglibyśmy jej poszukiwać? Istnieje wprawdzie taka pokusa (bardzo ludzka i w dużym stopniu naturalna), aby sprowadzić całą tę aferę do kwestii przypadku: Schulz wybrał Arendta przypadkowo, jakoś mu się to nazwisko wyłoniło z odległej pamięci. Odwołanie do przypadku to wcale dobre wyjaśnienie, zwłaszcza jeśli pamiętać – i podzielać pogląd – iż przypadek na jednym poziomie rzeczywistości oznacza nieprzypadkowy bynajmniej wybór w innym wymiarze tego (i tamtego także) świata. Dlaczego więc profesor Arendt?

Nie ma rady, trzeba bardzo tradycyjnie i dokładnie przeanalizować cały opis lekcji rysunków tego znakomitego pedagoga. Może uda się nam znaleźć coś, o co dałoby się zaczepić. Może jest jakiś uchwyt, jakaś podpowiedź, sugestia. Cokolwiek. Skoro zwiódła nas już taka, wydawać by się mogło, najoczywistsza oczywistość, jak ta, iż profesor Arendt uczył Schulza w 1902 roku, musimy być przygotowani na każdy podstęp. Ten ezoteryczny uśmiech, którym narrator obdarzył profesora Arendta, te wszystkie dyskretnie przemilczenia i ów gęsty aromat tajemnicy, jaki go spowija, jest również ezoterycznym uśmiechem samego Brunona Schulza i to są też jakieś jego wielce dyskretnie przemilczenia owiane tajemniczym aromatem.

Czegóż zatem uczył profesor Arendt podczas tych nocnych i nadobowiązkowych seansów? „Prawdę mówiąc, niewieleśmy podczas tych godzin rysowali i profesor nie stawiał zbyt ścisłych wymagań. Niektórzy przynosili sobie z domu poduszki i układali się na ławkach do powierzchniowej drzemki. I tylko najpilniejsi rysowali pod samą świecą, w złotym kręgu jej blasku” (63). Tak więc – możemy w tym momencie poczuć się nieco zaskoczeni – te słynne lekcje rysunków profesora Arendta nie skupiały się zbytnio na ćwiczeniach w rysowaniu. Czym w takim razie zajmował się główny protagonista? „Czekaliśmy zazwyczaj długo na przyjście profesora, nudząc się wśród sennych rozmów. Wreszcie otwierały się drzwi jego pokoju i wchodził – mały, z piękną brodą, pełen ezoterycznych uśmiechów, dyskretnych przemilczeń i aromatu tajemnicy” (63). Profesor Arendt jest już na tej szkolnej scenie, przypominam, nocnej i nieobowiązkowej. Zaraz zacznie się

akcja, ale najpierw odnotujmy jeszcze, skąd przyszedł. To też należy do obrazu całości! Dalszy ciąg ostatniego cytatu jest taki:

Szybko zaciskał za sobą drzwi gabinetu, przez które w momencie otworzenia tłoczyła się za jego głową ciżba gipsowych cieni, fragmentów klasycznych, bolesnych Niobid, Danaid i Tantalidów, cały smutny i jałowy Olimp, więdnący od lat w tym muzeum gipsów. Zmierzch tego pokoju mętniał za dnia i przelewał się sennie od gipsowych marzeń, pustych spojrzeń, blednących owali i zamyśleń odchodzących w nicość. Lubiliśmy nieraz podsłuchiwać pod drzwiami – ciszy, pełnej westchnień i szeptów tego kruszejącego w pajęczynach rumowiska, tego rozkładającego się w nudzie i monotonii zmierzchu bogów (63–64).

Gabinet, z którego wyszedł profesor Arendt, stanowił jakiś szkolny zbiór gipsowych odlewów, reprezentujących sztukę klasyczną i akademicką, zbiór „smutny i jałowy”, wypełniony odgłosami „kruszejącego w pajęczynach rumowiska”, zbiór „rozkładającego się w nudzie i monotonii zmierzchu bogów” – powie jeszcze narrator, czyniąc przy okazji aluzję do opery Ryszarda Wagnera. Wolno chyba przypuszczać, że taka sztuka stanowiła podstawę tej oficjalnej i obowiązkowej szkolnej edukacji plastycznej. Wolno też chyba już w tej chwili przypuszczać, że te nadobowiązkowe lekcje nocne były lekcjami zupełnie innej sztuki. O tym dalej. Teraz wróćmy jeszcze do tego pierwszego „wejścia” profesora Arendta i jego charakterystyki, powiedziałbym, nader charakterystycznej.

Co tu jest dyskretnie przemilczane i czego dotyczy ów aromat tajemnicy? I dlaczego uśmiechy profesora są ezoteryczne? (Za moment do ezoterycznych uśmiechów dołączą także ezoteryczne gesty profesora Arendta.) Nie wiadomo. Mogę jedynie domyślać się, iż ma to wszystko jakiś związek z obecnością – tak zaskakującą i z pewnego punktu widzenia nieumotywowaną, to znaczy, mówmy jednak nieco ściślej, umotywowaną inaczej, niż nam się dotąd wydawało – profesora Arendta w tym opowiadaniu. Tajemnica, o jakiej napomyka narrator, to sam profesor Arendt. On jest jej nosicielem. On jest nią. Dyskretnie przemilczenia nieznanymi nam dotąd treści, które zasługują na pełnię uśmiechów, ezoterycznych wprawdzie, ale wiemy przy najmniej, że nie będziemy mieli do czynienia z jakąś ponurą tajemnicą. Ta tkwiąca w profesorze Arendcie tajemnica ma też swój specyficzny aromat.

W zasadzie tylko jeden niewielki akapit pokazuje profesora Arendta bezpośrednio zaangażowanego w edukacyjną akcję. Przeczytajmy uważnie ten fragment:

Profesor przechadzał się dostojnie, pełen namaszczenia, wzdłuż pustych ławek, wśród których, rozrzuconi

małymi grupkami, rysowaliśmy coś w szarym odbłasku nocy zimowej. Było zacisznie i sennie. Gdzieniedzie koledzy moi układali się do snu. Świeczki powoli dogasały w butelkach. Profesor pogrążał się w głęboką witrynę, pełną starych foliałów, staromodnych ilustracji, sztychów i druków. Pokazywał nam wśród ezoterycznych gestów stare litografie wieczornych pejzaży, gęstwiny nocne, aleje zimowych parków, czerniejące na białych drogach księżycowych (64).

Wydaje się nam, sądząc na podstawie tego opisu, iż na lekcjach rysunków profesora Arendta oglądano głównie rozmaite rodzaje grafik, gatunkowo rozmaitych, ale tematycznie, ogólnie rzecz biorąc – nie: albo- wem były to „litografie wieczornych pejzaży, gęstwiny nocne, aleje zimowych parków, czerniejące na białych drogach księżycowych”. Lekcja się skończyła, lecz świat na zewnątrz i ciągle trwająca w opowiadaniu noc nadal jest opisywana w poetyce właśnie tej „nocnej sztuki”:

Rozprószona biel tego światła mżąca ze śniegu, z bladego powietrza, z mlecznych przestworzy, była jak szary papier sztychu, na którym głęboką czernią plątały się kreski i szrafirunki gęstych zarośli. Noc powtarzała teraz głęboko po północy te serie nokturnów, sztychów nocnych profesora Arendta, kontynuowała jego fantazje (64–65).

To już koniec lekcji profesora Arendta i koniec zarazem materiału literackiego, jakim możemy w jego sprawie dysponować. Okazuje się, że profesor nie tylko odbywał nadobowiązkowe lekcje późną nocą, lecz był również wielkim zwolennikiem „nokturnów” i „sztychów nocnych”, czyli malarstwa nocnego. Na tego typu sztuce budował jakieś swoje „fantazje”, o których niczego się w opowiadaniu nie dowiadujemy. Nie szkodzi – poradzimy sobie inaczej. Niech nam powie coś na ten temat autorka monografii koloru w malarstwie europejskim:

Sprawa cienia to jeszcze jedna paralela pomiędzy sferą problematyki artystycznej a obiektywnymi badaniami fotometrii w optyce XVII w. Ma swoją wymowę fakt, że w tym czasie pojawia się typ malarstwa zwany maniera tenebrosa, że pojawia się określenie „luminiści”, że powstaje rodzaj malarstwa zwany „nokturnami”. Naczelny problem tego malarstwa to walka światła z cieniem przeprowadzona z nieznaną dotychczas dynamiką, intensywnością i bogactwem rozwiązań. Ta walka światła z cieniem rozgrywa się w obrazach Caravaggia, Georges’a de la Tour, Rembrandta, Zurbarana i wielu innych w sposób indywidualny dla każdego artysty, ale wspólny dla epoki¹⁸.

Caravaggio, La Tour, Rembrandt... Giganci europejskiego malarstwa barokowego (i nie tylko), wiel-

cy mistrzowie światłocienia i „nocnego” malarstwa – tego typu zaplecze mają lekcje profesora Arendta. A dokładniej rzecz ujmując, grafiki (wszak oglądają uczniowie i chyba jakoś studiują nokturny w sztychach, w drukach, w litografiach, czyli w technikach graficznych), zrodzone, tak jak i malarstwo, w walce światła z ciemnością. Wśród wymienionych artystów, gdy mowa o sztuce graficznej, na plan pierwszy natychmiast wysuwa się Rembrandt: zarówno wielki malarz, jak i wielki grafik, posługujący się przede wszystkim techniką akwaforty. Ryte igłą w miedzi sztychy, trawione kwasami płyty – przynoszą rezultaty artystyczne równie wielkie i wstrząsające, jak jego płótna. Zatem, naturalnie, upraszczając całą kwestię i idąc „na skróty”, nokturny w grafice – to głównie Rembrandt.

Rembrandt i profesor Arendt, Arendt i Rembrandt, Arendt, który „pokazywał nam wśród ezoterycznych gestów” reprodukcje nokturnów, nie wątpię, że musiały wśród nich znajdować się również reprodukcje sztychów Rembrandta, wiązał z nimi jakieś fantazje. Rembrandt, Arendt, RE_{MBR}ANDT, RE... ANDT, ARENDT. Ależ oczywiście, Arendt to niepełny anagram Rembrandta! Jest Arendt „krótszy” od Rembrandta o trzy (MBR) lub dwie (MB) litery. Lecz cały mieści się w nim – bez jakiegokolwiek reszty – jak w łonie, którym tu jest wielka sztuka Holendra. Objęty paronomastycznie, czyli erotycznie, czyli miłośniczo, mniejszy przez większego. Lecz ten mniejszy („mały, z piękną brodą”) pokazywał – i to było najważniejsze – sztukę tego wielkiego. Schulz – teraz mogę odpowiedzieć na trapiące nas pytanie – który miał ucho eufonologiczne, jak mało który polski pisarz, wybrał Arendta ze względu na brzmienie jego nazwiska, wskazujące niekompletnym anagramem na jednego z największych artystów w obszarze sztuk plastycznych.

Rzecz jasna, pamiętam o zastrzeżeniach Umberto Eco, który uważa, iż zdecydowaną nadinterpretacją jest wyciąganie jakichś wniosków z niepełnych anagramów. Anagram taki – powiada autor *Imienia róży* – można znaleźć zawsze i wszędzie. Pisze tak:

Jeżeli chcemy dowieść, że widzialny tekst A jest anagramem ukrytego tekstu B, musimy pokazać, że wszystkie litery występujące w A, odpowiednio przeszerogowane, dają w rezultacie B. Jeśli zaczniemy opuszczać pewne litery, naruszymy reguły gry. *Top* jest anagramem *pot*, lecz nie *port*. Zachodzi zatem nieustanna oscylacja (nie wiem, do jakiego stopnia dopuszczalna) pomiędzy dźwiękowym podobieństwem terminów *in praesentia* i dźwiękowym podobieństwem terminów *in absentia*¹⁹.

Nie sposób mieć w tej sprawie jakieś inne zdanie. Niech nas umocni w tym przekonaniu ten sam pogląd, ale trochę inaczej sformułowany:

Jeżeli chcemy ustalić, czy wyrażenie „róża jest niebieska” pojawia się w tekście danego autora, to konieczne jest, abyśmy znaleźli je całe w jednym miejscu. Jeżeli na stronie 50 znajdziemy ciąg liter „róża” w leksemie „różaniec”, parę linijek później słowo „jest” i tak dalej, to niczego nie udowodnimy, ponieważ jest oczywiste, że wobec ograniczonej liczby liter alfabetu za pomocą tej metody potrafimy w dowolnym tekście znaleźć dowolne stwierdzenie²⁰.

Na pierwszy rzut oka może się wydawać, że moje odkrycie w profesorze Arendcie anagramatycznego echa prowadzącego aż do Rembrandta jest dobrą ilustracją dla zaprezentowanych wyżej poglądów włoskiego semiotyka. Że jest – po prostu – nadinterpretacją, czyli, mówmy otwarcie, intelektualnym nadużyciem, gdyż Arendt nie jest pełnym anagramem Rembrandta. To tylko RE...ANDT. Ale też moja argumentacja nie ogranicza się jedynie do wymiaru anagramatycznego. Przypomnę więc, że przed ujawnieniem tropu anagramatycznego wskazywałem na trop semantyczny: rembrandtowskie nokturny jako przedmiot studiów profesora Arendta i jego uczniów. Ten trop semantyczny w cytowanym tu tekście Eco nazywa się „izotopią semantyczną” i jest bodaj najprostszym sposobem sprawdzenia, czy dana interpretacja jest prawdziwa lub – chociażby – niesprzeczna z tym, co stara się objaśnić. Algirdas Greimas, od którego Eco przejmuje termin, definiuje izotopię jako „zespół różnorodnych kategorii semantycznych, które umożliwiają jednolite odczytanie fabuły”²¹. Eco tak to sobie przekłada, a my za nim, bo nie ma tu żadnego powodu do sprzeciwu:

Pierwszym posunięciem w kierunku rozpoznania izotopii semantycznej jest domysł co do tematu danego dyskursu: kiedy domysł zostanie powzięty, rozpoznanie ewentualnej stałej izotopii semantycznej stanowi tekstowy „aboutness”, bycia o czymś danego dyskursu²².

Ten etap mamy już za sobą i doskonale wiemy, o czym traktuje ów fragment *Sklepow cynamonowych*, który nazywam – za narratorem zresztą – lekcją profesora Arendta. Wiemy mianowicie, że jest to lekcja rysunków, a nie, powiedzmy, matematyki. Wiemy też, że profesor Arendt podczas tych lekcji propagował taki typ sztuki, jaki, między innymi oczywiście, był charakterystyczny dla Rembrandta. Tak się przedstawia izotopia semantyczna omawianego fragmentu i ona ostatecznie decyduje, czy anagramatyczne połączenie profesora Arendta z Rembrandtem ma w tym kontekście sensowne uzasadnienie. Tę kwestię uważam za zamkniętą. Dalszą lekturę – nie.

* * *

Nie odbiegniemy zbyt daleko od tematu, jeśli dla jakiejś dystrakcji, żeby użyć formuły Schulza ze *Sklepow*

cynamonowych – wszak cała akcja tego opowiadania ruszyła z powodu dystrakcji, jaką matka przygotowała ojcu: „Ażeby mu sprawić pewną dystrakcję i oderwać go od chorobliwych dociekań...” (58); zresztą i ja też w jakimś sensie zająłem się postacią Arendta dla dystrakcji – otóż dla takiej domniemanej dystrakcji czytelnika rzucimy pobieżnie okiem na bardzo zagadkowe i legendarne już notatki Ferdynanda de Saussure’a dotyczące właśnie anagramów. Ten trochę jakby szalony profesor z Genewy – tak rysuje się jego sylwetka w opinii niektórych krytyków i badaczy – i zarazem wielki reformator myślenia nie tylko przecież na terenie lingwistyki, prowadził swoje studia (w latach 1906–1909) nad anagramami w dużej tajemnicy, niczym głęboko zakonspirowany pracownik jakiejś kryptograficznej (jednoosobowej) komórki kontrwywiadowczej, pracującej dla imperium, któremu można chyba nadać kryptonim „Literatura”. I wypełnił tymi anagramatycznymi dociekaniem aż 141 szkolnych zeszytów! Zeszyty mają różnokolorowe okładki: żółte, czerwone, zielone... Przeważnie są to zwykłe papierowe okładki, ale czasami są z grubszego kartonu, zdarzają się też oprawione w płótno. Sporo zeszytów w ogóle nie ma żadnych okładek. Niektóre mają tytuły, inne – nie. Ja chcę opowiedzieć, co jest na kilku stroniczkach, dokładnie sześciu, niebieskiego zeszytu, któremu de Saussure dał tytuł: *Ange Politien (Cahier II) Pièces de 4 à 8 vers*²³. Chodzi o Angela Poliziana (1454–1494), włoskiego czy też raczej, żeby nie popełnić anachronizmu, florenckiego humanistę i poetę, piszącego przeważnie po łacinie, ale także po grecku i po włosku. Otóż na stronicach, o których tu mowa, de Saussure analizuje epitafium, jakie Poliziano napisał dla Fra Filippo Lippiego (ok. 1406–1469), świetnego malarza, jednego z głównych artystów Quattrocenta. Pozostajemy zatem nadal w obrębie sztuki, którą zajmował się profesor Arendt. A tak w ogóle jest to jeden z jedenastu zeszytów, jakie de Saussure poświęcił twórczości Poliziana! Mój opis zawartości tych sześciu stronic mógłby nazywać się *Anagramy Ferdynanda de Saussure’a albo tajemnica epitafium Fra Filippo Lippiego*. Bo w istocie rzecz dotyczy pewnej tajemnicy, gdyby jej zresztą nie było, nie pisałbym o tym. Dodam do tego również uwagę wcale nie najmniej dla mnie ważną: już w samej analizie de Saussure’a kryje się historia wielce zagadkowa.

Florentyńczyk Fra Filippo rozstał się z życiem w Spoleto, by tak rzec, w samym środku artystycznej wachty, gdyż w trakcie malowania fresków w miejscowym kościele parafialnym. Prace dokończyli jego uczniowie. I w tymże kościele, gdzie na chórze znajduje się ostatnie jego dzieło, został też pochowany. Dwadzieścia lat później Lorenzo Medici (II Magnifico), czyli Wawrzyńiec Medyceusz zwany (słusznie) Wspaniałym, zwrócił się do mieszkańców Spoleto z prośbą o wydanie mu zwłok malarza, które chciał pochować z odpowiednim,

rzecz jasna, przepychem w katedrze florenckiej. Społecznicy jednak odmówili, bo akurat zaczął się w Italii kult grobów sławnych ludzi, a oni poza Lippim nie mieli u siebie nikogo²⁴. Wspaniały Medyceusz ufundował więc w Spoleto w 1488 roku piękny grobowiec („pod organami koło zakrystii” – czytamy u Vasariego, pierwszego biografy – nie tylko Lippiego), na którym umieszczono łacińskie epitafium Poliziana:

Conditus hic ego sum picturae fama Philippus:
Nulli ignota meae est gratia mira manus.
Artifices potui digitis animare colores,
Sperataque ánimos fallere voce diu
Ipsa meis stupuit natura expressa figuris,
Meque suis fassa est artibus esse parem.
Marmoreo tumulo Medices Laurentius hic me
Condidit: ante humili pulvere tectus eram²⁵.

Co wykrył w tych ośmiu wersach de Saussure w trakcie swej anagramatycznej analizy? Dużo. Rozsiane mianowicie po całym tekście imiona i nazwiska postaci, które miały jakiś związek bądź z bohaterem epitafium, bądź z owym grobowcem. Jest więc na pierwszym miejscu główny protagonista Philippus. (Mamy do czynienia z tekstem napisanym po łacinie, stąd też wszystkie imiona i nazwiska występują w łacińskiej wersji językowej). Wprawdzie bez nazwiska, ale okazuje się, że mieści się ono – anagramatycznie – w imieniu: Lippus. De Saussure w specjalnej notce stawia tu znak równości: Lippus = Lippi. Powtarza się też w materiale literowym informacja o tym, że był malarzem. Mamy wreszcie imię i nazwisko znakomitego fundatora. W tym miejscu wypada zauważyć, iż genewski profesor stworzył swoją własną terminologię, która dotyczy albo rozmaitych aspektów anagramów, albo ich specyficznych właściwości. Występują zatem w tych notatkach, oprócz klasycznych anagramów, anafonie, manekiny, hypogramy (może lepiej po polsku napisać – hipogramy). Otóż w analizowanym epitafium wskazane osoby występują nie na zasadzie anagramatycznej, lecz jako hipogramy, które są powtórzeniem na poziomie głoskowym lub literowym liter albo głosek składających się na imię wymienione bezpośrednio w tekście. Hipogram jest tu nasyceniem fonicznym, które dodatkowo podkreśla, jakie imiona i nazwiska są najważniejsze w tym nagrobkowym utworze: de Saussure to podkreślenie porównywał z podkreśleniem, które uzyskuje się, stosując odpowiedni makijaż. Zresztą w greckim, z którego wywodzi się słowo hipogram, jedno ze znaczeń odnosi się właśnie do makijażu, uwydatniającego rysy twarzy²⁶. Trzeba więc stwierdzić, że owe hipogramy, które tak silnie instrumentują tekst, mają charakter zdecydowanie tautologiczny, ponieważ nie przynoszą praktycznie żadnej nowej informacji. Przy okazji dodam, że wszystkie zeszyty, jakie de Saussure zapisał notatkami dotyczącymi pisarstwa Poliziana, zaliczył właśnie do kategorii hipogramów.

Nieco inaczej przedstawia się w tym epitafium sprawa obecności jego autora. Nie mogło go przecież zabraknąć, on również należy do tego zestawu postaci, jakie wypełniają napisany przez niego tekst. Owszem, obecny, ale – jak się rzekło – inaczej. Inaczej, bo nie podpisał się ani pod tekstem umieszczonym na nagrobku, ani – odmiennie niż w wypadku Filippo Lippiego i Wawrzyńca Wspaniałego – nie wprowadził swego nazwiska bezpośrednio do epitafium. Oczywiście, skądinąd było chyba dość powszechnie wiadomo, kto jest autorem, gdyż to, za czym stali Medyceusze, miało zawsze odpowiednie „nagłośnienie”. Poliziano nie podpisał się zatem pod utworem, niemniej jednak swoje autorstwo zaznaczył wcale dobitnie, wpisując się w samą materię głoskową: w formie rozszanowanego literowo (ktoś ze szkoły Jacques’a Derridy powiedziałby – rozplenionego) po całym utworze – i właśnie na zasadzie anagramatycznej – swego nazwiska. W każdej linijce znajduje de Saussure jakieś literowe cząsteczki Politianusa. I na tym, co tu opowiedziałem, kończą się cztery pierwsze strony niebieskiego zeszytu. Może jest to jakoś dla literaturoznawcy (przynajmniej pewnego typu literaturoznawcy) interesujące, ale – też to trzeba przyznać – bez nadmiernych rewelacji. Tak się nam wydaje.

A jednak są tu rewelacje. Niemal! Już zakończenie tych czterech stron, podstawowych, jak wszystko na to wskazywało, dla analizy epitafium, zapowiada – jakby mimochodem – coś absolutnie nieoczekiwanego. Bo oto na samym końcu de Saussure daje taki dopisek: „O Leonorze Butti, nazwisko kochanki Lippiego, zob. Dodatek, strona 76 tego zeszytu”²⁷. Powiedzmy ścisłej: na stronach 76–77. Dodatek ów zaczyna się od dwuzdaniowej notatki, z której dowiadujemy się, że malarz zmarł w Spoleto w 1469 roku, zamordowany przez braci Leonory Butti (lub Buti, gdyż i taka wersja tego nazwiska występuje w piśmiennictwie). Dowiadujemy się także, iż hipogram „Leonora” nie jest obecny bezpośrednio w tekście, lecz trzeba go odszukać (podobnie jak nazwisko autora epitafium): w utworze. I de Saussure, rzecz jasna, odnajduje Leonorę również rozproszoną, jak imiona i nazwiska innych bohaterów – zauważmy, że robi się tu całkiem gęsty tłum postaci zaludniających wszak bardzo krótki tekst – lecz obecną praktycznie w każdym wersie. W tej sytuacji trzeba coś niecoś rzec o – żeby powtórzyć za Vasarim, pierwszym biografie artysty – „Żywocie brata Filipa Lippiego, karmelity, malarza florenckiego”.

Powiedzmy tak: wśród wielu artystów z burzliwą, jakkolwiek by to rozumieć, biografiami, Fra Filippo mieści się bez wątpliwości w ścisłej czołówce – nie tylko swoich czasów. Opowieść biograficzna o bracie Filipie nieuchronnie nabiera cech dość specyficznej opowieści awanturkowej, w której bodaj wszystkie ważne wydarzenia skupiają się wokół niezwykle silnego zdarzenia *sacrum* i *profanum*, wokół konfliktu wysublimowanej świętości i niemaskowanego niczym grzechu.

Trzeba tu zwrócić uwagę, rzecz jasna bardzo pobieżnie, na okoliczności i wydarzenia następujące: Filippo niemalże w niemowlęctwie został sierotą, nad którym krótkotrwałą opiekę podjęli krewni, ale niebawem kilkuletniego zaledwie malca oddali na wychowanie i formowanie do florenckiego klasztoru karmelitów. W zakonie chłopiec odkrył w sobie talent i powołanie artystyczne, lecz powołania duchownego – ani krztyny. I w tym też punkcie zaczynają się wszystkie jego (i z nim) problemy. Owszem, został wyświęcony i złożył śluby zakonne, lecz wkrótce wystąpił z zakonu, pozostając jednak w jakimś dziwnym z nim związku: nadal mianowicie nosił habit i posługiwał się tytułem „Fra”. Zatem karmelita i niekarmelita, człowiek świecki, ale też duchowny. Miał dwie wielkie namiętności, malarstwo i seks, które szczerze wypełniały całe jego życie, tworząc jakiś szczególny układ wzajemnych odniesień. Tak więc ta awanturkowa opowieść jest mocno nasycona erotyką. I w równym stopniu – religią.

Dobrze tę, mówiąc ogólnie, ambiwalencję symbolizuje to, co możemy dostrzec w jednym z najlepszych i najbardziej znanych obrazów Lippiego – w *Koronacji Najświętszej Marii Panny* (1441–1447, Florencja, Uffizi). W gęstym tłumie aniołów i świętych, duchowieństwa i świeckich, świadków sakralnej ceremonii, jakiej poddaje Madonnę sam Bóg Ojciec, artysta umieścił także swoją osobę, z boku, lecz na pierwszym planie: klęczy tu z modlitewnie złożonymi rękoma, na sobie ma sutannę, raczej sutannę niż mnisi habit, na szyi – czerwoną stułę. To figura duchownego. Na głowie ma albo tonsurę, albo łysinę okoloną chudziutką obrączką siwych włosów lub też wianuszkiem podobnym trochę do wieńca laurowego, ale bardzo skromnego. Patrzy na główną scenę – skupiony, rozmodlony. Jednak ta modlitewna pokora zostaje natychmiast zrównoważona dalekim od skromności napisem, aczkolwiek skądinąd nieodległym od prawdy, jaki znajduje się na wstędze, która wskazuje autora: *Is perfecit opus*. Formuła, która brzmi niemal jak samoocena Boga w Księdze Rodzaju: „wszystko, co uczynił, było bardzo dobre” (Rdz 1,31). Tuż obok – na linii wzroku Fra Filippa – stoi postać kobieca, która jedną ręką podtrzymuje koniec szarfy, biegnącej aż do Boga. (Po drugiej stronie obrazu jest pod tym względem tak samo, ale tylko pod tym względem!). W drugiej ręce kobieta trzyma, jak wiele innych postaci w tym obrazie, biały kwiat na długiej łodydze – być może jest to róża mistyczna, lecz z pewnością róża ta nie należy do tej samej rodziny róż co słynna *Złota róża* papieża Klemensa V, można przecież zawsze o niej powiedzieć: róża jest różą, jest różą, jest różą – więc trzyma ta kobieta w lewej ręce tę białą różę i równocześnie podciąga, wcale wysoko, wierzchnią suknię, odsłaniając zarys szczupłej nogi, którą doskonale widać poprzez jakąś cienką, prawie przezroczystą spodnią suknię. Zaiste, *is perfecit opus*. Tak się zatem tu złożyło, iż Fra Filippo Lippi patrzy poprzez tę odsło-

niętą, chociaż zasłoniętą nogę na Boga koronującego Madonnę. Jak w życiu²⁸.

Nie ma chyba takiej pracy o malarstwie niedoszłego karmelity z florenckiego klasztoru Santa Maria del Carmine, która pominęłaby dzieje jego najgłośniejszego i najbardziej, jeśli wolno tak powiedzieć, spektakularnego oraz wybitnie sensacyjnego romansu, wobec którego błędą wszystkie inne przygody erotyczne i nieerotyczne. A wszystko przez sztukę! Gdyby Fra Filippo nie dostał w 1452 roku tego zamówienia, ale dostał: na freski w katedrze w Prato. Gdyby nie został w tymże Prato kapelanem, gdzieś około 1456 roku, żeńskiego klasztoru Santa Margherita, ale został: Medyceusze, którzy mogli bardzo dużo, wystarali się dla niego o to stanowisko, żeby miał pewien stały dochód, bo z jego finansami było gorzej niż źle. Malował zatem na chórze katedry i malował też rzeczy drobniejsze, dla zakonnic od św. Małgorzaty. Tutaj właśnie poznał bardzo młodą i bardzo ładną nowicjuszkę, Lukrecję Buti, która na polecenie przełożonej klasztoru pozwała mu do postaci Madonny albo – jest i taka wersja – św. Małgorzaty. I malarz-kapelan natychmiast zakochał się w dziewczynie, nie dość że młodszej od niego o jakieś, bagatela, trzydzieści lat, to jeszcze przyodzianej nie w świecką suknię, lecz w habit mniszki. Zakochał się, jak można sądzić, z wzajemnością, którą ułatwiała okoliczność w tym kontekście podstawowa, ta mianowicie, iż Lukrecja znalazła się w klasztorze nie dzięki powołaniu, lecz z braku posagu koniecznego do małżeństwa i życia świeckiego. Żeby połączyć się z ukochaną, Fra Filippo wpada na wprost szaleńczy pomysł: uprowadzić ją z klasztoru. Dokonuje tego, wykorzystując jedno ze świąt, w trakcie którego wystawiana jest na widok publiczny najcenniejsza relikwia Prato, przechowywana w katedrze przepaska Najświętszej Marii Panny, i z tej okazji zakonnice mogły wyjść poza klasztorne mury. Była to wielka ucieczka, ponieważ – oprócz Lukrecji – znalazła się w niej też jej siostra, która również przebywała w tym klasztorze, oraz jeszcze trzy inne zakonnice. Cały ten harem schronił się w domu Lippiego. W następnym roku (1457) Lukrecja urodziła syna, któremu dali imię po ojcu, ale dla odróżnienia obydwu Lippich młodszego nazywano Filippino. Trzeba tu też wspomnieć o konsekwencjach artystycznych tego związku, a są one podwójne: po pierwsze, od tego czasu w malarstwie Fra Filippa Madonny będą miały twarz Lukrecji, a Dzieciątko – wygląd małego Filippina, który – po drugie – zostanie w przyszłości także znakomitym malarzem. *Is perfecit opus*. Pominę dalsze wydarzenia, odtąd stymulowane już przez skandal, jaki wywołali Fra Filippo i jego umiłowana, wydarzenia takie, jak chociażby powrót marnotrawnych córek – z Lukrecją na czele – po dwóch lub po trzech latach do klasztoru, co wcale nie przerwało związku Lukrecji z artystą; wydarzenia takie jak narodziny ich kolejnego dziecka, jak wreszcie papieskie (Pius II i, rzecz jasna,

wpływy Medyceuszy) zwolnienie z wszelkich ślubów i zgoda na małżeństwo, do którego, okazuje się, Lippi wcale się nie palił. W końcu ostatnie wydarzenie – zlecenie na freski w Spoleto, i tu brata Filipa znalazła śmierć. Rozeszły się pogłoski, że został otruty przez rodzinę jakiejś uwiedzionej dziewczyny. Tak mówiono i tak też zanotował to podejrzenie Vasari. Jak było naprawdę – nie wiadomo. Musimy jednak pamiętać, że ówczesna Italia to także wielka kultura trucizny i niewiele mniejsza sztyletu²⁹.

Wielce zagadkowe są dla mnie w notatkach de Saussure'a poświęconych, tak pisał, metresie Fra Filippa Lippiego dwie sprawy: po pierwsze, dlaczego Lukrecja Buti (vel Butti) występuje w nich jako Leonora, po drugie, skąd ta informacja, że został otruty przez braci tejsze Leonory-Lukrecji. We wszystkich opracowaniach, jakie miałem w ręku, matka Filippina Lippiego ma na imię Lukrecja, które jest najpopularniejszym chyba imieniem żeńskim tamtej epoki, ocienionym nieco przez złą sławę przynajmniej jednej jego nosicielki. Najwidoczniej – tylko takie znajduję wytłumaczenie – de Saussure korzystał z innych niż ja opracowań, także w sprawie ewentualnych sprawców ewentualnego zabójstwa Fra Filippa. Oczywiście, mylił się, opierając się wyłącznie na tych pracach, które najwyraźniej odrzucają nawet autorytet Vasariego, ale nad jego usprawiedliwieniem pracują dąty – na początku XX wieku nie było zbyt wiele rzetelnych studiów nad sztuką i biografią artystów takich jak Lippi. Lecz przecież znalazł de Saussure w tekście epitafium Leonorę, a nie Lukrecję? Cóż o tym sądzić? Nic innego, jak tylko to, że błędna izotopia semantyczna (Leonora) doprowadziła poszukiwacza anagramów do odnalezienia błędnego pseudoanagramu (Leonora) czy też, wedle jego terminologii, hipogramu. Umberto Eco, ze swoją konstatacją, iż nawet w tekście włoskiej konstytucji dałoby się znaleźć pseudoanagramy Laury Petrarcki, zdaje się tryumfować³⁰. Co do konstytucji (przecież nie tylko włoskiej) ma rację autor *Wahadla Foucaulta*, lecz jego tryumf jest przedwczesny, ponieważ to tylko pojedynczy błąd de Saussure'a, który dobrze pokazuje cienką granicę między liczbą liter w alfabecie i potencjalnym zamysłem autora tekstu. Przedwczesny także dlatego, że analizy de Saussure'a można kontynuować zupełnie poprawnie. Taką możliwość daje nam zresztą autor tych notatek, gdy pisze, że nazwisko owej Leonory, które jest nazwiskiem Lukrecji Buti, da się znaleźć w utworze, lecz sam już się tym nie zajmuje. Wypada zwrócić uwagę, że w tym miejscu, czyli na końcu stronicy 76, de Saussure posługuje się inną, nie wiadomo skąd wziętą, wersją nazwiska Lukrecji: Butia, a nawet jakaś Putia. W każdym razie zaczął tę stronę, używając form poprawnych: Butti lub Buti. Zostawiam tę sprawę i przechodzę do analizy epitafium w stylu de Saussure'a. Oczywiście, bez większego trudu odnajdujemy nazwisko Buti, w szóstym wersie, w wyrazie „sztuka”, „arti-

bus”, arTIBUs. Zagadkowo w tym kontekście brzmią wersy piąty i właśnie ów szósty: „Nawet mnie dziwiła wierność natury w postaciach / I wydawało się, że ona sama jest w sztuce”. Widzimy, słyszymy – jest w sztuce. To nazwisko. A imię? Gdzie jest Lukrecja? Jest – w malarstwie Filipa, ściślej może – w Filipie i jego malarstwie. Pojawia się już w pierwszym wersie: „pICTuRAE [...] PhiLippUs”. Tylko pedanteria każe zauważyć, że w indeksie nazwisk, jaki wylania się z epitafium Poliziana w toku czynności analitycznych podjętych przez autora *Kursu językoznawstwa ogólnego*, brakuje jeszcze jednego, ważnego w tej historii, nazwiska. Brakuje mianowicie syna Lukrecji i Filipa, czyli Filippina Lippiego, który jest też autorem projektu nagrobka swego ojca, gdzie znajduje się omawiane epitafium. Trzeba więc stwierdzić, że Filippino występuje w tekście (na przykład w pierwszym wersie: „coNdlitUS [...] Philip-pus”), aczkolwiek w mało wyraźnej formie, ponieważ jego imię prawie w całości pokrywa się z imieniem ojca, stąd też nie wiadomo, czy jego obecność nie jest, powiedzmy, nawiązując do zgryźliwej uwagi Eco, „obecnością konstytucyjną”. Jak widać, Poliziano napisał, zgodnie ze sformułowaną przez siebie maksymą: „Nie może dobrze pisać, kto nie odważa się wyłamać z przepisów”, wyjątkowo złożoną i poniekąd perwersyjną pochwałą zmarłego, albowiem w materiale głoskowym tekstu, który w swej warstwie powierzchniowej respektuje wszystkie reguły gatunku, umieścił anagramatyczne sygnały wskazujące na postać i historię zdecydowanie niepasujące do wygładzonej przez konwencję płyty nagrobnej³¹.

W sprawie potencjalnych źródeł anagramatycznej i kombinatorycznej poetyki Poliziano wskaże tylko na słabo uświadamiany kontekst kabalistyczny, gdyż trzeba przecież wziąć pod uwagę fakt, iż Florencja w drugiej połowie XV wieku była jedynym bodajże miejscem w całym chrześcijańskim świecie, gdzie prowadzono studia nad wszelkiego rodzaju ezoteryzmami. Działo się to w kręgu założonej przez Wawrzyńca Medyceusza Akademii Platońskiej, której członkiem był właśnie Poliziano i gdzie podstawowy ton nadawał Marsilio Ficino, propagujący neoplatonizm i neoplatoński hermetyzm, i gdzie też odkrył kabałę oraz jej kombinatoryczne techniki pierwszy świadomy kabalista chrześcijański, przyjaciel autora epitafium, Pico della Mirandola³². Odkładamy notatki Saussure’a i wracamy do Schulza.

Zauważmy również, iż osobliwość anagramatyczna profesora Arendta, może lepiej mówić tu, odwołując się do de Saussure’a, o hipogramie albo – jeszcze lepiej, gdyż mamy Schulzowskie nawiązanie, o manekinie, otóż osobliwość Arendta polega na tym, że jedno autentyczne nazwisko okazuje się tego właśnie typu szyfrem dla innego autentycznego nazwiska (Arendt-Rembrandt). Dodam, o czym badacze Schulza dobrze wiedzą od dawna, że wyrafinowana organizacja war-

stwy eufonologicznej, także o charakterze anagramatycznym, odgrywa w jego prozie dużą rolę, uniemożliwiając w wielu wypadkach jej przekład na jakikolwiek inny język³³.

Jeszcze o ewentualnej nadinterpretacji. Gdybym utrzymywał, iż Egga van Haardt też stanowi echo anagramatyczne Rembrandta, i z tego, czysto fonicznego, powodu Schulz zadurzył się w niej tak nieprzytomnie, że aż pozostawił pisemne świadectwo tego zadurzenia, podpadałbym niewątpliwie pod krytykę Eco. Nie jestem jednakowoż – z drugiej strony – wcale pewien, czy „holenderskość” Eggi, przede wszystkim i akurat foniczna, nie odegrała jakiejś roli w tym Brunonowym zawrocie głowy. A że niektóre litery obecne w imionach i nazwiskach trójki Rembrandt-Arendt-Haardt rzeczywiście się powtarzają, to już zupełnie inna sprawa. Chociaż kto wie?

Dla pewnego porządku i żeby mieć w polu widzenia całość zagadnienia, wypada także dopowiedzieć, że są w pisarstwie Schulza również bezpośrednie odwołania do Rembrandta. Jedno znajduje się w prozie, w *Emerycie*, drugie natomiast w szkicu krytycznoliterackim *Aneksja podświadomości*. (*Uwagi o „Cudzoziemce” Kuncewiczowej*). W obydwu wypadkach Schulz przywołuje inne cechy sztuki Rembrandta niż „nokturnowość”, którą – jak się wydaje – propagował wśród swoich uczniów profesor Arendt, ten literacki, bo o rzeczywistym nic nie wiem. (I teraz nie muszę już się dowiadywać). Cytat z *Emeryta* jest bardzo długi, ale warto go przytoczyć w całej rozciągłości, ponieważ zawiera się w nim Schulzowska, nader frapująca, interpretacja jednej z najważniejszych cech sztuki Rembrandta:

Owego dnia już rano niebo stało się żółte i późne, modelowane na tym tle w mętnoszare linie imaginacyjnych krajobrazów, wielkich i mglistych pustkowi odchodzących perspektywicznie malejącymi kulisami wzgórz i fałdów, zgęszczających się i drobniejących aż daleko na wschód, gdzie urywało się nagle jak falisty brzeg ulatującej kurtyny i ukazywało dalszy plan, głębsze niebo, lukę przestraszonej bladeści, blade i przerażone światło najdalszej dali – bezbarwne, wodnistojasne, którym jak ostatecznym osłupieniem kończył się i zamykał ten horyzont. Jak na sztychach Rembrandta, widać było za dni tych pod tą smugą jasności dalekie, mikroskopijnie wyraźne krainy, które zresztą nigdy niewidziane podniosły się teraz zza horyzontu pod tą jasną szczeliną nieba, zalane jaskrawoblady i panicznym światłem, jak wynurzone z innej epoki i innego czasu, jak ukazany tęskniącym ludom tylko na chwilę kraj obiecany (308).

Nie rozwijając dyskursu o Rembrandcie (a jakże może go rozwinąć literaturoznawca?!), nie popełnię chyba omyłki, jeśli Schulzowski opis odniosę – chociaż nie jest on ekfrazą żadnej konkretnej pracy Holendra

– do cech, jakie najlepiej bodaj reprezentuje jedna z najsłynniejszych akwafort *Pejzaż z trzema drzewami* (1643), o której badacz twórczości autora *Lekcji doktora Tulpa* napisał:

Po raz pierwszy artysta nadaje wagę niebu, które zazwyczaj pozostawiał białe. Trzy pojedyncze drzewa, ciemna ziemia i bezkresny horyzont straciłyby swą wspaniałość bez tej korony niespokojnych obłoków, bez tych pękami rzucanych kresów, które z władczą siłą przecinają przestrzeń³⁴.

I jeszcze dwa krótkie zdania wyjęte z tekstu o *Cudzziemce*:

Mówią o portretach Rembrandta, że zawierają w jakiś sposób całą biografię człowieka, bilans jego życia. Są one jak gdyby ostatecznym osadem, rezultatem, skamieliną biografii (369)³⁵.

Być może nasze skojarzenie będzie nadmiernie dowolne, jeśli zaczniemy dopatrywać się analogii między Schulzowską techniką (i filozofią) graficzną (słynne *cliché verre* w *Xiędze bałwochwalczej*, gdzie światło i mrok są rzeczywiście podstawą – jak u Rembrandta – świata przedstawionego) i akwafortami holenderskiego malarza, być może na pytanie: skąd u Schulza wzięły się odwołania do Rembrandta? – wystarczy odpowiedzieć pytaniem: czyż może nas dziwić pamięć artysty o innym wielkim artyście? Można tak, można jednak próbować wskazać pewien trop: na przykład *Filozofię sztuki* Hipolita Taine’a, który jako jeden z pierwszych przedstawił pogłębioną interpretację sztuki Rembrandta³⁶. A Schulz był uważnym jej czytelnikiem, o czym świadczą kartka z notatkami, jaką odnaleziono w należącem do niego egzemplarzu książki Taine’a³⁷. Na tej, dość bladej, konstatacji zamykamy fragment o Rembrandcie. Chwilowo.

3.

Zresztą sztuka nie rozwiązuje tego sekretu do końca.

Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza, 443

Lekcja profesora Arendta – zarówno literacki opis tej lekcji, jak i lekcja (raczej lekcje), jakiej nam owa lekcja udziela – przypomina pewną podstawową prawdę. Zanim ją wyartykułuję, chcę jednak najpierw wskazać, iż w twórczości Schulza istnieje analogia do sytuacji, z jaką mamy do czynienia w wypadku postaci Arendta. Oto w *Komecie* brat narratora ze szkoły „przyniósł nieprawdopodobną, a jednak prawdziwą wiadomość o bliskim końcu świata” (336), który miał zostać spowodowany przez zbliżającą się kometę. Najprawdopodobniej chodzi o kometę Halleya z 1910 roku. No, tak, ale brat Schulza skończył szkołę o 10 lat wcześniej! A Schulz każe właśnie jemu, a nie sobie – był

to przecież rok 1910, gdy kończył gimnazjum – przynieść ze szkoły tę katastroficzną nowinę. Odwrotnie w *Sklepkach cynamonowych*. Uczestnikiem lekcji rysunków profesora Arendta był brat pisarza, ale tu akurat siebie czyni on uczniem tego nauczyciela. Raz jeszcze okazuje się, że dzieło literackie traktowane jako źródło informacji biograficznych – zawodzi. Aczkolwiek zbiór opowieści zebranych pod tytułem *Sklepy cynamonowe* wedle autorskiej deklaracji to „powieść autobiograficzna” i „można w niej dopatrzeć się pewnych zdarzeń i przeżyć z dzieciństwa autora” (446). Lecz zaraz też mówi się w tym samym kontekście o „mitologicznym majaczeniu”. Raz jeszcze okazuje się również, że sztuka jest „niesprawiedliwa”: Arendt, który nie uczył Schulza, znalazł się w jego sztuce, Chrzastowski zaś, który był jego nauczycielem – nie.

Po prostu lekcja rysunków profesora Arendta mówi to samo, co *Lekcja anatomii doktora Tulpa*: jestem sztuką... Bardzo dużo wiemy o obrazie Rembrandta. O okolicznościach, w których gildia amsterdamskich chirurgów zamówiła u młodego wtedy artysty swój zbiorowy portret w 1632 roku. O tytułowym doktore Tulpie, czyli tulipanie, bo takie przybrał nazwisko (oczywiście promujące kwiat zapewniający krajowi dobrobyt) znany chirurg, który dwa razy w tygodniu wykładał w małej salce cechu (*nomen omen*) rzeźników i wykonywał pokazowe sekcje zwłok dopiero od niedawna dozwolone – i tylko na przestępcach. Znamy z imienia i nazwiska wszystkie postacie obecne w tej kompozycji. Wiemy, czyje zwłoki są głównym (one bowiem skupiają uwagę widza i światło obrazu) bohaterem tej lekcji: to ciało Adriaena Adriaenszoon z Lejdy, zwanego Hot Kint, który zajmował się wyrobem szkatulek. Gdy go wieszano, miał 28 lat³⁸. Otóż cała ta wiedza w niczym przecież nie zmienia, mówiąc po Jakobsonowsku, estetycznej funkcji obrazu.

Trzeba kończyć, więc dodam to jeszcze, że nie mogę oprzeć się wrażeniu, iż Drohobycz ma coś w sobie Rembrandtowskiego – na różnych poziomach. Nawet na takim: fotografie w broszurce Mściśława Mściwujewskiego, kolegi Schulza, *Królewskie Wolne Miasto Drohobycz* (Lwów–Drohobycz 1929) wykonał zakład fotograficzny „Rembrandt” w Drohobyczu. Czy mogło to mieć dla Schulza jakieś znaczenie, trudno powiedzieć.

Tak przedstawia się mniej więcej szkielet fabularny „dziwniejszej przygody”, która wcale nie miała być przygodą. Cóż, widać z tego, sparafrazuję tu zdanie Flauberta, że w monotonnym życiu literaturoznawcy już same zdania, te, które czyta, i te, które pisze, są przygodami, w nich bowiem czają się wszelkie awantury i sensacyjne śledztwa („Ach, te wszystkie porwania i gonitwy tej nocy, zdrady i szeptu, Murzyni i sternicy, kraty balkonów i nocne żaluzje, muślinowe sukienki i welony wiejące za zdyszana ucieczką!”, 164), erotyczne napięcie i śmiertelny skurcz, wyspy skarbów i złoto

z Portobello („Czy czytał Pan Stevensona *Wyspę skar-bów?*” – napisze Schulz do Truchanowskiego 4 marca 1936 roku). Wśród bezsennej nocy śni się literaturoznawcy zielona papuga, ta ze sklepów cynamonowych i ta piracka, która zamiast wrzeszczeć: dublony, dublony, skrzczy: litery, litery... Ciekawe, co taka ara, sen nadto już literacki, ale to konieczny haracz dla władających *in partibus infidelium*, więc coś takiego rewelacyjnego może nam ona, napinając tę literacką membranę do granic wytrzymałości, zasugerować na koniec?

Lublin–Truskawiec, 6–12 lipca 2004

Lublin, wrzesień 2004

Przypisy

- ¹ W. Gombrowicz, *Kosmos*, Kraków–Wrocław 1986, s. 5.
- ² B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, [w:] tegoż, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 63. Wszystkie przytoczenia z prozy i eseistyki Schulza cytuję za tym wydaniem i lokalizuję je bezpośrednio w tekście.
- ³ J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji*, [w:] tegoż, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 23.
- ⁴ Tamże, s. 68.
- ⁵ O konsekwencjach użycia w tekście literackim nazw własnych i o ich semantyce, właściwie „hipersemantyce”, pisze R. Barthes w eseju *Proust: nazwy i nazwiska*, przeł. M.P. Markowski, [w:] R. Barthes, *Lektury*, przeł. K. Kłosiński, M.P. Markowski, E. Wieleżyńska, wybrał, opracował i posłowiem opatrzył M.P. Markowski, Warszawa 2001.
- ⁶ J.M. Rymkiewicz, *Baket*, Warszawa 1991, s. 87.
- ⁷ Z. Kultys, *Historia gimnazjum drohobyckiego. W pięćdziesiątą rocznicę istnienia drohobyckiego gimnazjum imienia cesarza Franciszka Józefa I. 1858–1908*, Drohobycz 1908, s. 236.
- ⁸ Tamże, s. 205, 211.
- ⁹ Tamże, s. 206, 211.
- ¹⁰ Tamże, s. 188.
- ¹¹ „Muzeum. Czasopismo Towarzystwa Nauczycieli Szkół Wyższych” 1902, z. 9 (wrzesień), s. 636.
- ¹² Tamże, s. 637.
- ¹³ Nieocenione pod tym względem „Muzeum” (1910, t. 1, s. 69, zmieniono sposób numeracji z zeszytów na tomy) przynosi taki komunikat: „P. Minister w. i o. przyznał VII klasy rangi następującym profesorom szkół średnich: [...] Adolfowi Arendtowi w szk. real. w Tarnowie”.
- ¹⁴ Kultys, *Historia gimnazjum drohobyckiego...*, dz. cyt., s. 235.
- ¹⁵ Do tego typu uściśleń biograficznych należą studia archiwalne dotyczące pobytów Brunona Schulza w Wiedniu, jakie przeprowadził Paolo Caneppele (*Bruno Schulz w Wiedniu*, przeł. K. Sobczyński, [w:] *W ulamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110. rocznicę urodzin i 60. rocznicę śmierci*, pod red. M. Kitowskiej-Łysiak i W. Panasa, Lublin 2003).
- ¹⁶ W. Gombrowicz, *Kosmos*, dz. cyt., s. 26.
- ¹⁷ J. Sławiński, *O problemach „sztuki interpretacji”*, [w:] tegoż, *Dzieło. Język. Tradycja*, Warszawa 1974, s. 165.
- ¹⁸ M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983, s. 300.
- ¹⁹ U. Eco, *Nadinterpretowanie tekstów*, [w:] U. Eco, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, przeł. T. Bieroń, Kraków 1996, s. 61.
- ²⁰ Tamże, s. 56.
- ²¹ Tamże, s. 61; cyt. z: A.J. Greimas, *Du sens*, Paris 1979, s. 88.
- ²² Tamże, s. 62. Także: U. Eco, *Lector in fabula*, przeł. P. Salwa, Warszawa 1994, s. 133.
- ²³ Reprodukcyjne tych sześciu rękopiśmiennych stron znajdują się w książce Jeana Starobinskiego *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris 1971, s. 140–145. Jest to książka i podstawowa, i świetnie prezentująca tajemnice tkwiące w rękopisach wielkiego lingwisty. Jej nieobecność w polskim obiegu intelektualnym jest dla mnie absolutnie niewytłumaczalna. Zob. w tej sprawie także referat A. Dziadka: *Anagramy Ferdynanda de Saussure’a – historia peunnej rewolucji*, „Teksty Drugie” 2001, nr 6.
- ²⁴ Zob. na ten temat G. Vasari, *Żywoć brata Filipa Lippiego, karmelity, malarza florenckiego*, [w:] tegoż, *Żywoty naj-sławniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, wybrał, przetłumaczył, wstępem i objaśnieniami opatrzył K. Estreicher, Warszawa 1980, s. 212. Szerzej o kulcie słynnych ludzi pisze w mocno klasycznej już pracy Jacob Burckhardt: *Kultura Odrodzenia we Włoszech. Próba ujęcia*, przeł. M. Kreczowska, wstępem poprzedził M. Brahmner, Warszawa 1991, s. 103–108.
- ²⁵ Tekst epitafium przepisuję z notatek de Saussure’a, który jednak popełnił kilka błędów w łacińskim zapisie. Daję więc tu tekst poprawiony. A oto tłumaczenie polskie Karola Estreichera (G. Vasari, *Żywot...*, dz. cyt., s. 213): „Tu pochowany jestem, sławny z malarstwa Filip, / Zaden nieznan mej ręce twór nie istnieje. / Barwy najdziwniej umiałem mą ręką ożywić, / Tak że swoją mową mylilił zmysły innych. / Nawet mnie dziwiła wierność natury w postaciach / I wydawało się, że ona sama jest w sztuce. / Tu mnie Laurenty Medycy w grobowcu z marmuru złożył, / Zanim z kryjących mnie prochów na nowo powstań”.
- ²⁶ O terminologii de Saussure’a zob. J. Starobinski, *Les mots...*, s. 27–36, 45–55. O hipogramach zwłaszcza: tamże, s. 30–36. Przy okazji warto zauważyć, iż w polskich badaniach literackich do owej terminologii (hipogram i manekin) i – rzecz jasna – tego, co ona oznacza, nawiązał, bodajże jako jedyny do tej pory, Wincenty Grajewski w swojej lekturze opowiadania R. Jaworskiego *Bania doktora Lipka* [w:] tegoż, *Jak czytać utwory fabularne*, Warszawa 1980. De Saussure, ale „zmutowany” przez J. Kristevą i H. Meschonnicca, jest także – częściowo – odniesieniem dla analiz A. Dziadka (*Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*, Katowice 1999).
- ²⁷ Mowa o czwartej stronie w rękopisie de Saussure’a, ale w książce Starobinskiego owa czwarta strona z cytowaną notą jest na s. 143.
- ²⁸ Paweł Muratow (*Obrazy Włoch*, t. 1, przeł., przypisami i posłowiem opatrzył P. Hertz, Warszawa 1988, s. 207), opisując freski Lippiego w katedrze w Prato, przedstawiające między innymi ucztę u Heroda oraz taniec Salome, wskazuje – nieerotycznie – na inny motyw erotyczny: „Wszystko tu jest wybornie malowane, zarówno tańcząca Salome i grupa postaci skupionych wokół Heroda przy stole, jak również dwie rozbawione kobiety po prawej stronie, których nie mógł sobie darować ów doświadczono-



Dawne CK Realne Gimnazjum im. Franciszka Józefa, potem Gimnazjum Państwowe im. Króla Władysława Jagiełły, obecnie rektorat i siedziba administracji Państwowego Uniwersytetu Pedagogicznego im. Iwana Franki w Drohobyczu (także tutaj: Muzeum Pokój Brunona Schulza), 2011. Fot. ze zbiorów Muzeum Pokój Brunona Schulza w Drohobyczu.

ny zwodziciel i mnich-wywłoka”. Powiedzmy to, co nie przeszło przez pióro Muratowa: te kobiety, jeśli są to kobiety, zajęte są pieszczołami. Jeśli tak, to mielibyśmy – i to byłaby prawdziwa sensacja – do czynienia ze sceną wyraźnie homoerotyczną! Niestety, Muratow się myli, bo to jest para damsko-męska, owszem, w sytuacji nacechowanej mocno erotyką. Dodam też, iż można znaleźć pewną motywację dla tej sceny: wszak widzimy zbrodnicy i kompletnie zdeprawowany dwór Heroda. Wracając do opisywanego przeze mnie motywu z zakresu, by tak rzec, *beati amori*, warto przytoczyć zdanie Giorgio Vasariego, które ma z tym chyba pewien związek: „Opowiadają, że był takim lubieżnikiem, iż widząc niewiasty, które mu się podobały, zdobywał je dzięki swym zaletom, a jeśli w żaden sposób nie mógł ich zdobyć, malował je na obrazach, aby w sztuce wypalił się płomień jego pożądań” (Vasari, *Żywot...*, dz. cyt., s. 207).

²⁹ O biografii Fra Filippa Lippiego traktuje wiele prac, tu wskazuję jedynie na niektóre z nich, wybierając te, które są dostępne po polsku. Zatem zob. przede wszystkim napisany w XVI wieku tekst Vasariego (jw.) oraz przypisy do niego K. Estreichera. Zob. także: Muratow (jw.); J.-M. Lucas-Dubreton, *Życie codzienne we Florencji. Czasy Medyceuszów*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1961; Ch. Hibbert, *Medyceusze. Wzlot i upadek*, przeł. A. Kominiak-Michalska, Łódź 1992; M.L. Rizzatti, *Geniusze sztuki. Botticelli*, przeł. B. Toeplitz-Kaczmarek, Warszawa 1983. Dlaczego w książce o Botticellim mówi się o biografii Fra Filippa? Otóż autor *Primavery* był przez parę lat jego uczniem. Z kolei Botticelli, po śmierci Lippiego, roztoczył opiekę artystyczną nad Filippinem Lippim. Takie są tu związki i zależności. Syntetyczne omówienia twórczości Fra Filippa: P. i L. Murray, *Sztuka renesansu*, przeł. J. Arszyńska i A. Mosingiewicz, Toruń–Wrocław 1999; Z. Ważbiński, *Malarstwo Quattrocento*, Warszawa 1989 (tu bibliografia, w której trzeba zwrócić uwagę na monografię: M. Pittaluga, *Filippo Lippi*, Firenze 1948).

³⁰ U. Eco, *Nadinterpretowanie tekstów...*, dz. cyt., s. 71.

³¹ Formułę Poliziana przytaczam za Władysławem Tatarkiewiczem: *Historia estetyki. Estetyka nowożytna*, t. III, Wrocław 1967, s. 297.

³² O florenckim neoplatonizmie i jego odbiciu w sztuce pisze E. Panofsky w rozprawach: *Neoplatoński ruch we Florencji i w północnych Włoszech. Bandinelli i Tycjan oraz Ruch neoplatoński i Michał Anioł* [w:] tegoż, *Studia z historii sztuki*, wybrał, opracował i opatrzył posłowiem J. Białostocki, Warszawa 1971. O Pico della Mirandoli i kabale chrześcijańskiej traktują między innymi: F. Secret, *Les kabbalistes chrétiens de la Renaissance*, Paris 1964; F.A. Yates, *Średniowieczna i renesansowa kabala chrześcijańska*, przeł. A. Grzybek, „Ogród” 1991, nr 4; U. Eco, *W poszukiwaniu języka uniwersalnego*, przedmowa J. Le Goff, przeł. W. Soliński, Gdańsk–Warszawa 2002. Na kabalistyczny kontekst analiz de Saussure’a wskazuje też w zakończeniu swojej książki Starobinski (zob. tegoż, *Les mots...*, dz. cyt., s. 159).

³³ Zob. J. Paszek, *Anagramy Schulza*, „Kresy” 1993, nr 14.

³⁴ R. Avermaete, *Rembrandt i jego czasy*, przeł. D. Wilamowska, Warszawa 1978, s. 114–115.

³⁵ O odwołaniach do malarstwa w prozie Schulza zob. esej G. Lecha: *Kartki z imaginacyjnego albumu Brunona Schulza*, „Kresy” 1995, nr 23.

³⁶ Por. J. Białostocki: *Przedmowa*, [w:] *Rembrandt w oczach współczesnych*, przełożyli i opracowali J. Michalkowa i J. Białostocki, wstępem opatrzył M. Walicki, Warszawa 1957, s. 9–10.

³⁷ Zob. B. Schulz, *Notatka „Cywilizacje pierwotne i cyw. pochodne”* oraz komentarz J. Jarzębskiego, [w:] *Bruno Schulz 1892–1942. Katalog-pamiętnik wystawy „Bruno Schulz. Ad Memoriam”* w Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie, red. W. Chmurzyński, Warszawa 1995, s. 151.

³⁸ Por. Avermaete, *Rembrandt i jego czasy...*, dz. cyt., s. 63.

Drohobycz, czyli świat

Drohobycz i świat – tak zatytułował swój esej o Schulzu Adam Zagajewski... *Drohobycz i świat*... Nie odwrotnie. Drohobycz jako środek, centrum, świat jako coś poza nim, na zewnątrz, żeby nie powiedzieć „na marginesie”. Czy jednak z Schulzowskiej perspektywy tak to wyglądało? Drohobycz – miasto urodzenia, miasto rodzinne – był zarazem miejscem pięćdziesięcioletniej egzystencji pisarza¹. Także miejscem jego śmierci. Był realną przestrzenią życia i stał się świadkiem jego kresu. Okazał się symboliczną klamrą, ramą, w której biografia Schulza została zamknięta. Wiemy, że ilekroć stamtąd wyjeżdżał, zawsze szybko powracał. Bez Drohobycza nie mógł żyć. Więcej nawet – nie mógł żyć poza nim. Bo ukochane miejsce można zachować w pamięci i tak – poprzez pamięć – doń powracać. Schulz musiał jednak w Drohobyczu być. Musiał jego i własne istnienie poświęcać swojej w nim obecności. Drohobycz to było jego powietrze, jego krew i ciało. A więc może nie *Drohobycz i świat*, lecz *Drohobycz jako świat*? Wreszcie: *Drohobycz, czyli świat*...

Do ulubionych cytatów, które przytaczają autorzy tekstów o Schulzu, należą fragmenty jego quasi-listu do Stanisława Ignacego Witkiewicza. Trudno się temu zainteresowaniu dziwić: są to fragmenty wyraziste, przede wszystkim zaś dotyczą własnej twórczości autora *Sanatorium pod Klepsydrą*. Autokomentarz artysty jest zawsze nie lada gratką dla interpretatorów. Tutaj tym bardziej; Schulz pisze wprost:

Uważam *Sklepy* za powieść autobiograficzną. Nie dlatego tylko, że jest pisana w pierwszej osobie i że można w niej dopatrzeć się pewnych zdarzeń i przeżyć z dzieciństwa autora. Są one autobiografią albo raczej genealogią *kat' exochen*, gdyż ukazują rodowód duchowy, aż do tej głębi, gdzie uchodzi ona w mitologię, gdzie gubi się w mitologicznym majaczeniu. Zawsze czułem, że korzenie indywidualnego ducha, dostatecznie daleko w głąb ścigane, gubią się w mitycznym jakimś mateczniku. To jest dno ostateczne, poza które niepodobna wyjść².

„Korzenie indywidualnego ducha [...] gubią się w mitycznym jakimś mateczniku”... Gubią się, ale nie do końca... Owym „dnem, poza które niepodobna wyjść”, jest u Schulza między innymi Drohobycz. Jest mikroświatem, soczewką skupiającą perspektywę kosmiczną; omfalosem; matecznikiem, gruntem, opoką, na której opiera się wyobraźnia autora; to on jest punktem zwrotnym, węzłem w systemie naczyń połączonych: tyleż kształtuje wyobraźnię, co ulega jej mitologizacyjnym właściwościom. Autor tę aurę tyleż dziedziczy, co kreuje.

Miasto, w którym urodził się i mieszkał, było wymagające. Można by powiedzieć, że dawało wiele, ale na kredyt, po czym żądało spłaty długu. Autor *Sklepow* cynamonowych spłacił dług z odsetkami: zafascynowany Drohobyczem, stworzył jego wyjątkowy obraz literacki. Był częścią tamtejszej przestrzeni kulturowej, zgłębił jej istotę, zszedł do drohobyckich Matek, przenikliwie, fascynująco opisał swoje wrażenia. Przeglądają się w tym opisie, niczym w lustrze, drohobyckie realia – postacie i przedmioty, przede wszystkim zaś barwy, światła, dźwięki, zapachy – i odbijają tajemniczym refleksem literackie nierealna, twory marzeń i fantazji. To one pozwalają czytelnikowi zanurzyć się w czasie egzystencjalnym Schulza, odczytać sens i ujrzyć kształt świata C.K. monarchii sprzed jej rozpadu. Nie dorównują tej wizji ani wyznania chętnie podkreślającego swoje pochodzenie Kazimierza Wierzyńskiego, ani pojedyncze drohobyckie wiersze Juliusza Wita, ani znane wspomnienia Andrzeja Chciuka³.

Zastanawia zarazem, że jeszcze mniej sugestywny okazuje się plastyczny obraz Drohobycza. Urodzeni tam artyści, łącznie z Schulzem, nie mieli zresztą ambicji, aby ukazać cokolwiek więcej niż ogólnie znane, banalnie zobaczone fragmenty⁴. A było to grono nie małe, do tego zróżnicowane kulturowo. Jeśli mawia się o Drohobyczu, że było to „półtora miasta” – „połowa” Żydów, „połowa” Polaków, „połowa” Ukraińców, to wywodzący się stamtąd artyści należeli głównie do tej pierwszej „połowy”. W ich losach odbijają się refleksy polskiej historii XIX i pierwszej połowy XX wieku, a także fakty z dziejów narodu żydowskiego. Analogicznie, koleje ich artystycznej edukacji związane są, co oczywiste, z przemianami zachodzącymi w sztuce, przede wszystkim w sztuce tworzonej przez Żydów – mamy wśród nich jednego z najwybitniejszych malarzy żydowskiego pochodzenia Maurycego Gottlieba, a także współtwórcę Akademii Bezalel Efraima Mosze Liliena.

Nie zamierzam tu przypominać wszystkich malarzy i innych przedstawicieli „sztuk wizualnych”, jak je dzisiaj nazywamy, urodzonych w Drohobyczu. Tym bardziej, że niewielu współtworzyło ikonografię miasta, a ta interesuje mnie najbardziej. Warto jednak, tak mi się wydaje, chociaż pobieżnie nakreślić kontekst, który – jak można się spodziewać – pośrednio kształtował

także Schulza. W roku 1828 urodził się w Drohobyczu Wilhelm Leopolski (zmarł w roku urodzenia Schulza – 1892)⁵. Miał austriackie korzenie, ale czuł się polskim patriotą i tylko fakt, że nie mógł się zadowolić w środowiskach artystycznych Lwowa i Krakowa, zdecydował ostatecznie o jego wyjeździe do Wiednia. Tam spędził większą część życia i tam zmarł. Edukację rozpoczął od studiów prawniczych we Lwowie, ale po czterech latach zdecydował się na naukę malarstwa w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych u Wojciecha Kornelego Stattlera i Władysława Łuszczkiewicza (1853–1856 i 1858–1859). Po studiach mieszkał we Lwowie (1866–1878), skąd na krótko wyjeżdżał na dalsze studia do Monachium. Ostatecznie zaś w roku 1878 zadowolił się w Wiedniu.

Liczył na to, że uda mu się osiąść pod Wawelem. Zrezygnował z tych planów między innymi z powodu konfliktu z Matejką. Miał temperament realisty, ale malował głównie sceny historyczne, cenione za samodzielny dobór motywów, zwłaszcza literackich. Był utalentowanym, a nawet, zdaniem wielu krytyków, wybitnym portrecistą, śmiało charakteryzującym swoich bohaterów, także twórcą interesujących kompozycji rodzajowych i pejzażowych. Potrafił, co w połowie XIX wieku w tej części Europy było rzadkością, urozmaicić fakturę i podkreślić rolę koloru w obrazie. Jednym z jego najbardziej udanych dzieł jest rozpoczęty w roku 1867 obraz *Zgon Acerna*, czyli scena śmierci Sebastiana Klonowica⁶. Leopolski był artystą niewątpliwie wyróżniającym się w środowiskach, z którymi łączył swoje aspiracje, ale owe aspiracje znacznie przekraczały granice drohobyckiego matecznika, toteż nie był nawet potencjalnym mitologiem rodzinnego miasta.

Następnie Drohobycz „opanowała” słynna malarzka „dynastia” Gottliebów. Pochodzili z tradycyjnej rodziny żydowskiej, w niewielkim stopniu uczestniczącej w życiu innych drohobyckich społeczności, z polską na czele. Najbardziej znani są dwaj bracia, niewątpliwie najzdolniejsi: romantyk z ducha, młodo zmarły Maurycy (1856–1879)⁷ oraz urodzony już po jego śmierci, należący ze swoją sztuką do następnej epoki Leopold (1883–1934). Maurycy to malarz konkretnej przestrzeni kulturowej, Leopold – raczej artysta międzynarodowy (pozostali bracia nie byli twórcami oryginalnymi, lecz jedynie kopistami kompozycji malarskich Maurycyego).

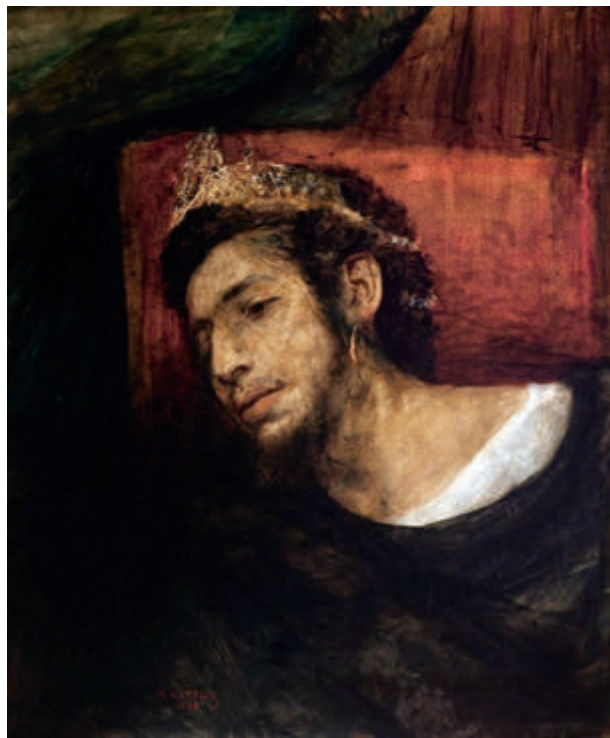
Maurycy już jako dziecko wykazywał niezwykły talent rysunkowy. Za namową drohobyckiego nauczyciela rysunków ojciec wysłał go na dalszą naukę do Lwowa, a potem na studia malarskie do Wiednia. Pod wpływem fascynacji Matejkowskim *Rejtanem* przyjechał do Krakowa. Został uczniem Matejki w Szkole Sztuk Pięknych. Był w niej pierwszym żydowskim studentem. Spędził tam tylko rok – sam nastawiony asymilacyjnie, nie mógł znieść nastrojów antysemitycznych, chociaż Matejko bardzo go cenil i starał się pomagać. Ostatecznie Mau-



Maurycy Gottlieb, *Chrystus nauczający w Kafarnaum*, 1878–1879, ol./pl.; wł. Muzeum Narodowe w Warszawie. Repr. wg: A, Tanikowski, *Malarze żydowscy w Polsce*, cz. 1, Warszawa 2006, s. 14.

rycy wrócił do Wiednia, a później wyjechał do Monachium. Otworzył jednak drogę następcom, szczególnie ścieżkę do edukacji w Krakowie, gdzie w latach 1880–1895 na jedenastu studiujących malarstwo Żydów pięciu pochodziło z Królestwa (z Łodzi i Warszawy), jeden z Krakowa, trzech ze Lwowa i aż dwóch z Drohobycza!

Jego skromny ilościowo dorobek jest rzadko spotykanym, osobistym świadectwem intensywnego, empatycznego przeżywania świata, bólu istnienia. Dawał mu wyraz, odwołując się między innymi do, mówiąc ogólnie, żydowskiej ikonografii. Łączył jednak elementy starotestamentowe z nowotestamentowymi. Warto zauważyć, że tło sceny ukazanej na jednym z jego ostatnich obrazów, *Chrystus przed sądem* (1877–1879), stanowi wnętrze drohobyckiej synagogi⁸. Najbardziej znane jego dzieła, jak *Ahaswer*, *Shylock i Jessyka* (oba z 1876 roku) oraz *Salome* (1878?), są dowodem szerokiej możliwości twórczych, o których świadczy lekkość operowania pędzlem, umiejętność harmonijnego zestrzajania barw oraz wrażliwość na rolę światła w obrazie. Badacze sztuki ubolewają jednak, że krótkie życie nie pozwoliło artyście w pełni wykorzystać niezwykłego talentu. W przeciwieństwie do Leopolskiego, ze swoją twórczością Maurycy należał do kultury, która go stworzyła, był artystą na wskroś „galicyjskim”, z różnorodnością zainteresowań, także etnograficznych, bogactwem egzystencjalnych niepokojów i motywacji, kłopotami z tożsamością narodową (portretował się



Maurycy Gottlieb, *Ahaswer*, 1876, ol./pl.; wł. Muzeum Narodowe w Krakowie. Repr. wg: A. Ryszkiewicz, *Malarstwo polskie: romantyzm – historyzm – realizm*, Warszawa 1989, il. 83.

nie tylko jako Ahaswer, ale także jako polski szlachcic i społeczną, uwikłaniem w rodzinną tradycję i polski patriotyzm. „Jestem Polakiem Żydem i chcę dla obu [narodów], gdy Bóg da, pracować” – pisał do przyjaciela w 1876 roku⁹, a z drugiej strony marzył o tym, aby zostać „narodowym malarzem żydowskim”.



Maurycy Gottlieb, *Autoportret w stroju szlachcica polskiego*, 1874, ol./pl.; zaginiony. Repr. wg: A. Ryszkiewicz, *Malarstwo polskie: romantyzm – historyzm – realizm*, Warszawa 1989, il. 82.

Leopold był człowiekiem bardziej światowym, w znacznej mierze zasymilowanym, chociaż do pewnego stopnia także starał się godzić dwie kultury. Studiował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych u Jacka Malczewskiego i Teodora Axentowicza, następnie w Monachium, ale – zgodnie z nowymi na początku XX wieku tendencjami – nie poprzestał na tym, lecz wyruszył do Paryża. W Krakowie w latach 1904–1907 należał do grona artystów i intelektualistów żydowskich skupionych wokół Samuela Hirszenberga¹⁰ (byli tam między innymi: krytyk Emil Breiter, rzeźbiarz Henryk Kuna, malarze i graficy Jerzy Merkel i Abraham Neuman). Niemal jednocześnie wraz z Vlastimilem Hoffmanem, Mieczysławem Jakimowiczem, Janem Rembowskiem i Witoldem Wojtkiewiczem założył Grupę Pięciu (1905–1908). Kolejne dwa lata spędził właśnie w Paryżu, po czym wyjechał do Jerozolimy, gdzie, jak wspominałam, uczył malarstwa w Szkole Sztuki i Rzemiosł Bezalel (1910–1913). Był legionistą Piłsudskiego (brał udział w I wojnie światowej; pozostawił cykl portretów żołnierzy – oficerów legionowych). Po ponownym wyjeździe z kraju, najpierw do Monachium, a następnie do Wiednia i Paryża, stał się członkiem międzynarodowej École de Paris, skupiającej głównie artystów pochodzenia żydowskiego, ze wszystkimi konsekwencjami tej decyzji. Jego sztuka przechodziła rozmaite przemiany: od młodopolskiej nostalgii i jednocześnie secesyjnej stylizacji, poprzez realizm, do wielofiguralnych kompozycji o charakterze monumentalnym. W latach 20. i 30. XX wieku chętnie malował portrety i nastrojowe sceny rodzinne we wnętrzach rozświetlonych bądź prześwietlonych mgławicowym światłem.

Maurycy po wyjeździe na studia z Drohobycza kilkakrotnie doń powracał, Leopold, Europejczyk, opuścił rodzinne miasto raz na zawsze, ale ów wyjazd nie oznaczał pożegnania z żydostwem. Nie ochrzcił się (jego żona Aurelia była ideową syjonistką). Pragnął zachować więź z dwiema kulturami: polską i żydowską. Spotkał go jednak los wielu twórców XX wieku – los artystycznego „bezpaństwowca”, dla którego miejsce urodzenia nie jest związane z mitem dzieciństwa, a tym samym przestaje być inspiracją dla sztuki.

Do wspomnianej listy należy dodać Efraima Mosisze Liliena, urodzonego w Drohobyczu w roku 1874 (zmarł w roku 1925)¹¹. Był rysownikiem i grafikiem, wytrawnym ilustratorem (między innymi Biblii) w dekoracyjnym stylu *art nouveau*, twórcą licznych ekslibrisów¹². Pozostał po nim między innymi unikatowy zbiór szklanych negatywów, dzisiaj przechowywany w muzeum w Tel Awiwie. Czyżby to dzięki niemu Schulz poznał technikę *cliché-verre*¹³? Mieli w każdym razie wspólnych znajomych, do których należał Maksymilian Goldstein¹⁴.

Lilien, syn biednego tokarza, od dziecka marzył o karierze artysty. Nie mógł jednak nawet ukończyć

gimnazjum; rodzice wysłali go do lwowskiego malarza szyldów, aby nauczył się rzemiosła. Pomoc krewnych pozwoliła mu na krótko wyjechać – śladem Leopolskiego, Gottliebów i wielu innych – na studia do Krakowa. Po powrocie do Drohobycza i krótkim tam pobycie za pierwsze zarobione honorarium natychmiast wyjechał do Wiednia, za drugie – do Monachium. Przez cztery lata walczył o przetrwanie, ale od kiedy został współpracownikiem monachijskiego „Jugend”, a z czasem także innych czasopism, dla których wykonywał głównie secesyjne winiety, jego kariera potoczyła się błyskawicznie. W 1900 roku pokazano jego prace na dużej wystawie w Kunsthalle w Lipsku. Kiedy po raz pierwszy podobną ekspozycję zorganizowano we Lwowie, pisano o nim jako o artyście, który lepiej znany jest „na wszechświatowym rynku sztuki” niż w Galicji.

Był dzieckiem swojego czasu: aktywnym działaczem syjonistycznym na rzecz utworzenia Erec Izrael, zwolennikiem i przyjacielem Teodora Herzla (namalował akt męski o idealnych proporcjach, który jest jego wizerunkiem), a jednocześnie współpracownikiem „Życia” Przybyszewskiego i „Krytyki” Feldmana (notabene rzeczownika asymilacji). Dążył do stworzenia w sztuce stylu narodowego wzorowanego na tradycyjnym zdobnictwie (między innymi iluminatorstwie). To on towarzyszył Borysowi Schatzowi w tworzeniu jerozolimskiej Akademii Bezalel (zaprojektował oficjalny ekslibris Bezalel Library), która stała się głównym centrum kultury żydowskiej w Palestynie (wśród jej pierwszych profesorów znalazł się, jak wspominałam, Leopold Gottlieb).

Lilien to najprawdopodobniej pierwszy artysta, który przedstawił widok Drohobycza. Rytował zimowy pejzaż rynku w dzień targowy: życie miasteczka wre na tle jego kurtynowej zabudowy¹⁵. Jest to jeden z najważniejszych i najbardziej fotogenicznych fragmentów miasta, jego centrum, w którym znajdowały się ratusz, XIV-wieczna gotycka fara (z fundacji Władysława Jagielly, pod trzema wezwaniami: Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny, Świętego Krzyża i Świętego Bartłomieja) oraz cerkiew Świętej Trójcy. To pejzaż utrwalaony na wielu pocztówkach¹⁶. I, tak jak one, mało znane drohobyckie ryciny Liliena wiernie, wręcz „fotograficznie” przedstawiają rynek z widoczną w tle bryłą kościoła i górującą nad nim, stojącą osobno masywną wieżą. Perspektywę zamyka placik przed kościołem: naprzeciw niego można zauważyć typową dla Drohobycza, narożną jednopiętrową kamienicę – dom rodzinny Schulzów, w którym pisarz przyszedł na świat i spędził dzieciństwo. Wyprowadził się stamtąd wraz z rodzicami w 1910 roku, natomiast cztery lata później, podczas I wojny światowej kamienica została spalona przez Rosjan. U Liliena na wysokości pierwszego piętra znajduje się, niewidoczny na pocztówkach (zimą bezlistne drzewa odsłoniły detale, a pocztówki ukazują rynek wiosną lub latem), czytelny napis: „APTEKA”.



Efraim Mosze Lilien, *Autoportret na tle panoramy Drohobycza*, akwaforta, lata 20. XX wieku. Repr. wg: L. Brieger, *E.M. Lilien*, Berlin–Wien 1922, s. 26.

Zatem „sklepów cynamonowych” już w nim nie było. Rycina nie jest datowana, ale ten właśnie szczegół wskazuje, że powstała między rokiem 1910 a 1914.

Artysta pozostawił jeszcze jedno, znacznie bardziej interesujące świadectwo: autoportret na tle panoramy Drohobycza. Nienaturalnym charakterem ujęcia przypomina on portret fotograficzny, na którym model ustawia się sztywno na tle ekranu z iluzjonistycznie namalowanym ulubionym widokiem. Tutaj fałującą oś symetrii kadru wyznacza wijąca się droga; na jej początku, na pierwszym planie stoi *en face* postawny elegancki mężczyzna w solidnym zimowym płaszczu i kapeluszu; w oddali czytelna jest zabudowa miasta – z rozpoznawalnymi sylwetkami fary i jej wieży (po prawej stronie widza) oraz dwóch drewnianych cerkwi, Świętego Jura i Podwyższenia Krzyża Świętego, przeniesionych do Drohobycza w XVII wieku (po stronie lewej). Budowle, jak dawniej na wizerunkach świętych, stanowią rodzaj atrybutów bohatera przedstawienia. Kompozycja autoportretu przypomina Schulzowski *Autoportret przy sztalugach* z Lwowskiej Galerii Obrazów. I w jednym, i w drugim przypadku postać artysty góruje nad pejzażem, ale przede wszystkim niejako się utożsamia¹⁷. W przeciwieństwie do dokumentacyjnych widoków rynku, portret Liliena, który stał się obywatelom Europy, jest sentymentalną pamiątką z przeszłości, wyprawą w przestrzeń dzieciństwa.



Bruno Schulz, *Autoportret przy sztalugach*, około 1920, oł., czarna kredka/pap.; wł. Lwowska Narodowa Galeria Sztuki, repr. Jarko Filewicz.

Zupełnie inny charakter mają akwarele Stefana Stupnickiego (1895–1942?), Ukrainka, mało znanego kolegi Schulza z gimnazjum im. Władysława Jagiełły, przyrodnika i malarza, który, jak zapamiętano, „pięknie rysował na tablicy każdą roślinę i każdego owada”¹⁸. W przeciwieństwie do „reporterskich” scenek rodzajowych Liliena, rozgrywających się w centrum miasta i podkreślających jego miejskość, Stupnicki ukazywał raczej jego wiejskość – malował nędzne obrzeża: kryte gontem dziurawe dachy drewnianych chałup, błotniste drogi, dziką roślinność.

Te okazjonalne „weduty” – i Liliena, i Stupnickiego – tworzą jedynie fragmentaryczny portret miasta, złożony z przypadkowych wycinków, niejako bezprogramowy. Podobnie jak sztuka Leopolskiego czy Gottliebów, stanowią jednak odbicie *genius loci*. Biografie wymienionych twórców pokazują – każdego w nieco inny sposób – co znaczyło urodzić się i dorastać na skraju C.K. monarchii Franciszka Józefa I, w „galicyjskim Klondike”, pod koniec XIX stulecia. Do tej listy można zresztą dopisać następnych. Oto, podobnie jak Stupnicki, rówieśnicy Schulza: Oskar Aleksandrowicz (1885 – po 1939?), Joachim Weingart (Weingarten; 1895–1942) i Henryk Langerman (1896–1944)¹⁹. Dopiero niedawno przypomniany Aleksandrowicz był rysownikiem i aktywnie działającym krytykiem; domagał się między innymi działań na rzecz edukacji artystycznej społeczeństwa żydowskiego. Sympatyzował z syjonizmem; w Drohobyczu przewodził Towarzystwu Młodzieży Żydowskiej „Makabea”. Weingart studiował początkowo w Weimarze, a w 1914 roku znalazł się w Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu. W czasie I wojny przebywał w Drohobyczu i we Lwowie, po czym wyjechał do Berlina, aby edukować się w prywatnej szkole Alexandra Archipenki. W 1923 roku przeniósł się na stałe do Paryża, gdzie współtworzył École de Paris. Jak wielu jemu podobnych, w ekspresjonistycznej manierze utrwalał sceny rodzajowe, akty, martwe natury. Langerman, związany w dwudziestoleciu międzywojennym ze środowiskiem lwowskim, członek tamtejszego ugrupowania Nowa Generacja (należał do niej między innymi Leopold Gottlieb), miał za sobą także doświadczenia artystyczne związane z wieloletnim pobytem w Paryżu (1924–1933). Utalentowany ekspresjonista (znamię epoki), chętnie malował pejzaże, w tym widoki Borysławia.

Nie wszyscy pochodzący z Drohobycza malarze identyfikowali się z miejscem urodzenia. Dla jednych było ono przekleństwem – starali się, niczym ledwie wyrosnięte ptaki, opuścić gniazdo jak najszybciej, dla innych stanowiło oparcie i wyzwanie – przyjeżdżali tak często, jak mogli. Jak pisałam, nigdy do Drohobycza nie powrócili Leopolski i Leopold Gottlieb, bywali tam natomiast Maurycy Gottlieb i Lilien; pierwsi – bardziej zasymilowani, drudzy – wciąż odczuwający więź z kulturą żydowską, której i Schulz był nieodrod-

nym synem (choć formalnie wystąpił z gminy). Zarazem mieszkał i pracował w Drohobyczu Stupnicki, podobnie jak Schulz – w rodzinnym mieście zamordowany przez Niemców. Losy te, tutaj zaledwie nakreślone, ujawniają rozległy obszar problemów tej części Europy, różne oblicza wielonarodowościowej kultury, niejako sumują historię, ale też odkrywają aspiracje. „Korzenie Schulzowskiego wizjonerstwa – pisał Jerzy Ficowski – sięgają bardzo głęboko. Gleba, z której wyrósł, wpływy kulturowe, które go kształtowały, należą do topografii i genealogii. Topografia to prowincja drohobycka, jedyne mitorodne gniazdo, w którym mogła się zrodzić jego twórczość. To nie tylko miejsce na ziemi, ale i duchowa tradycja, którą wchłaniał od dzieciństwa”.

W gronie pozostałych artystów również nie brakowało wizjonerów – mistyk Maurycy Gottlieb oraz ideowiec Lilien mogą przecież za takich uchodzić. Trudno byłoby zaprzeczyć, że korzenie ich świadomości i wyobrażeń sięgają płycej niż korzenie Schulzowskiej fantasmagorii. To jest to samo źródło, ta sama topografia, ta sama mapa, tyle że nieutrwalona przez nich pędzlem, piórkiem, rylcem, a tym bardziej słowami. Utrwalił ją tylko Schulz.

W *Skleпах cynamonowych*, na samym początku, pojawia się ów znany motyw „starej i pięknej”, jak pisze autor, mapy miasta, którą Ojciec przechowywał w „dolnej szufladzie swego głębokiego biurka”. Wypada tu przytoczyć obszerniejszy cytat:

Zawieszona na ścianie, [mapa ta] [...] otwierała daleki widok na całą dolinę Tyśmienicy, wijącej się falisto bladziolą wstęgą na całe pojezierze szeroko rozlanych moczarów i stawów, na południowe przedgórze, ciągnące się ku południowi, naprzód z rzadka, potem coraz tłumniejszymi pasmami, szachownicą zokrąglonych wzgórz, coraz mniejszych i coraz bledszych, w miarę jak odchodziły ku złotawej i dymnej mgłę horyzontu. Z tej zwiędłej dali peryferii wynurzało się miasto i rosło ku przodowi, naprzód jeszcze w nie zróżnicowanych kompleksach, w zwartych blokach i masach domów, poprzecinanych głębokimi parowami ulic, by bliżej jeszcze wyodrębnić się w pojedyncze kamienice, sztychowane z ostrą wyrazistością widoków oglądanych przez lunetę. Na tych bliższych planach wydobył sztycharz cały zawikłany i wieloraki zgiełk ulic i zaułków, ostrą wyrazistość gzymsów, architrawów, archiwolt i pilastrów, świecących w późnym i ciemnym zlocie pochmurnego popołudnia, które pogrąża wszystkie załomy i framugi w głębokiej sepia cienia. Bryły i przyzmy tego cienia wcinały się, jak plastry ciemnego miodu, w wąwozy ulic, zatapiały w swej cieplej, soczystej masie tu całą połowę ulicy, tam wyłom między domami, dramatyzowały i orkiestrowały ponurą romantyką cieni tę wieloraką polifonię architektoniczną²⁰.

Rozpoznawalne ślady owej polifonii kształtów odnajdujemy na pocztówkach sprzed lat. Czujnie upamiętniają je także dzieła sztuki. Nie tylko te nieliczne, które wymieniłam. Drohobycz ma również kronikarza – konsekwentnego, z prawdziwego zdarzenia, zamiłowanego w zabytkach, sprawnego rysownika i wrażliwego kolorystę, który próbował stworzyć historię miasta ujętą w serię kart. To Feliks Lachowicz, znacznie mniej znany niż pozostali, urodzony w Drohobyczu w roku 1885, gdzie – podobnie jak Schulz i Stupnicki – mieszkał przez niemal całe życie, aż do początku lat 40.²¹ Lachowicz, analogicznie do Schulza, pozostał plastycznym samoukiem, chociaż krótko kształcił się w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Ostatecznie zawodowo zajmował się pracami budowlanymi, a swoje umiejętności plastyczne, głównie rysunkowe i graficzne, doskonalił jedynie amatorsko. Kilkakrotnie wystawiał prace w Drohobyczu i we Lwowie. Po jednym z takich (drohobyckich) publicznych pokazów w „Przeglądzie Podkarpacia” (z 2 grudnia 1934 roku) ukazało się jej krótkie omówienie pióra Schulza (odnalazł je i przypomniał w druku Jerzy Ficowski²²). Autor *Sklepów cynamonowych* charakteryzował tam Lachowicza jako „dziwnego artystę zakochanego w legendach dawnych wieków, zasłuchanego w szmer przeszłości”, w którego sztuce dokonuje się „reinkarnacja starej sztuki iluminatorskiej”. Pisząc te słowa, Schulz miał najprawdopodobniej na uwadze cykl prac Lachowicza zatytułowany *Legenda Drohobycza*, zachęcał bowiem władze miasta do jego zakupu. Chociaż jego krótką recenzję wypada potraktować jako grzecznościową, wydaje się, że zainteresowanie owym „prawdziwie monumentalnym”, jak pisał, dziełem Lachowicza, upamiętniającym dzieje Drohobycza, wyrażał szczerze (zakupu nie zrealizowano, o czym wiemy stąd, że prace trafiły do Ossolineum)²³.

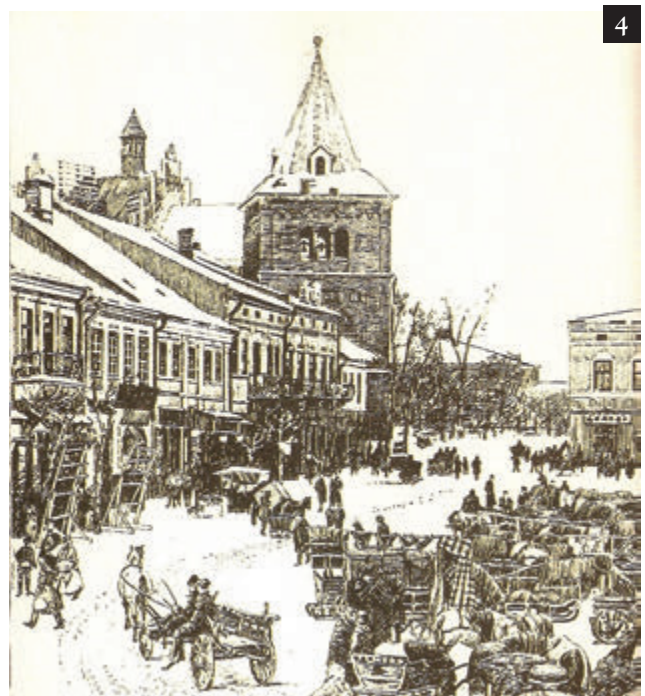
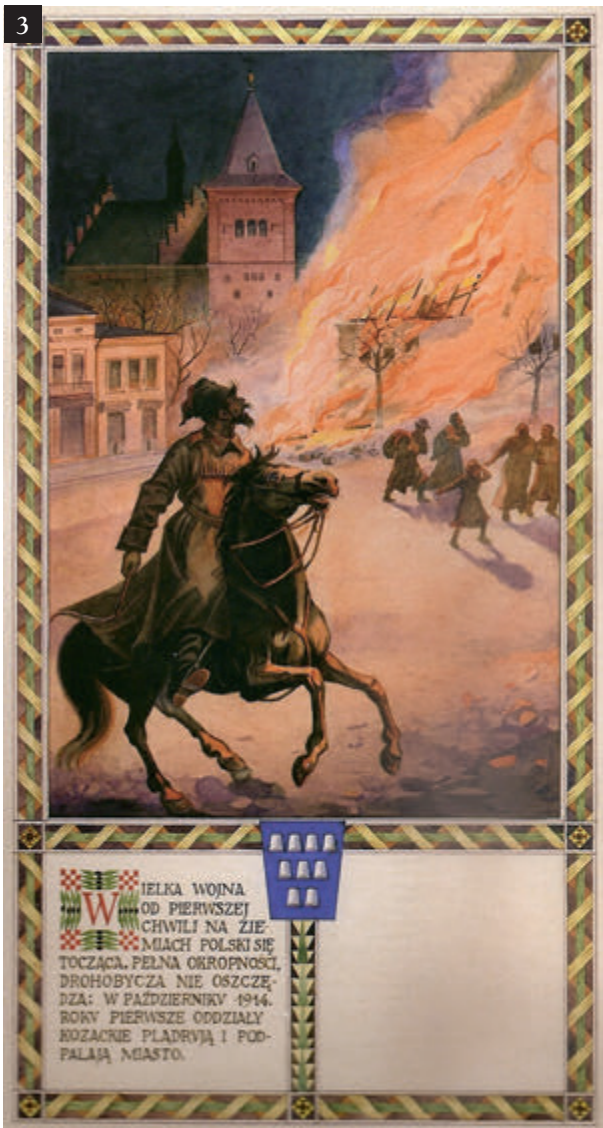
Lachowicz stworzył jednak nie tyle *Legendę Drohobycza*, ile kronikarski cykl, w którym ze sprawnością miniatora ilustrował liczne rzeczywiste wydarzenia. Jedną z jego kart dotyczy tragicznego epizodu z okresu I wojny światowej: u góry widać to samo ujęcie rynku, które utrwały pocztówki i ryciny Liliena, ale kamienica należąca kiedyś do Schulzów stoi w ogniu. Pod spodem tekst: „Wielka wojna od pierwszej chwili na Ziemiach Polski się toczyła, pełna okropności, Drohobycz nie oszczędziła: w październiku 1914 roku pierwsze oddziały kozackie plądrują i podpalają miasto”. Ten sam autor pozostawił jeszcze wiele innych prac, nie tylko drobniogowo opracowanych barwnych „miniatur”, ale również szkicowych, pobeżnych rysunków, notatek przedstawiających szereg charakterystycznych fragmentów miasta. Wśród nich zwraca uwagę narzucający się wszystkim portrecistom Drohobycza swoją górującą nad rynkiem, monumentalną bryłą malowniczości kościoła farny; spotykamy jednak także przeoczone przez innych, skromniejsze obiekty architektoniczno-

-rzeźbiarskie, jak figura świętego Floriana czy kapliczka świętego Jana Nepomucena. Ciekawe też, że Lachowicz przypieczętował swój związek z Drohobyczem, sporządzając malarski autoportret na tle jego panoramy. Dołączył w ten sposób do Liliena i Schulza, którzy w analogiczny sposób akcentowali poczucie identyfikacji z miejscem urodzenia. Ukazał siebie w sposób reprezentacyjny: przyjął hieratyczną pozę (sztywno wyprostowany stoi na pionowej osi symetrii kompozycji), sięgnął po atrybuty – akcesoria rysownika (w lewej ręce trzyma kartkę z rozpoczętym rysunkiem, w prawej – niczym berło – ołówek?). W oddali, na horyzoncie wyraźnie widoczne są, podkreślające symetryczny układ, sylwetki budowli: ratusza – za lewym ramieniem autora, fary – za prawym. Przedstawienie w tle autoportretu panoramy rodzinnego miasta to rozwiązanie, które, jak wspominałam, wcześniej zastosował Lilien, Schulz natomiast wystąpił przy sztalugach malarskich. Lachowicz połączył obie koncepcje, nie zmieniając jednak typowej dla siebie poetyki inwentaryzacyjnego opisu zabytków.

*

Schulzowi bliższe było, jak wiemy, inne, ahistoryczne widzenie rodzinnego miasta, takie, które wymyka się oku dokumentalisty, wymyka się spod presji realiów i jest zakorzenione głównie w wyobraźni. Dał tego dowód w obu tomach prozy. Dla innych twórców Drohobycz był miejscem urodzenia, później niekiedy krótkich pobytów, wreszcie wspomnieniem, dla Schulza – miejscem intensywnego życia, przede wszystkim duchowego.

Jego biografie zamykają dwie drohobyckie klamry: przyjście na świat w 1892 roku i tragiczna śmierć pięćdziesiąt lat później. Pomiedzy tymi dwiema datami zawiera się niezbyt wiele faktów. Z pozoru więc biografia Schulza wydaje się banalna, błaha, nie przyciąga uwagi atrakcyjnymi zdarzeniami, którymi krytyk bądź historyk literatury mógłby wesprzeć wywód. Ale w oparciu o tę właśnie pozorną banalność Schulz sam zaczął budować swoją bogatą legendę. Nielubiana praca, skomplikowane związki uczuciowe, trochę kontaktów w kręgach artystycznych, które przyczyniły się do jego sukcesu jako pisarza, ale nie potrafiły zatrzymać go na dłużej z dala od rodzinnego miasta – to były elementy jego życiorysu człowieka istniejącego przede wszystkim w słowie pisanym. Jak wiadomo, listy adresowane przezeń do przyjaciół i znajomych oraz proza, która z nich wyrosła, stanowią najlepsze „wprowadzenie do Schulza”. Korespondencja obudowuje jego dzieło komentarzem, który prezentuje czytelnikowi autora takiego, jakim chciał być postrzegany: zabiegającego o stworzenie sobie warunków do skupienia na refleksji twórczej, osaczonego przez zewnętrzne przejawy codziennej biografii. Pod naporem zwyczajnej rzeczywistości, a jednocześnie w odruchu samoobrony przed nią, powstała



1. Feliks Lachowicz, *Panorama Drohobycza*, lata 30. XX wieku, akwarela; wł. Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Gabinet Grafiki, Wrocław. Repr. wg: J. Jarzębski, *Szulz*, Wrocław 1999, s. 6.
2. Bruno Schulz, *Panorama Drohobycza*, 1934 – rysunek na okładce czasopisma „Młódzież”, nr 1 (8), 1934, wydawanego przez uczniów drohobyckiego gimnazjum im. W. Jagiełły. Repr. wg: W. Budzyński, *Szulz pod kluczem*, Warszawa 2001, s. 72. Zb. Muzeum Pokój Brunona Schulza w Drohobyczu.
3. Feliks Lachowicz, *Podpalenie miasta [Drohobycza] przez Rosjan*, lata 30. XX wieku, akwarela; wł. Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Gabinet Grafiki, Wrocław. Repr. wg: J. Jarzębski, *Szulz*, Wrocław 1999, s. 33.
4. Efraim Mosze Lilien, *Rynek w Drohobyczu*, lata 20. XX wieku, akwaforta. Repr. wg: L. Brieger, *E.M. Lilien*, Berlin–Wien 1922, s. 27.

proza wyjątkowa, nadzwyczajna, nierespektująca praw codzienności, wymykająca się ich logice, gęsta od za-
pętleń. Zarazem jednak wykorzystuje ona potoczność,
„pożera” ją, przerabia, przeistacza w literaturę, która
powstaje nie z opisu rzeczywistości, ale z próby dotar-
cia do jej mutacji istniejącej niejako *à rebours*, do owej
„wistości rzeczy”, o której pisał Witkacy, że jest „nie
z świata tego”. Izabela Czermakowa tak wspominała
spacery z autorem *Sanatorium*... po Drohobyczu:

Z blaskiem w oczach pokazywał nam orgię chwastów
za domkami ulepionymi z gliny i fantazji. Wtajemni-
czał nas w „martwe zatoki” zaułków, które kołysały
jego wyobraźnię, hodowały jego zadumę. Chodzili-
śmy jak urzeczzeni. Bruno wciągał nas w świat swo-
jej poetyckiej wizji. Odrealniał szarżę i ciasnotę
małomiasteczkowego życia płynącego z dala od nurtu
współczesnej cywilizacji. Jego malarskie oko dostrze-
gało grę kolorów i światła, odkrywało piękno w przy-
rodzie. [...] „Cudowność i zagadkowość anachroni-
zmu – mówił Schulz o swoim miasteczku – rezerwat
Czasu”²⁴.

Ów zachwyt „anachronizmem”, czasem minionym,
historią, współgra z Schulzowską fascynacją sztuką La-
chowicza i jego (Schulza) własnym zaufaniem do nie-
modnej stylistyki – realistycznego modelunku elemen-
tów usytuowanych w nierealistycznym planie.

Literacki Drohobycz Schulza jest zabudowany ar-
chitekturą, w której można rozpoznać kształty pier-
wowzorów, budowli autentycznie w mieście istnieją-
cych; jest także zaludniony postaciami formowanymi
w oparciu o wygląd i cechy ludzi, których pisarz znał,
którzy tworzyli jego otoczenie i koloryt miejsca. Ale
jak, mówiąc słowami Jerzego Ficowskiego, w Schul-
zowskich opowieściach „składniki czasu biograficzne-
go mieszają się z czasem”, tak elementy przestrzeni
biograficznej, osobistej mieszają się z grą wyobraźni.
Tędy właśnie wiedzie droga do powstania „prywatnej
mitologii”. Mają w niej udział, jak wspomniałam, i lu-
dzie, i budowle. Fragmenty topografii miasta zostały
przeniesione na karty prozy w taki sposób, że łatwo je
odnaleźć w rzeczywistej przestrzeni; niektóre budowle
czy inne punkty na drohobyckiej mapie, jak choćby
cerkiew Świętej Trójcy czy „droga na Żupy Solne”,
zachowały zresztą w literaturze – w przeciwieństwie
do miasta – swoje prawdziwe nazwy. Wyznaczają one
granice bezpiecznej niszy i zarazem stanowią w niej
znaki orientacyjne, drogowskazy: tułacz, który opuści
Dom, musi doń przecież z powrotem trafić. Przestrzeń
nie stanowi zatem tylko malowniczego tła barwnej, ta-
jemniczej egzystencji, jaka jest udziałem zagadkowych
figur: Ojca, Matki, Józefa, Adeli..., w których odnaj-
dujemy refleksy Jakuba i Henrietty Schulzów, rodzi-
ców Brunona, a także jego samego, i obok których,
tak w prozie, jak w grafice i rysunkach, pojawiają się

postacie, które współcześni pisarze zapamiętali jako
artystyczne wcielenia autentycznych mieszkańców
Drohobycza (Mili Lustig, Tynki Kupferberg, Fryderyki
Wegner, Thui; ostatnia występuje w prozie nawet pod
swoim rzeczywistym przezwiskiem). Ale też przestrzeń
rzadko istnieje sama dla siebie. Schulz raczej nie two-
rzy portretu miasta, które obchodzi się bez ludzi. Jeśli
przyglądamy się obrazowi *Spotkanie*, rysunkom czy ry-
cinom z *Xięgi balwochwalczej*, dostrzegamy, że ta lub
inna scena rozgrywa się na tle pudełkowatej zabudowy
niewielkiego miasteczka: w głębi i z obu stron sceny, na
nierówno ukształtowanej, pagórkowatej powierzchni,
wyrastają kamieniczki, podwórka, place, podmiejskie
domki. Elementy te to pozornie nieme, nic nieznaczą-
ce dodatki, ewentualnie – domknięcia obszarów po-
szczególnych przedstawień, artystyczne finalizacje tej
czy owej kompozycji. Ale nie istnieją one w izolacji,
i nie są nieme – pulsują wewnętrznym życiem płodnej
materii.

Być może dlatego właśnie niełatwo jest wyobrazić
sobie jakiegokolwiek plastyczne dzieło Schulza w wersji
„bezludnej”, jako niezamieszany krajobraz. Postać
ludzka nie jest bowiem u niego sztafżem, dodatkiem,
jest integralnie związana z przestrzenią, kontekstem,
scenerią. Nieco odmiennym przykładem jest bodaj tyl-
ko wspomniany już rysunkowy *Autoportret przy sztalu-
gach* z lwowskich zbiorów. Przypomnę, że na pierwszym
planie widać tam centralnie usytuowaną sylwetkę ar-
tysty, który lewą ręką wodzi po kartonie przymoco-
wanym do sztalugi. Scena rozgrywa się na ulicy mia-
steczka. Postać robi wrażenie aplikowanej. Mężczyzna
wyraźnie dominuje nad otaczającą przestrzenią, co
podkreśla umieszczenie jego sylwetki na osi symetrii.
Dwie przestrzenie, prywatna i publiczna, przenikają się
tutaj ze sobą, dzięki czemu całość nabiera metaforycz-
nego sensu. Oto autor artystycznej wizji miasta ukazuje
siebie w roli nie tyle „zwykłego” mieszkańca, ile wład-
cy, demiurga, który nad nim panuje. Jeśli jego postać
zostałaby usunięta, sens kompozycji całkowicie by się
zmienił. Otrzymałobyśmy konwencjonalny, „niewinny”
miejski pejzaż, który artystycznie mógłby się obronić
(dzięki umownemu, szkicowemu rysunkowi i sennej,
melancholijnej atmosferze, jaką rodzi ścieśnienie nie-
wielkich budowli o niedopowiedzianych kształtach),
ale nie miałby tego osobistego piętna, które nadaje mu
wpisana w perspektywę ulicy figura Schulza.

Niewątpliwie jednak dopiero w opisie słownym
Drohobycz, nazywany przez Schulza, z pozoru enigma-
tycznie, „naszym miastem”, nabiera pełnych kształtów,
realizuje się w poetyckiej wizji. Wyjątkowy jest w tym
kontekście przytoczony mitologizujący opis „mapy”.
Jego obrazowa intensywność potwierdza silnie emocjo-
nalny, gorący stosunek autora do miasta, które zostaje
tutaj prawie uczłowieczone, staje się nieomal jednym
z podmiotów miłosnego związku. Wspomniane tu epi-
zody plastyczne z twórczości innych artystów nie mają

tego waloru. Niemniej i one, podobnie jak biografie ich autorów, współtworzą dzieje kultury „półtora miasta”.

Przypisy

- ¹ O Drohobyczu w kontekście Schulzowskiej biografii i twórczości pisali m.in. w licznych publikacjach Jerzy Ficowski (*Regiony wielkiej herezji. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2003, s. 65–74) i Jerzy Jarzębski (*Miasto Schulza*, „Teksty Drugie” 2001, nr 2, s. 40–51; przedruk: tegoż, *Prowincja i Centrum. Przypisy do Schulza*, Kraków 2005, s. 88–108); zob. też hasło: *Drohobycz* [w:] *Słownik Schulzowski*, s. 91–92 (tamże bibliografia). Nieco ikonografii zawiera okazjonalna ukraińsko-polska publikacja *Drohobycz i Schulz*, oprac. Wiera i Igor Meniokowie, Drohobycz 2002. Wydarzenia z dziejów miasta zob. [w:] *Drohobycz – miasto wielu kultur*, red. Włodzimierz Banasiak, Rzeszów 2005 (artykuły dotyczą m.in. losów cerkwi oraz klasztoru Karmelitów). Nieco faktografii przypomniał ostatnio również Wiesław Budzyński w książce *Miasto Schulza*, Warszawa 2005.
- ² *Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza*, „Tygodnik Ilustrowany” 1935, nr 17; cyt. za: Bruno Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. Jerzy Jarzębski, Wrocław 1998, wyd. 2 (BN nr 264), s. 478.
- ³ Na temat kontaktów Schulza z Wierzyńskim (1894–1969) i Witem (Witkowerem; 1902–1942) zob. głównie: Bruno Schulz, *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku Jerzy Ficowski, wyd. 2 przejrzone i uzupełnione, Gdańsk 2002 i zawarte tamże komentarze Ficowskiego (zwłaszcza odpowiednio: s. 314 i 332). Autor *Sanatorium...* recenzował zarówno tom poezji Wierzyńskiego, jak i Wita; zob. przedruki [w:] Bruno Schulz, *Szkice krytyczne*, oprac. i posłowie Małgorzata Kitowska-Łysiak, Lublin 2000, s. 117–121 (*Wolność tragiczna*, tekst jest recenzją tomu Wierzyńskiego pod tym samym tytułem, wydanego w roku 1936; pierwodruk: „Tygodnik Literacki”, nr 27) oraz s. 53–56 (*Nowy poeta*, tekst omawia tomik wierszy Wita *Lampy* także z roku 1936; pierwodruk pt. *Nowy poeta* ukazał się w „Sygnałach” 1936, nr 23). Wspomnienia Chciuka (1920–1978) zob. w książkach tegoż: *Atlantyda* (1969) oraz *Ziemia księżycowa* (1972). Na marginesie: kuszące wydaje się porównanie prozy Schulza i powieści Henryk Flis Stefana Antoniego Mullera; jej akcja rozgrywa się w Radomyszu, dla którego pierwowzorem miał być Drohobycz. To jednak zagadnienie na osobną okazję.
- ⁴ Interesują mnie tutaj artystyczne świadectwa drohobyczan; pomijam natomiast prace innych twórców, jak np. Bronisława Jamontta (1886–1957), który namalował m.in. obraz olejny *Cerkiew Świętego Jura w Drohobyczu* (1934). Świadectwo tego, że Drohobycz przyciągał malarzy, znajdujemy u samego Schulza – w liście do Anny Płockier [po 12 VI 1938], przedrukowanym w *Księdze listów*, s. 170, autor komunikuje: „Obaj Seidenbeutelowie osiedlają się na parę miesięcy w Drohobyczu”. Wysokiej klasy zachowany dorobek malarski bliźniaków Efraima i Menasze Seidenbeutelów (1903–1945) jest ilościowo bardzo skromny, w większości składa się z martwych natur, portretów oraz pejzaży z Kazimierza nad Wisłą i Helu; trudno stwierdzić, czy i jakie prace powstały w Drohobyczu. Uściśleń nie udało się dokonać autorce jedynej książki o Seidenbeutelach, Joannie Pollakównie, która tylko powtórzyła informacje Schulza – zob. teje,

Byli bracia malarze... O życiu i malowaniu Efraima i Menasze Seidenbeutelów, Warszawa 2002, s. 16 i 73.

- ⁵ Pełne nazwisko malarza brzmiało: Wilhelm Jan Nepomucen Leopolski (Leopoldzki, Leopoldski, Postel von Leopolski, Postel de Leopolski, Postel-Leopolski); rodzina Postłów otrzymała szlachectwo wraz z herbem i przydomkiem de Leopoldski w roku 1800; przytaczam za: Katarzyna Rutkowska, *Malarstwo Wilhelma Leopolskiego*, Warszawa 2005; jest to pierwsza monografia przypominająca rozproszony dorobek artysty (największy zespół, składający się z ponad dwudziestu prac, znajduje się w Lwowskiej Galerii Obrazów).
- ⁶ Wspominam o tym płótnie, ponieważ śmierć Klonowica miała miejsce w Lublinie w roku 1602. Można by zatem powiedzieć, że to właśnie Leopolski niejako metaforycznie otwiera nić drohobycko-lubelskich powiązań, które Schulz prolongował współpracą z chełmsko-lubelską „Kameną” (ukazał się tam pierwodruk *Drugiej jesieni*).
- ⁷ Rodzeństwo było liczne, według różnych źródeł stanowiło je sześciu lub pięciu braci i sześć siostr, z braci tylko jeden, Stanisław (prawnik), nie miał zainteresowań artystycznych, pozostali natomiast zajmowali się malarstwem; oryginalnie Maurycy i Leopold, mniej uzdolniony był Marcin (1867–1936?), który podobnie jak Filip (1870?–?) m.in. kopiował obrazy Maurycego; najbardziej sporna jest osoba Marcelego – przede wszystkim co do tego, czy w ogóle istniał; utalentowana – muzycznie – była także jedna z panien Gottliebówien, ukochana siostra Maurycego, portretowana przezeń Anna, która pracowała jako nauczycielka w gimnazjum im. Franciszka Józefa, późniejszym im. Władysława Jagiełły. Na temat wszystkich Gottliebów zob.: Jerzy Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000; szczegółowo o Maurycym: tegoż, *Maurycy Gottlieb*, Warszawa 1997; na temat Leopolda: tenże, *Leopold Gottlieb – między symbolizmem a École de Paris – w siedemdziesiątą rocznicę śmierci artysty*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych” (UMK Toruń) 2004, nr 1 (6); por. też m.in. publikacje pod analogicznym tytułem (*Leopold Gottlieb*): Emil Szittya, Paris [1928]; André Salmon, Paris 1927; ponadto: Alfred Holender-Holiński, *Leopold Gottlieb – żołnierz i malarz*, Kraków 1936; por. też opracowania współczesne: Artur Tanikowski, *Leopold Gottlieb 1879 (lub 1883) Drohobycz – 1934*, Paryż, nota [w:] Anna Król, Artur Tanikowski, *Kolory tożsamości. Sztuka polska z amerykańskiej kolekcji Toma Podla* [kat. wyst.], Muzeum Narodowe, kwiecień–sierpień 2001, s. 114–115; Artur Tanikowski, *Leopold Gottlieb (1883–1934)*, www.tompodlcollection.com/artistp.php?artist=uoottlieb (nota zawiera skorygowaną datę urodzin malarza). Autorowi obu biogramów dziękuję za wszelkie wskazówki.
- ⁸ Identyfikacja wnętrza jest trudna; powołuję się na rozpoznanie Jerzego Malinowskiego; zob. tegoż, *Malarstwo i rzeźba...*, s. 134.
- ⁹ M. Waldman, *Maurycy Gottlieb*, Kraków 1932, s. 71.
- ¹⁰ Do niedawna sporne było miejsce urodzin Hirszenberga (1865–1908) – jako jedną z możliwości wskazywano Drohobycz; ostatecznie jednak potwierdziła się druga hipoteza mówiąca, że przyszedł na świat w Łodzi. Tam też uczył się najpierw w Szkole Rzemiosł, po czym wyjechał na studia do Krakowa (1881–1883), Monachium (1883–1887) i Paryża (1889). Od 1901 do 1904 mieszkał w Łodzi, następnie do 1907 w Krakowie, skąd wyjechał do Jerozolimy, gdzie rozpoczął pracę w Akademii Bezalel.

- ¹¹ Zob. obszerną, bogato ilustrowaną, biografię: Lothar Brieger, *E.M. Lilien*, Berlin–Wien 1922; także zestawiono bibliografię.
- ¹² M.in. Martina Bubera, Maksyma Gorkiego i Stefana Zweiga.
- ¹³ Sława Liliena docierała do Drohobycza, ale nic nie wiadomo o znajomości obu artystów. Edmund Löwenthal wspominał: „przed otrzymaniem posady nauczyciela rysunków mówiło się o próbach wysyłania rysunków [Schulza] na wystawy, do Paryża, o szukaniu kontaktów z pochodzącymi z Drohobycza malarzami – L. Gottliebem i Lilieniem” – przytacza Jerzy Ficowski w książce: *Bruno Schulz. Listy, fragmenty. Wspomnienia o pisarzu*, zebrał i oprac. tenże, Kraków 1984, s. 55. Lilien był zafascynowany fotografią – podaje Jerzy Malinowski w książce *Malarstwo i rzeźba...*, s. 139.
- ¹⁴ Relacje Schulza z Goldsteinem są ogólnie znane; przypomnę jedynie, że pisarz wykonał dla swojego przyjaciela-kolekcjonera dwa ekslibrisy. O znajomości Liliena z Goldsteinem wspomina natomiast Artur Schröder we wstępie do katalogu pierwszej wystawy rysunków i „kwasyorytów” (akwafort) grafika (*Graficzne prace E.M. Liliena*) we lwowskim Towarzystwie Sztuk Pięknych (lutym 1914), podkreślając, że doszła ona do skutku właśnie dzięki staraniom tego znanego zbieracza sztuki (s. 7).
- ¹⁵ Istniały co najmniej dwie, nieznacznie różniące się wersje ryciny; repr. zob. [w:] Lothar Brieger, *E.M. Lilien*, s. 27; *Graficzne prace E.M. Liliena* [kat. wyst.], s. 21. Jerzy Malinowski pisze, że Lilien rysował także motywy ornamentalne drohobyckiej synagogi – zob. tegoż, *Malarstwo i rzeźba...*, s. 134.
- ¹⁶ Historia drohobyckich widokówek czy po prostu fotografii miasta to temat sam w sobie. Większość z nich funkcjonuje jako prace anonimowe. Miasto fotografował m.in. wspomniany już Bertold Schenkelbach, który pojedyncze zdjęcia wysyłał jako pocztówki; kilka fotografii jego autorstwa posiada Muzeum Historii Fotografii w Krakowie. W Boryslawiu natomiast miał trzy zakłady Wilhelm Russ; należał on do grona fotografików zafascynowanych przede wszystkim przemysłem naftowym i dokumentował boryslawskie zagłębie naftowe. Szerzej pisze o nim Anna Łanczont w artykule *Wilhelm Russ (1873–1934), nestor fotografii polskiej*, *Zeszyty Naukowo-Historyczne „Wiek Nafty”* 1999, nr 4, s. 30–32. O nim i jego synu Gustawie, który także poszedł w ślady ojca, por. też: Wiesław Budzyński, *Miasto Schulza*, s. 429; autor nadmienia, że Russ fotografował również Drohobycz, czego nie udało mi się jednak potwierdzić.
- ¹⁷ Repr. zob. [w:] Lothar Brieger, *E.M. Lilien*, s. 26.
- ¹⁸ Wspomina o nim Henryk Grynberg w książce *Drohobycz, Drohobycz*, Warszawa 1997, s. 18–19; zob. także: 125. Aukcja malarstwa, grafiki i rzemiosła artystycznego [kat.], Dom Aukcyjny Desa Unicum, Warszawa, 24 kwietnia 2003, poz. kat. 123. Stupnicki, jak podaje Grynberg, w gimnazjum uczył biologii, a w pierwszej klasie liceum propedeutyki filozofii; malował krajobrazy, które wisiały na szkolnych korytarzach. Nieznane są dokładne daty jego życia; Grynberg pisze, że „pewnego dnia przyłączył się do Żydów prowadzonych do pociągu”, w katalogu natomiast znajduje się informacja, że zginął w 1942 roku (nie podano okoliczności śmierci). Fragmenty dwóch relacji zob. też [w:] Wiesław Budzyński, *Miasto Schulza*, s. 393.
- ¹⁹ Zob. informacje m.in. [w:] Jerzy Malinowski, *Malarstwo i rzeźba...* Weingart nie był podobno spokrewniony ze Stanisławem Weingartenem.
- ²⁰ Bruno Schulz, *Opowiadania...*, s. 74–75.
- ²¹ Jeszcze przed najazdem Niemiec na Związek Radziecki wyjechał do Kijowa, gdzie został uwięziony w 1941 roku, po czym zaginął bez wieści. Liczne prace plastyczne Lachowicza, znacznie wykraczające poza zainteresowanie Drohobyczem, a także dokumenty, które go dotyczą, znajdują się w posiadaniu Ossolineum. Zachowały się również jego notatki, w których opisywał współczesne wydarzenia historyczne (fragmenty cyt. Wiesław Budzyński w książce *Miasto Schulza*, s. 105–111; także zob. fotografie rodzinne udostępnione przez córkę, Wiesławę Lachowicz-Podemską). Pierwsza po 1945 roku wystawa akwareli Lachowicza odbyła się w roku 2002 w Lublinie, w Galerii Sceny Plastycznej KUL w ramach obchodów 110. rocznicy urodzin i 60. rocznicy śmierci Schulza.
- ²² Zob. Jerzy Ficowski, *Okolice sklepów cynamonowych. Szkice, przyczynki, impresje*, Kraków 1986, s. 40; także, s. 40–41 (*Pod patronatem profesora Schulza, czyli Drohobycz Feliksa Lachowicza*) zob. obszerniejszy komentarz; autor m.in. podaje, że tekst był przedrukowany w katalogu wystawy prac artysty; przedruk również [w:] Bruno Schulz, *Szkice krytyczne*, s. 127.
- ²³ Jest zdumiewające, że poza nazwiskiem Lachowicza żadne inne nazwisko pochodzącego z Drohobycza malarza, rysownika czy grafika nie pada w jakimkolwiek tekście Schulza. A przecież – skoro w jego imieniu rodzina zabiegała o kontakt z Leopoldem Gottliebem i Lilieniem – musiał wiedzieć, kim są. Nie mógł zatem również nie słyszeć o Maurycym, którego kult podtrzymywali Gottliebowie. Czy milczenie w tych sprawach należy położyć tylko na karb tego, że fascynowało go przede wszystkim słowo – cudze i własne? Ale był przecież podwójnie uzdolniony, miał plastyczne ambicje, podejmował studia, pragnął rozwijać umiejętności, miał kontakty z artystami, brał udział w wystawach. Lektura korespondencji podpowiada jednak, że Schulz miał niekiedy raczej pragmatyczne podejście do innych artystów – odnotowywał przeważnie te osoby, które mogły mu w jakikolwiek sposób pomóc. Takie wzmianki są, oczywiście, nieliczne, ale można na nie natrafić; zob. cyt. wyżej list do Anny Płockier, gdzie Menasze Seidenbeutel jest wspomniany jako ten, który potwierdził, że wystawa prac Schulza w Zodiaku może być sukcesem finansowym. Z drugiej strony, autor *Sklepów...* potrafił zdobyć się na szlachetność i odnowić korespondencyjną znajomość z chełmskim grafikiem Zenonem Waśniewskim, który mu się zniecałka przypominał jako dawny kolega. Listy Schulza do Waśniewskiego stanowią obszerną część zachowanej epistolografii pisarza; przytacza je Jerzy Ficowski [w:] *Bruno Schulz, Księga listów*, s. 60–88; także, s. 306–307, zob. informacje o adresacie; por. też: Małgorzata Kitowska-Łysiak, *Zenon Waśniewski – w 50-lecie „Kameny”, „Kamena”* 1984, nr 8 i 10; ponadto: Krystyna Mart, *Szkic o życiu i twórczości Zenona Waśniewskiego i Władysława Ukleji [sic!]*. *Chełmskie epizody w okresie dwudziestolecia międzywojennego*, [w:] *Artyści lubelscy i ich galerie*, red. Lechosław Lameński, Lublin 2004, s. 67–94.
- ²⁴ Przytaczam za: Jerzy Ficowski, *Regiony...*, s. 39–40.

1.

Co mogę powiedzieć na temat wykradzenia fresków Brunona Schulza z byłej willi Landaua? Mogę powiedzieć to, czego dowiedzieliśmy się z kasety nagranej przez pewną osobę (jej nazwiska nie wymienię, bo ona nie wie, że opowiadam o tym fakcie), osobę zaufaną państwa K. To było pierwsze nagranie po wywiezieniu fresków, pierwszy wywiad, dlatego uważam, że on był najbardziej prawdziwy. Bo już później wszystkie komunikaty, wszystkie nagrania, nie były takie; to oczywiste, że K. pouczono, jak mówić i co komu odpowiadać.

Państwo K. powiedzieli, że trzy osoby zabierające freski nie pożegnały się z nimi, bo mają jeszcze wrócić po resztę malowideł.

Wtedy byłem dyrektorem wykonawczym Centrum Kultury i Sztuki w Drohobyczu. Jako przedstawiciele inteligencji ukraińskiej Drohobycza nie mogliśmy nie zareagować na taką informację. Istniało realne zagrożenie, że zniknie także reszta tego unikalnego malowidła, bo zabierając freski, przedstawiciel Yad Vashem zapowiedział, że wróci po te, które jeszcze pozostały. Dlatego wystąpiliśmy do milicji o ustanowienie ochrony domu, willi Landaua oraz mieszkania K., gdzie na ścianie spiżarni odnaleziono freski. Otrzymaliśmy... powiedzmy, że to była odpowiedź. Nie będę jej komentował. Czyli żadnej odpowiedzi. Chociaż według prawa powinniśmy otrzymać na takie podanie pisemną odpowiedź. Nie otrzymaliśmy jej. Jeżeli chodzi o podanie, które pisaliśmy, sprawa pozostała jakby w zawieszeniu.

Dopiero kiedy zmieniły się władze miejskie, tuż po wyborach, zostałem wezwany do prokuratury Drohobycza, do śledczego, który prowadził sprawę wykradzenia fresków, polichromii Schulza. Byłem przesłuchiwany w taki sposób: czy ja pisałem to podanie, czy to jest mój podpis, dlaczego to robiłem, skąd dowiedziałem się o wywiezieniu fresków itd. Opowiedziałem całą historię. Działania prokuratury zmierzały do tego, żebym wypowiedział wprost jakieś oskarżenie – i wymieniał konkretną osobę, którą uważam za winną wywiezienia polichromii. Powiedziałem jednak, że mogę mieć tylko swoje prywatne zdanie i nie jestem prokuratorem, żeby kogoś oskarżać. Moje prywatne zdanie brzmi tak, że w żaden sposób nie mogę dopuścić myśli, iż władze miejskie... Można mówić o niekompetencji władz miejskich, że w pewnym sensie do tego po prostu doprowadziły – powiedzmy w ten sposób – swoją nie-działalnością. Ale że władze są winne bezpośrednio i mają ręce umaczone w tę sprawę? Uważam, że urzędnicy ratusza nie wiedzieli, co ci ludzie zamierzają zrobić.

Na tej kasecie, co słyszeliśmy, było takie zdanie państwa K., że oni jakoś nagle się spłoszyli, jak wrony. Dotarła do nich jakaś informacja, chyba przez telefon komórkowy albo w inny sposób, że sprawa się nagłasnia, i wtedy zaczęli pracować tak szybko, jak tylko mogli. Pracowali w wielkim pośpiechu, chociaż rozwijali się tak powoli i dokładnie przygotowywali się do...

Genialna Epoka, co mogę powiedzieć... (wyminki z rozmów i zapisków)



Igor Meniok w Muzeum – Pokoju Brunona Schulza.
Fot. Zbigniew Milczarek.

dokonania swojej zbrodni. Podkreślam, że to jest moje prywatne zdanie. Ale ten pośpiech wskazuje na to, że ktoś ich uprzedził.

Z tej kasety też dowiedzieliśmy się, że przy domu K. w tych dniach stał samochód z rejestracją dyplomatyczną, oznaczenia samochodu wskazywały, że należy do korpusu dyplomatycznego.

2.

Wiele działań podejmowanych w Drohobyczu wiążemy z osobą Brunona Schulza. Razem z muzeum powstanie klub-galeria, miejsce spotkań artystów, literatów i ludzi teatru. Będzie nosił nazwę nawiązującą do Schulza: „Genialna Epoka”. Artyści z Lublina będą tu stałymi gośćmi.

3.

Nie chcemy być wyręczani przez inne środowiska, sami mamy propozycje.

4.

Początkowo będzie skromnie, muzeum znajdzie się jednak w miejscu szczególnym, w pracowni, w której kiedyś przebywał sam Schulz. O stworzeniu muzeum pisarza myśleliśmy od dawna. Sprawa ma w Drohobyczu swoją historię. Były przymiarki do domu Schulza przy dawnej ulicy Floriańskiej, potem do kwatery Landaua, gdzie przed dwoma laty odkryto freski artysty. Pomysły te spełzyły na niczym, bo ówczesny burmistrz nie wyraził na nie zgody.



Rektor Uniwersytetu w Drohobyczu Walery Skotny, Igor Meniok, Wiera Meniok, Władysław Panas.
Fot. Zbigniew Milczarek.



Wiera i Igor Meniok. Fot. Bożena Bultowicz.

Nasza idea stworzenia muzeum w gmachu Uniwersytetu Pedagogicznego w sali, gdzie miał zajęcia Schulz, na szczęście spotkała się z uznaniem i przychylnością profesora Walerego Skotnego, rektora uniwersytetu, i profesora Borysa Woźnickiego, dyrektora Lwowskiej Galerii Sztuki. Udało się przekonać do niej także obecne władze Drohobycza.

Pomieszczenie wymaga remontu, w tej chwili mieści się w nim sala laboratorium języków obcych. Planujemy zorganizować stałą ekspozycję poświęconą życiu i twórczości Schulza, przenieść popiersie autorstwa Piotra Flita przywiezione do Drohobycza w 1992 roku. Dostaniemy zestawy reprodukcji prac Schulza. Czynię starania, aby umieścić tu także część jego fresków eksponowanych w Muzeum Krajoznawczym.

5.

Od trzech lat przygotowuję imprezy, których bohaterem jest Bruno Schulz i jego pisarstwo. Razem z żoną Wierą chcemy w ten sposób wzbudzić zainteresowanie twórczością autora *Sklepów cynamonowych*. Schulz nie jest doceniany przez krytyków i czytelników na Ukrainie – i trzeba to zmienić. Festiwal będzie organizowany co dwa lata, każda edycja będzie prezentować Schulza na tle innych twórców. Program wypełnią pokazy filmów, spektakle teatralne, wystawy, koncerty i seminaria. Do współpracy przy festiwalu zaprosiliśmy ponad dwudziestu partnerów z Polski, z instytucji kulturalnych i uczelni. W efekcie powstał bogaty program imprez inspirowanych twórczością Schulza oraz dwóch wielkich polskich pisarzy – Witkacego i Gombrowicza.

(2001–2004)

Zestawił Grzegorz Józefczuk

1.

Esej *Willa Bianki. Mały przewodnik drohobycki dla przyjaciół* jest ostatnim schulzowskim tekstem, nad którym pracował Władysław Panas.

2.

Pierwsze ogniwo eseju autor odczytał 19 listopada 2003 roku podczas uroczystości otwarcia muzeum Brunona Schulza w Drohobyczu. Fragment ten ukazał się następnie – w kwietniu 2004 – jako osobny druk opatrzonego tytułem *Bruno Schulz albo intryga Nieskończoności*¹.

Kolejne partie *Willa Bianki* pozostały w rękopisie. Prace nad książką przerwała śmierć Władysława Panasa.

3.

Całość eseju przygotowana przez mnie do druku ukazała się w dwujęzycznej – polsko-ukraińskiej – edycji nakładem Wydawnictwa Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w 2006 roku².

4.

W zamyśle autora *Mały przewodnik drohobycki dla przyjaciół* miał być dziełem otwartym. Stąd jego fragmentaryczność, stąd dygresyjna dykcja i meandryczny tok wywołu. Władysław Panas zadbał jednak o to, by płynna i labiryntowa materia jego dyskursu znalazła przeciwwagę – i oparcie – w wyraziście nakreślonej konstrukcji. Jej ramy wyznaczają, z jednej strony: spinający całość, pochodzący od autora tytuł, z drugiej: opatrzonej autorską sankcją, czytelnie uporządkowany układ poszczególnych fragmentów.

Przygotowując tekst do druku, starałem się respektować dyrektywę płynące z przyjętych przez Panasa założeń i zastosowanych przez niego pisarskich rozwiązań. Starałem się też pamiętać zarówno o domykających eseje autorskich gestach, jak i o tym, że *Willa Bianki* pozostaje strukturą otwartą również dlatego, że jest tekstem nieukończonym.

5.

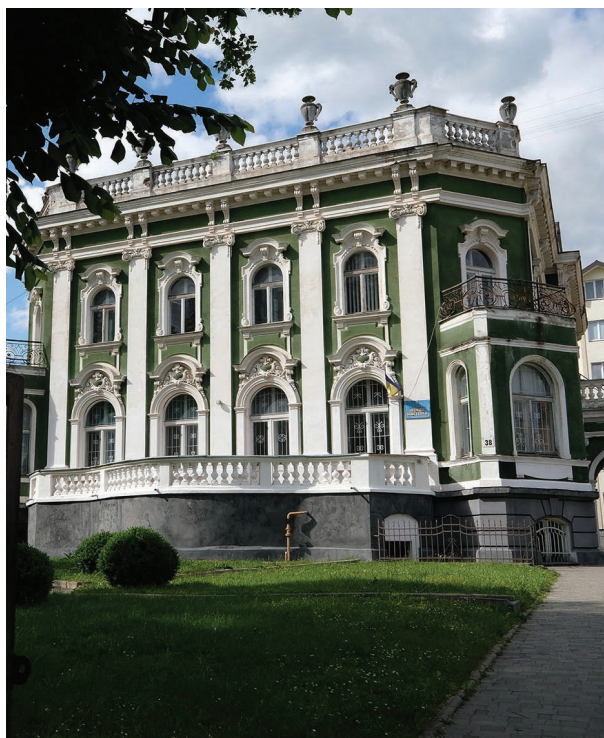
Meandryczny tok *Małego przewodnika drohobyckiego dla przyjaciół* wiedzie – jak zawsze u Panasa – w stronę „widzialnej niewidzialności”, w stronę „jawnej tajemnicy”, która „rozwidnia się” pośród słów pod spojrzeniem interpretatora. Taką widzialną tajemnicą jest tytułowa willa Bianki – wskazana w książce, wywabiona z wizji Schulza, umiejscowiona na realnym i imaginacyjnym planie Drohobycza. W jej kierunku rozwijają się ścieżki labiryntowej interpretacji. Do niej prowadzą poruszenia poznającej wyobraźni – biegnącej duktem pisma, spiętej ostrogą stylu. To ona – willa Bianki – jest ukrytą sprężyną i otwartym horyzontem dociekań Panasa. I właśnie jej bezpośrednio poświęcone ogniwo eseju – ogniwo finałowe, domykające, a zarazem otwarte – przedrukujemy w *Planecie Schulz*³.

PAWEŁ PRÓCHNIAK

Willa Bianki. Mały przewodnik drohobycki dla przyjaciół Władysława Panasa (nota)

Przypisy

- ¹ Broszurę – opublikowaną przez L-Print – opracował i podał do druku Grzegorz Józefczuk (Lublin 2004, nakład 99 egz. ręcznie numerowanych, s. 10).
- ² W. Panas, *Willa Bianki. Mały przewodnik drohobycki dla przyjaciół (fragmenty) / Вілля Б'янки. Малий дорожбицький путівник для приятелів (фрагменти)*, przygotowanie do druku i nota P Próchniak, Lublin 2006, s. 103 (przekładu na język ukraiński dokonała Wiera Meniok, redakcja wersji ukraińskiej Igor i Wiera Meniokowie). Publikacja ukazała się z adnotacją: „Wydano w pierwszą rocznicę śmierci Autora” i opatrzone jest dedykacją: „Dzieciom i wnuczce – Ojciec”. Na okładce książki wykorzystano zdjęcie Willi Bianki (autorstwa Zbigniewa Milczarka), wewnątrz – fotografię Władysława przed Willą Bianki (wykonaną przez Grzegorza Józefczuka).
- ³ Zob. tamże, s. 35–48.



Pałac Sztuki Muzeum Drohobyczyna, zw. Willa Bianki, Drohobycz, 2011, ze zb. Muzeum – Pokoju Brunona Schulza. Fot. Grzegorz Józefczuk.

Willa Bianki. Mały przewodnik drohobycki dla przyjaciół (fragment)

Czy jestem sam jeden tylko w posiadaniu tej zadziwiającej prawdy?

B. Schulz, *Wiosna*¹

Rezydencji Bianki poświęca Józef wyjątkowo dużo uwagi, czasu oraz miejsca w narracji. Zdawać by się nawet mogło, że nieproporcjonalnie dużo, albowiem jako samodzielny przedmiot opisu (i namysłu) występuje aż w czterech rozdziałkach opowiadania (XXII-XXIV i XXVII). I jest poddana śledztwu, prowadzonemu niespiesznie, niezmiernie skrupulatnie i bardzo metodycznie. Postępowanie swoje określa narrator, jak najśluszniej, mianem „badania”. Pierwszy etap – to ogląd z pewnej odległości:

Zbadałem cały obszar majoratu dookoła. Okrążyłem kilkakrotnie cały ten rozległy teren obwarowany wysokim parkanem. Białe ściany willi z jej tarasami, rozległymi werandami ukazywały mi się wciąż w nowych aspektach. Za willą rozciąga się park, przechodzący potem w bezdrzewną równinę. Stoją tam dziwne zabudowania, na wpół fabryki, na wpół budynki folwarczne. Przyłożyłem oczy do szpary w parkanie, to, co ujrzałem, musiało polegać na złudzeniu. W tej rozrzedzonej od upału aurze wiosennej przywidują się nieraz rzeczy odległe, zwierciedlone poprzez całe mile drgającego powietrza (169).

Cóż takiego zobaczył badacz „majoratu” Bianki przez szpary w ogrodzeniu? Oczywiście, willę, ale taką, że wydała mu się raczej efektem czegoś w rodzaju fatamorgany. Trzeba więc przyjrzeć się jej znacznie dokładniej. Etap następny – willa studiowana z najbliższej odległości:

Zbadałem dziś z bliska całą willę. Od tygodni krążyłem dookoła wielkiej kunsztownie kutej bramy z herbem. Skorzystałem z chwili, gdy dwa wielkie puste ekwipaże wyjechały z ogrodu willi. Skrzydła bramy stały szeroko rozwarte. Nikt ich nie zamykał. Wszedłem niedbałym krokiem, dobytek szkiełownika

z kieszeni, udając, że rysuję, oparty o filar bramy, jakiś szczegół architektoniczny (170).

Nie ma tego szkicownika. Są dość liczne ilustracje do *Wiosny*, ale na żadnej z nich nie figuruje willa Bianki. Nie widać jej nawet na takim rysunku, który przedstawia szturm figur woskowych... właśnie na tę willę. Szkoda, lecz taka jest ogólna tendencja sztuki Schulza: jego twórczość plastyczna, inaczej niż pisarstwo, ma prawie wyłącznie „antropologiczny” charakter. Architektury trzeba szukać w prozie. Wygląda na to, iż Józef rzeczywiście jedynie udawał, że rysuje. Najwidoczniej zapomniał, że najlepiej udaje się udawać, gdy autentycznie wykonuje się to, co jest przedmiotem udawania. (Jeśli chodzi o nas, gdy tylko dojrzyliśmy do willi, szkicownik natychmiast został wydobyty i powstał szkic do jej portretu. Rysunek przechowuję do tej pory).

Teraz musimy skupić się mocno, ponieważ narrator daje opis willi – najpełniejszy i w zasadzie jedyny. W paru innych miejscach opowiadania dorzuci jeszcze trochę drobnych informacji. I na tym koniec. Tak prezentuje się cały materiał analityczny, jaki mam do dyspozycji:

W ciszy tego szarego dnia tylko kredowobiałe ściany willi przemawiały bezgłośnie a wymowną elokwencją bogato rozczłonkowanej architektury. Jej lekka swada rozchodziła się w pleonazmach, w tysiącnych wariantach tego samego motywu. Wzdłuż jaskrawobiałego fryzu biegły w rytmicznych kadencjach płasko rzeźbione girlandy na lewo i prawo i zatrzymywały się na rogach niezdecydowane. Z wysokości środkowej terasy zbiegały marmurowe schody – patetyczne i ceremonialne, wśród prędko rozstępujących się balustrad i waz architektonicznych – i spłynąwszy szeroko na ziemię, zdawały się zbierać i cofać swą wzburzoną szatę w głębokim reweransie (170).

Jeszcze dwa detale mogą się nam przydać: przed frontem willi znajdował się okrągły basen bez wody, a z tyłu, gdzie wprawdzie Józef nie był („Nie miałem odwagi obejść willi i dostać się na drugą stronę. Zostałbym niechybnie dostrzeżony. Dlaczego mimo to mam uczucie jak gdybym już tam kiedyś był – bardzo dawno”, 173), lecz wie, stał w ogrodzie jakiś posąg marmurowy („Zbudzimy biały marmur statuy śpiącej z pustymi oczyma w tym zamarginesowym świecie, za rubieżą zwiędłego popołudnia. Spłoszymy jej jedynego kochanka, czerwonego wampira uśpionego na jej łonie ze złożonymi skrzydłami”, 174).

Podaję, że dla mojego czytelnika przytoczony opis nie stanowi jasnej odpowiedzi (może w ogóle żadnej?) na pytanie, co mogło narratora tak bardzo zbulwersować w wyglądzie willi, iż nie wykluczał złudzenia optycznego. Powiem więc, możliwie krótko, bo inna

problematyka mnie tu interesuje, czego rzecz dotyczy. Willa jest dla młodego „badacza” (i fałszywego rysownika – nie mogę mu tego wybaczyć) ogromnie ważna i nie dlatego tylko, że mieszka w niej Bianka, a wszystko, co ma z nią związek, nosi dla niego piętno specjalnego znaczenia. (Gdy zresztą wyszło na jaw, że nie jest zwyczajną dziewczyną, lecz infantką, willa przekształciła się ze zwykłego, chociaż eleganckiego i bogatego, miejsca zamieszkania w rezydencję, gdzie już nie mieszka się ot, tak po prostu, jak normalni ludzie, ale rezyduje się – cokolwiek by to miało znaczyć). Kiedy badał willę, nie wiedział jeszcze dokładnie, kim jest Bianka: „Bianka, cudowna Bianka jest dla mnie zagadką” (167). Miał jedynie mglistą intuicję, że kimś niezwykłym, kimś arystokratycznym, kimś z innego świata. I właśnie dopiero studia nad architekturą willi naprowadziły go na trop wskazujący prawdziwą tożsamość Bianki – tożsamość polityczną, czyli jej pochodzenie habsbursko-meksykańskie. Już to wystarczyłoby, żeby podziwiać inwencję interpretacyjną Józefa. (Proszę spróbować na podstawie tego opisu dojść samodzielnie do takiego wniosku!). Na tym jednakowoż znaczenie willi się nie wyczerpuje dla narratora: ma ona jeszcze sens estetyczny, co naturalne, i sens, co niezmiernie zaskakuje, erotyczny. Polityka, erotyka i estetyka – silnie ze sobą sprzężone – są tekstem, który jest wpisany w architekturę willi Bianki. To właśnie wykrył narrator i to nim tak wstrząsnęło.

Mam dziwnie wyczulony zmysł stylu. Ten styl drażnił mnie i niepokoił czymś niewytłumaczonym. Poza jego z trudem opanowanym żarliwym klasycyzmem, poza tą pozornie chłodną elegancją kryły się nieuchwytnie dreszczyki, ten styl był za gorący, zbyt ostro pointowany, pełny niespodzianych pieprzyków. Jakaś kropla nieznannej trucizny wpuszczona w żyły tego stylu czyniła jego krew ciemną, eksplozywną i niebezpieczną (170–171).

Taki komentarz wywołała w narratorze architektura willi, którą nieco wcześniej opisał. Teraz próbuje rozwiązać tajemnicę owego niepokojącego stylu. Zbiera zatem te swoje nader specyficzne dowody, tka z nich jakąś logiczną całość. Wreszcie ogłasza:

Odgadłem tajemnicę tego stylu. Tak długo linie tej architektury w swej natarczywej swadzie powtarzały ten sam niezrozumiały frazes, aż pojąłem ten szyfr zdradliwy, to perskie oko, tę łaskotliwą mistyfikację. Była to zaprawdę zbyt przejrzysta maskarada. W tych wyszukanych i ruchliwych liniach o przesadnej wytworności była jakaś papryka nazbyt ostra, jakiś nadmiar gorącej pikanterii, było coś fertycznego, żarliwego, zbyt jaskrawo gestykułującego – coś jednym słowem kolorowego, kolonialnego i lypiącego oczyma... Tak jest, styl ten miał na dnie swym coś niesłychanie odrażającego – był rozpustny, wymyślny, tropikalny i niesłychanie cyniczny (172).

Nietrudno odgadnąć, aczkolwiek nic się o tym nie mówi, jak Józef odnalazł w mieście willę Bianki: musiał dziewczynę śledzić, gdy wracała ze swą guwernantką z codziennego spaceru w miejskim parku. Niestety, my takiego manewru powtórzyć nie możemy z powodów czysto metafizycznych. Chociaż dysponujemy dość dokładnym rysopisem rozrysowanym aż na kilkanaście ilustracji do *Wiosny*. Znamy nawet ciało Bianki, bo na jednym rysunku występuje naga. Nic nam to wszystko nie pomoże. Nie przyda się nam również wiedza o kolorze, jaki przysługuje Biance i jej otoczeniu – także willi.

Bianka: zawsze w białej sukience i blada, w białym pokoju i w białej (kredowobiałej) willi. W ogrodzie – biała marmurowa statua

W białym („lukrowanym”) wnętrzu cukierni zobaczył ją pierwszy raz. Na zewnątrz świecił biały księżyc, który „kulminował coraz bielszy i bielszy, jak gdyby przelewał swą białość z czary do czary” (139). I było białe niebo, i biały plac rynkowy, i białe obrusy na stołach w restauracji.

Bianka z ojcem w powozie: jak w białej muszli, jak zatopiona „w szlarach białego fularu” (jeśli czytelnik wie, co to znaczy), a obok – biała pikowa kamizelka ojca.

Białe gorsy tajemniczej wielce grupy panów w czarnych frakach i cylindrach, którzy przybyli do miasta, nie wiadomo w jakim celu („Oglądali w milczeniu domy, jak gdyby je oceniali”, 189): kroczyli jak dyplomaci, a twarze mieli jak latynoscy gangsterzy.

Żołnierze na znaczkach Ekwadoru i Kolumbii też w bieli: białe spodnie, białe rzemienie na piersiach.

Wreszcie – może najważniejsze, białe dno cylindra prestidigitatora. W tej białej pustce jest wszystko. Z niej metafizyczny sztukmistrz wywleka wątek, który nie ma końca. Który obejmuje także mnie. I nas. Tę opowieść – też.

Przecież nie sposób nie zauważyć, iż nie tylko architektura willi przemawia w opowiadaniu elokwencją „bezglówną”, aczkolwiek „wymowną”, „lekką swadą”, chociaż „natarczywą”, gdzie owa natarczywa wymowność (mimo jej bezgłownej lekkości) wiąże się ze stylem opartym na figurze znanej w retoryce pod nazwą pleonazmu, w logice zaś określonej bądź mało zaszczytnym mianem tautologii, bądź też w ogóle już niezaszczytnym tytułem błędu myślowego zwanego błędem *idem per idem*, czyli objaśnianiem tego samego przez to samo, czyli – mówiąc zupełnie po ludzku – zasadą masła maślanego, i gdzie ta wątpliwa jakość ma imponujący wykładnik ilościowy: „w tysiącnych wariantach tego samego motywu”. Owa „maślana” elokwencja wykracza więc poza cechy stylistyczne willi i obejmuje wszystko, absolutnie wszystko, co ma jakiś związek z Bianką. To „biała Bianka” jest jednym wielkim pleonazmem, to z semantyki jej imienia, jak z kapelusza prestidigitatora, wydobywa się ta niewyczerpana biel *Wiosny*: jej światło i barwa. Jej śniada cera, zdradzająca obecność, obok habsburskiej, także krwi meksykańskiej – jednego w tym układzie możemy być pewni: męskim

potomkom Bianki nie grozi dynastyczna hemofilia – w opowiadaniu będzie długo tłumiona przez panującą niepodzielnie biel. Panującą, jak się w końcu przekonujemy, jednak do czasu. (Muszę wtrącić tu uwagę, iż *Wiosna* ma dwa podstawowe i równoważne kolory: biel, o której piszę, i czerwień, o której nie piszę, gdyż jest barwą mesjańską i w związku z tym zajmuję się nią w mesjańskim eseju.) Nasylenie słownictwa *Wiosny* bielą ma zaskakujące i ciekawe konsekwencje również dla organizacji warstwy instrumentacyjno-eufonologicznej opowiadania: wpływa mianowicie na uformowanie czegoś w rodzaju „białej eufonii”. Wielka doprawdy ilość tego typu leksyki promieniuje i udziela swej barwy także pierwszym literom wyrazów, które przeważnie nie mają z bielą nic wspólnego. Takiemu „wybieleniu” podlegają słowa rozpoczynające się od litery „b”, bo w *Wiośnie* ta właśnie litera jest „biała”. Biel tej litery w ogromnie ważnym słowie „blask”, zawartym w jeszcze ważniejszym określeniu (i stojącym za nim odniesieniu mistycznym!): „księga blasku”, gdzie owa biel ma podwójny, czyli pełny sens, ponieważ oznacza zarówno światło, jak i kolor, niech będzie tyleż realną, co i symboliczną egzemplifikacją cechy, o której mówię.

Nie trzeba chyba jakoś specjalnie podkreślać, iż biel w ogóle ma w tym opowiadaniu znaczenie symboliczne. Przede wszystkim jest to symbolika dość konwencjonalna, nawet stereotypowa: biel jako „typowy” kolor „kolonialny” i „tropikalny”, biel jako symbol doskonałości i czystości, niewinności i dziewictwa, prostoty i naiwności, świętości i dobra. Tak narrator postrzega Biankę i takie też sensory wydobywa z symboliki bieli. Jednak rzeczywistość – zarówno ta, która dotyczy ogólnej symboliki bieli, jak i ta, która ma bezpośredni związek właśnie z Bianką – nie układa się aż tak prosto, jak sobie Józef wyobraża. Prawdę mówiąc: wcale się nie układa, gdyż symbolika bieli jest tylko pozornie jednoznaczna, a i Bianka okazuje się ostatecznie kimś innym, niż chciałby ją widzieć narrator.

Najpierw o bieli, która ma swój mroczny aspekt i odnosi się również do wyobrażeń wiążących się ze strachem, śmiercią i złem. Ten zaiste demoniczny wymiar bieli znalazł znakomity wyraz artystyczny w wielkiej powieści Hermana Melville’a *Moby Dick, czyli biały wieloryb*. Że wieloryb jest tu wcieleniem radykalnego, metafizycznego wprost zła, nie dziwi, bo widać w tym nawiązanie do Lewiatana, biblijnego potwora morskiego. Ale już budząca nieopisaną groźbę biel tego potwora („Tym, co najbardziej mnie przerażało, była białość owego wieloryba²⁾”) może jednak w tym kontekście zaskakiwać. Dlatego też autor każe swemu narratorowi (jakże wspaniale zaczyna się powieść i prezentacja narratora-bohatera: „Imię moje: Izmael”!), to bez wątpienia jeden z najsłynniejszych powieściowych początków) wygłosić obszerny i bardzo erudycyjny referat – zajmuje on cały XLII rozdział i nosi tytuł *Białość wieloryba* – na temat złożonej i ambiwalentnej semantyki bieli. Biorę z tego wykładu jedynie drobną informację, która dodatkowo może uzasadniać „absolutystyczną” pozycję tej barwy u Bianki i w jej otoczeniu: „wielkie imperium Austrii,

cezarski spadkobierca przepotężnej Romy, przyjęło jako kolor monarszy tę samą [białą – W.P.] cesarską barwę”³⁾. Jak się rzekło, obraz Bianki też się w opowiadaniu komplikuje, ponieważ w pewnym momencie biała dotąd Bianka nie chce być już więcej biała i nie chce reprezentować w oczach Józefa tych wszystkich znaczeń i wartości, jakie jej do tej pory przypisywał. Nie chce zatem być ani tak aseptyczna, jak operacyjna sala, ani tak ceremonialna, jak infantka z hiszpańskiego dworu. Ona – pragnie. A przedmiot pożądania, jak wiadomo, jest zawsze mroczny. Stąd też propozycja, jaką składa Józefowi, temu samozwańczemu kustoszowi świata dotkniętego totalnym albinizmem, odwołuje się do głębokiej czerni, powiedziałbym nawet – wręcz stereotypowej czerni, i ma jednoznacznie erotyczny sens: „Uczyń to – szepce natarczywie – uczyń to. Staniesz się jednym z nich, z tych czarnych Murzynów” (200). Ale perspektywa seksu z infantką, która była równocześnie ukrytym Mesjaszem, lub może raczej odwrotnie: seksu z Mesjaszem, który był też ukrytą infantką, przekroczyła wyobraźnię młodego narratora w dość dużej odległości. (Schulz jednak to nie Singer – ten by nie wypuścił takiej okazji.) W ten sposób w moim obrazie willi Bianki brak jest jakichś wyraźniejszych akcentów erotycznych. Trochę szkoda. Ale tylko trochę.

Jeszcze parę akapitów o bieli. Tym razem o kłopotach, jakie miało z nią malarstwo. A jaki ma to związek z Bianką, jej willą oraz wiosną w tej *Wiośnie*, która zawiera tę historię? Pewien – ma. Schulz bowiem rysował Biankę ołówkiem lub piórkiem, więc biel jest u niego zwykłą neutralną barwą niezarysowanego kawałka papieru. Świat przedstawiony na jego rysunkach – to świat całkowicie achromatyczny: czerń, biel, szarości. Tymczasem w świecie przedstawionym jego prozy, też w *Wiośnie*, mamy do czynienia z niezwykle malarsko rozwiniętą wizją barwną. Ale rozwiniętą i barwną – językowo. Jako ten, który uznaje się za tego ślepego, do którego skierowany jest Schulzowski dyskurs o kolorach, próbuję sprostać swojej roli i usiłuję wyobrazić sobie białą Biankę i jej biały świat w białej (w dużym stopniu) *Wiośnie* (i wiośnie), gdzie owa biel jest n a m a l o w a n a, a nie uzyskana przez niezaczernienie jasnej z natury kartki papieru. Otóż taki obraz, który dla mnie przedstawia (niech będzie: może przedstawiać) właśnie białą Biankę w białym otoczeniu, istnieje. Nie, nie wyszedł spod pędzla Schulza. Namalował go w 1862 r. James Abbott McNeill Whistler, artysta urodzony w Ameryce, lecz malarsko wykształcony we Francji, a pracujący w Anglii: słowem amerykański preimpresjonista wśród angielskich prerafaelitów. Whistler przyjaźnił się bardzo z Eduardem Manetem, z którym łączyło go między innymi uwielbienie dla Velázquez. (Sztuka Hiszpana miała istotne znaczenia w ich twórczości. Edgar Degas, na przykład, poznał Maneta w 1861 roku w Luwrze, gdy ten zajęty był akurat kopiowaniem obrazu Velázquez). Obraz, o którym mówię, nosi tytuł *Dziewczyna w bieli* i był pokazany w paryskim

Salonie Odrzuconych, jaki rozpoczął się 15 maja 1863 roku, wywołując wśród publiczności i krytyki niemały skandal. (Największy, zasłużenie, wywołało *Śniadanie na trawie* Maneta). Powodem tego świętego oburzenia było użycie, w przekonaniu oglądających – nadużycie bieli jako barwy absolutnie w obrazie dominującej, niemal jedynej. Bo biel nie jest kolorem w sensie ścisłym – w ścisłym sensie jest brakiem koloru, jest nieobecnością barwy. Jak zatem kolorować niekolorowym kolorem, jak barwić bezbarwną barwą? Oczywiście, biel występowała wcześniej w malarstwie, lecz zawsze jako kolor lokalny przedmiotu, nigdy zaś jako samodzielny i najważniejszy czynnik barwny obrazu. A Whistler namalował dziewczynę w bieli na białym tle, w dodatku olbrzymkę, gdyż obraz ma wymiary 213 × 108 cm i nie da się go schować w jakimś ciemnym kącie. Białe na białym? Zatem hucpa lub prowokacja! A najpewniej i jedno, i drugie. Jak można malować świat dotknięty – tak to chyba wtedy widziano – jakimś malarskim bielactwem? W każdym razie zaprezentowana przez Whistlera w 1863 roku próbka, powiedzmy, malarstwa albinotycznego okazała się nadto szokująca dla ówczesnych odbiorców. A nie powinna.

Złorzecząca publiczność i krytyka, jak to zresztą zazwyczaj bywa z krytyką i publicznością, nie tylko nie rozpoznała wartości artystycznych obrazów Maneta i Whistlera – innych „odrzeconych” również – ale nie zauważyła też, iż obydwa dzieła mają za sobą świetną tradycję malarską. Jedynie hipoteza o zbiorowym zamienieniu umysłów, jakiemu ulegli paryżanie w maju 1863 roku, mogłaby wytłumaczyć, dlaczego w *Śniadaniu na trawie* nie dostrzeżono bezpośredniego i świadomego nawiązania do jednego z najsłynniejszych obrazów w dziejach sztuki – *Koncertu wiejskiego* Giorgiona (Tycjan najprawdopodobniej ukończył *Koncert*), wyprzedzającego dzieło Maneta, bagatela, o jakieś 350 lat, obrazu wiszącego notabene kilka ulic dalej – w Luwrze. Z Whistlerem sprawa się miała podobnie. Gdzie jak gdzie, ale właśnie we Francji *Dziewczyna w bieli* mogła spodziewać się o wiele lepszego zrozumienia i przyjęcia. To we francuskim roku zaczęła się bowiem skromna kariera bieli. W obrazach Watteau, Chardina, Fragonarda, Bouchera paleta rozjaśniła się w zauważalny sposób – trochę jako sprzeciw wobec „czarnego” w malarstwie wieku XVII, trochę przez nowe tematy i towarzyszące im akcesoria: pościel i bielizna, pończochy i fartuszki, czepki i peruki, buduary i łoża, neglige i prześwity... Największe jednak zasługi ma pod tym względem Jean Baptiste Oudry, malarz dzisiaj raczej kompletnie zapomniany, ale to on podjął – bodaj po raz pierwszy w historii malarstwa – świadome studia nad bielą i jej malarskimi możliwościami. Tak pisze historyk sztuki o obrazie Oudry’ego, który stanowi główne osiągnięcie w tym zakresie i który jest starszym o ponad sto lat francuskim kuzynem angielskiej *Dziewczyny w bieli*:

Jego *Biała kaczka* (1753) jest rozwiązaniem zadania na temat: białe przedmioty na białym tle⁴.

Ten kontekst publiczność powinna była uchwycić – ale nigdy tego nie czyni, bo taką ma już naturę – aczkolwiek, jak się wydaje, malarz do niego akurat nie nawiązywał. Sądzę, że za białą dziewczyną Whistlera stoi ktoś zupełnie inny⁵.

Stoi – Velázquez i jego infantka Małgorzata. Suknia infantki z *Las Menims* (1656), mówiąc pewnym skrótem, dostarczyła materiału malarskiego dla sukni i zasłon tworzących tło *Dziewczyny w bieli*. Przede wszystkim w sukni infantki można zobaczyć – i Whistler nie tylko zobaczył, lecz potraktował jako ważną dla siebie lekcję, którą zastosował w swoim obrazie – co z „ubogiej” wydawać by się mogło bieli potrafi wydobyć wielki artysta, ile odcieni i jakości, jakie zróżnicowanie i bogactwo, jak bardzo jest dekoracyjna i wcale niemonotonna. Chcę zwrócić uwagę jedynie na dwa detale: lewy rękaw infantki i lewy rękaw dziewczyny Whistlera oraz wzór na sukni infantki i wzór na zasłonie. Nawet nie w tym rzecz, chociaż to nadzwyczaj interesujące i daje wiele do myślenia, że malarz króla Filipa IV jest w tym rękawie malarzem znacznie bardziej impresjonistycznym niż impresjonistyczny Amerykanin z Londynu: pędzel mistrza Diega rzuca biel i srebro, jakieś rozbłyskujące raz jaśniej, raz ciemniej refleksy, jakby chaotycznie, jeśli przyjrzeć się – tak właśnie trzeba – z bliska i uważnie. Z oddali – tak się patrzy zazwyczaj – żadnego chaosu, znakomita synteza barw. Wskazuję po prostu na zbieżność, nie ma ona nic wspólnego z naśladownictwem, w sposobie „rozwiązania” rękawa (pionowe paski; mankiet, przedramię – poziomo) oraz na daleko idące podobieństwo (może, jeśli to jedwab, identyczność) bogatej, wzorzystej, srebrno-białej materii, z której została uszyta suknia infantki i zasłony stanowiącej tło dla portretu dziewczyny w bieli.

Portretu wśród białych – białego najbardziej. Bo Jo, dziewczyna z obrazu, wbrew wyraźnie sformułowanej intencji artysty ujawniam jej pozaobrazową tożsamość, czyli Joanna Heffernan, modelka, muza i kochanka Whistlera, już i tak cała w bieli i na tle tej białej zasłony, jakby tego wszystkiego było mało, ma jeszcze w dłoni białą różę. Jedynie wspaniałe, bujne włosy, wielkie ciemne oczy, usta, brwi, jakaś skóra z wilczą paszczą pod stopami – nie są tu białe. Inne portrety Jo są już nieco mniej nasycone bielą. Jak chociażby, równie głośna co *Dziewczyna w bieli* z 1862 roku, *Symfonia w bieli nr 2* (*Dziewczyna w bieli*) z 1864 roku (tak „technicznie” sformułowanym tytułem, częstym w jego praktyce artystycznej, Whistler podkreślał, że dla niego nie jest żadną miarą ważny temat obrazu, gdyż malarstwo to wyłącznie gra barw. A ja oglądam jego obrazy z Jo z wrogiej mu perspektywy literackiej: jako opowieści, które – oprócz intrygującej kolorystyki – mają również tajemniczą, fascynującą bohaterkę⁶). Więc w tej *Symfonii* Jo, oczywiście w białej sukni, znajduje się w oto-

czeniu o wiele bardziej zróżnicowanym kolorystycznie: w ręku ma kolorowy wachlarz japoński, kolorowe kwiaty wiją się u jej stóp, na kominku, przy którym stoi, ustawiona jest kolorowa porcelana, widać też fragment czarnego wnętrza kominka, a w lustrze, które wisi nad kominkiem, odbija się zarówno jej twarz, jak i ciemne jakieś obrazy – może coś z serii „nokturnów” Whistlera. (Wydaje mi się, że to odbicie w lustrze może być kolejnym nawiązaniem do Velázqueza⁷). W ograniczonym zakresie na przykład pojawia się biel w obrazie, którego tytuł bardzo mi się podoba, gdyż najlepiej pasuje do moich poszukiwań malarskiej wizji księżniczki Bianki: *Księżniczka w kramie porcelany* (1865). Na wszystkich tych płótnach Jo jest – jak Bianka – smutna i zagadkowa. Maria Poprzęcka swój esej o *Symfonii w bieli nr 2* tak kończy:

Postać w bieli pozostaje nieodgadniona, chociaż widzimy aż dwa jej oblicza. Wsparta o parapet kominka dziewczyna widoczna jest w lustrze. Nie patrzy jednak na swoje odbicie. Nie szuka potwierdzenia swej urody. Melancholijne, umykające spojrzenie kieruje nie ku sobie, lecz ku lustrzanemu, nierzeczywistemu światu, którego dostrzegamy tylko niejasne zarysy. Inaczej niż stworzona w tym samym czasie przez Lewisa Carrolla *Alicja w Krainie Czarów* biała dziewczyna Whistlera niczego nie zobaczyła po drugiej stronie lustra⁸.

Ja dodałbym w tym miejscu taki oto fragment z *Wiosny* o Biance:

Bianka wie wszystko. I nie uśmiecha się nad tą wiedzą, jej wiedza jest poważna i pełna smutku, a usta przymknięte nad nią w linię skończonej piękności – brwi zarysowane z surową akuratką. Nie, z wiedzy swej nie czerpie ona żadnego asumptu do pobłażliwego rozluźnienia, do miękkości i rozwiążności. Wprost przeciwnie. Jak gdyby tej prawdzie, w którą wpatrzono się jej smutne oczy, można było sprostać tylko natężoną bacznością, tylko najściślejszym przestrzeganiem formy. I jest w tym niechybnym taktie, w tej lojalności wobec formy całe morze smutku i z trudem przezwyciężonego cierpienia (167).

Dorzuciłbym też dwie uwagi i pewną fantasmagorię. Jedna uwaga dotyczy quasi-sądu (w ingardenowskim sensie) Poprzęckiej o dziewczynie z obrazu, która niczego nie zobaczyła po drugiej stronie lustra. Może tak, może nie. Zostawmy tę sprawę na boku, ponieważ cała rzecz ma się jednak zdecydowanie inaczej: to lustro w obrazie jest przede wszystkim dla nas. A my dzięki niemu, co do tego nie może być wątpliwości, gdyż obracamy się w sferze prostej naoczności, zobaczyliśmy dużo więcej. Uwaga druga – kwestię odbicia w lustrze przenosi w inny porządek, o którym – najzwyczajniej – rzekłbym, iż zabezpiecza przed unicestwia-

jącym spojrzeniem Meduzy: istnienie odbite w lustrze jest przecież lepsze niż żadne. Na moim biurku, tuż pod ręką, bieleją skaliste góry spiętrzone z albumów otwartych na stronach, gdzie znajduje się *Dziewczyna w bieli*, ta główna, ale i inne. Prawdziwa symfonia bieli. Poprzez wypiętrzenie to przebiega szara warstwa rysunkowych portrecików Bianki. A dalej, już na horyzoncie: kolorowa hiszpańska sierra z infantkami. Whistler zmieszany z Schulzem, Bianka z Jo. W każdym razie Bianka mogłaby wyglądać jak Jo. Dla mnie, jeśli mam ją sobie wyobrazić w malarskiej konkretyzacji, tak właśnie wygląda. Ma wszystkie niezbędne cechy. No, i jest... Chciałem napisać „piękna”, gdyż jest piękna, ale jak napiszę, że jest piękna, będę jak Stendhal (co pokazał Roland Barthes), który pisząc relacje z ukochanej Italii, „ma do dyspozycji tylko jedno puste słowo: «piękny», «piękna»”, wtrącając czasami dla urozmaicenia „najbardziej pustą z możliwych figur, przymiotnik w stopniu najwyższym”⁹. Też tak chciałbym, gdyż jest również najpiękniejsza, ale nie chcę być jak Stendhal, próbujący w tekstach dyskursywnych wyartykułować swoje uczucie do ukochanego kraju. „Nigdy nie udaje się mówić o tym, co się kocha” – powiada Barthes. Chyba że zmieni się tryb wypowiedzi – jak ten sam Stendhal – i napisze się powieść zatytułowaną *Pustelnia parmeńska*.

* * *

Jeszcze o kolorze willi. Nigdy nie widziałem jej białej, zwyczajnie białej, nie mówiąc już o bardziej osłepiającej bieli, o której pisze Schulz: kredowobiałych ścianach, jaskrawobiałym fryzie. Tylko niektóre elementy jej architektury bywały niekiedy białe: pilastry, obramienia okien, balustrada na tarasie, gzymsy. Jednak i tak przeważnie białe bielą raczej bliższą szarości, czasami mocno przybrudzoną, bielą nie pierwszej białości, czyli – w takim razie – bielą, niczym ów jesiotr w osławionym bufecie teatru Varietes w *Mistrzu i Małgorzacie* Bułharkowa, drugiej świeżości. Być może po wyjeździe Bianki, sformułuję ten domysł w stylu spiskowej wersji historii, której wielkim zwolennikiem jest narrator *Wiosny*, zaczęto willę przemalowywać, żeby zatrzeć ślady jej pobytu. Niestety, do tej pory nie udało mi się odnaleźć fotografii, które pokazywałyby willę przed 1939 rokiem. Przez te wszystkie lata widywałem ją w rozmaitych kolorach: a to pomalowaną na żółto, lecz nie miała ta żółć zbyt wiele wspólnego z tym kawałkiem żółtej ściany z *Widoku Delft* Vermeera, który specjalnie poszedł oglądać umierający pisarz Bergotte w *Poszukiwaniu straconego czasu* Prousta, a to – innym razem – pomalowaną na zielono, ale zieleń ta nie przypominała zbyt tej – magicznej w świetle rozdzierającej niebo błyskawicy – zieleni w *Burzy* Giorgiona.

Mogę opisać jej wygląd jedynie w trzech porach roku (w czwartej nigdy nie byłem w Drohobyczu) i nie uważam wcale, aby fakt, iż oglądałem ją w każdej po-

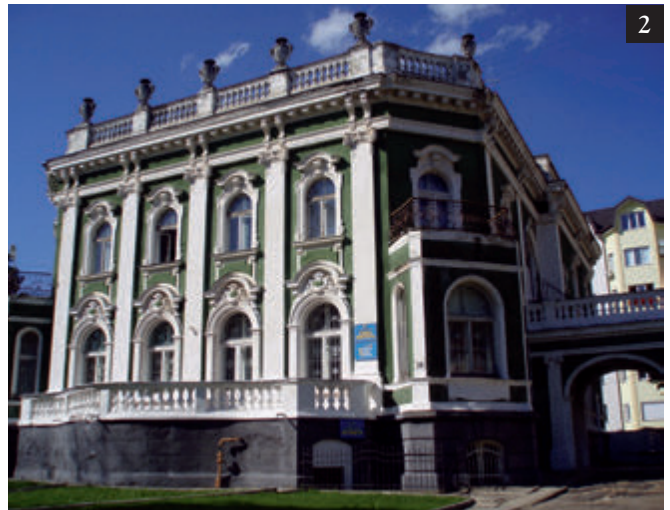
rze dnia i nocy, stanowią tu jakąkolwiek rekompensatę. W białym krajobrazie widywałem ją tylko w zimie, rano, po nocnych opadach śniegu, gdy rozwijający się dopiero dzień jeszcze nie zdążył go zabrudzić. Widziałem ją też w silnym słońcu i lipcowym upale, zostawioną, posłuż się „gorącą” Schulzowską frazą z *Sierpnia*, „na pastwę białych od żaru i oszałamiających dni letnich” (3), w otoczeniu zakurzonej i wprost omdlałej roślinności dzikiego ogrodu. Oczywiście, widywałem ją także późną jesienią wśród nagich konarów, suchych liści i martwych bodiaków, jesienią, która czasami i fragmentarycznie przypominała tę opisaną przez ojca narratora (patrz jego *Zarys ogólnej systematyki jestem*, b.r. i m.w.) pod nazwą „drugiej jesieni” albo „chińskiego lata”. Nie widziałem jej natomiast wiosną, kiedy toczy się akcja opowieści. Ścisłe rzecz biorąc, akcja *Wiosny* rozpoczyna się już na przedwiośniu, lecz nabiera przyspieszenia „przy końcu kwietnia” (150) – wtedy też w obręb uwagi Józefa wchodzi Bianka – i kulminuje w maju, gdy „były dni różowe jak Egipt” (165) i „przepływała przez całe niebo wielka korweta Gujany, eksplodując wszystkimi żaglami” (165), i rozegrała się ta cudowna i zwariowana, mistyczna i erotyczna, polityczna i sympatyczna (przynajmniej dla czytelników) awantura. Bo autentyczna wiosna to kwiecień i maj, a wiosna kalendarzowa jest jakimś wymysłem, który nam się tu do niczego nie przyda. Kiedyś na przykład byłem w Drohobyczu 14 i 15 czerwca, jeszcze trwała formalnie wiosna astronomiczna, ale w naturze było raczej po wszystkim i do wiosennych opisów Schulza nic już nie przystawało. W dodatku przypominało mi się, że jeśli szukać jakiegoś znaczącego odniesienia literackiego, to akurat mamy wigilię Bloomsday, a do wigilii św. Brunona z Kwerfurtu brakuje nie tak znowu mało czasu. Nasza wędrówka, moja i twoja, zgodnie z filozofią czytelnika paranoicznego, powinna zatem odbyć się w maju. Choć przecież zdają sobie sprawę i z takiego rozdwojenia, o którym pisze Eco:

Ja sam należę do tych, którzy szukali domu na Eccles Street w Dublinie, gdzie mieszkał podobno Leopold Bloom. Są to jednak przykłady literackiej fantazji – przyjemna czynność, czasami wzruszająca, ale różna od czytania tekstu. Aby być dobrym czytelnikiem Joyce’a, nie trzeba świętować Bloomsday na brzegu Liffey¹⁰.

Przypisy

- ¹ Prozę Brunona Schulza cytuję za wydaniem: *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989. Cyfry arabskie przy cytatach wskazują strony tej edycji. W przytaczanych fragmentach zachowano pisownię wydania krytycznego.
- ² H. Melville, *Moby Dick, czyli biały wieloryb*, t. 1, przeł. B. Zieliński, Warszawa 1971, s. 285.

- ³ Tamże.
- ⁴ M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, wyd. nowe uzup., Kraków 1983, s. 376. Oczywiście, monografia Rzepińskiej stanowi dla mnie podstawowe zaplecze, skąd czerpię wiedzę o sprawach malarskiej kolorystyki. Także i tę o epilogu historii bieli w malarstwie. Zamknął tę historię – i nie tylko ją – Kazimierz Malewicz, który po głośnym *Czarnym kwadracie na białym tle* (1915) (gdzie jeszcze było „czarne na białym”), namalował w 1917 kilka białych obrazów (tu już tylko „białe na białym”): *Fale dźwiękowe białe na białym tle* oraz – a jakże! – *Biały kwadrat na białym tle*. Dalej pójść nie można – nie ma dokąd.
- ⁵ O Whistlerze istnieje obszerna literatura, lecz dla naszej orientacji, zwłaszcza w jego angielskiej sytuacji, wystarczy lektura odpowiednich partii książki Marii Niemojowskiej: *Zapisy zmięzchu. Symboliści angielscy i ich romantyczny rodowód* (Warszawa 1976). Najważniejsze – oglądanie jego obrazów: w galeriach, rzecz jasna, lub albumach.
- ⁶ Whistler przewraca się zapewne z tego powodu w grobie (spoczywa w nim od 1903 roku), gdyż to on właśnie ironizował na jednej z wystaw w związku z „literackim” obrazem jednego z angielskich malarzy: „Zdumiewające! Ten obraz to cała powieść! Popatrzcie się: ta dziewczynka ma kotka, tamta zaś pieska; a ta dziewczynka zepsuła zabawkę i prawdziwe łezki ciekną jej po buzi! Zdumiewające!” (M. Niemojowska, *Zapisy zmięzchu...*, dz. cyt., s. 232).
- ⁷ Odbicie w lustrze ma w malarstwie swoją znacznie starszą – niż Velázquez i nie mniej znakomitą tradycję, którą rozpoczyna – od razu! – arcydzieło Jana van Eycka *Portret małżonków Arnolfinich* (1434). Zob. na ten temat: J. Białostocki, *Człowiek i zwierciadło w malarstwie XV i XVI wieku: trwałość i przemijanie*, [w:] tegoż, *Symbolie i obrazy w świecie sztuki*, t. 1, Warszawa 1982.
- ⁸ M. Poprzęcka, *Galeria. Sztuka patrzenia*, Warszawa 2003, s. 68.
- ⁹ R. Barthes, *Nigdy nie udaje się mówić o tym, co się kocha*, [w:] tegoż, *Lektury*, przeł. K. Kłosiński, M.P. Markowski, E. Wieleżyńska, wybrał, opracował i posłowiem opatrzył M.P. Markowski, Warszawa 2001, s. 229. Z użyciem przymiotników sprawa u Barthes’a nie jest jednak całkiem jasna. W eseju o rysowniku Saulu Steinbergu napisze bowiem coś takiego: „Pracowałem nad Steinbergiem, z maksymalną uwagą wpatrywałem się w szczegóły jego dzieła. Podnoszę głowę, zastanawiam się, pozwalam przeniknąć we mnie owemu wewnętrznemu spojrzeniu, które jest spojrzeniem wspomnienia. Co sobie przypominam i dlaczego? Jaką mam ogólną ideę tego dzieła? Na pierwszy rzut oka to idea przymiotnika: pokrywam Steinberga przymiotnikami, które są niczym wielorakie, szybkie wibracje, jakie wzbudza we mnie to żywe dzieło. Powiadam sobie: to jest inteligentne, dokładne, śmieszne, zabawne, różnorodne, uporczywe, ironiczne, czułe, eleganckie, krytyczne, piękne, uważne, otwarte, wyostżone, pomysłowe, rasowe, czarowne etc. Obraz drży i napiera; wywołuje we mnie jakby językowe mrowienie, i to lekkie upojenie przyjemnością wchłaniania ostatecznie wszystkie przymiotniki, jakimi obdarzyłem Steinberga, nie wyczerpując ich wcale” (cyt. za: M.P. Markowski, *Barthes: przygoda lektury*, [w:] R. Barthes, *Lektury...*, dz. cyt., s. 256–257) [podkr. – W. P.].
- ¹⁰ U. Eco, *Sześć przechadzek po lesie fikcji*, przeł. Jerzy Jarniewicz, Kraków 1996, s. 94.



Drohobycz, 2014–2018. Fot. Grzegorz Józefczuk.

1. Ratusz, po przebudowie w latach 1921–1929 wg projektu Jana Semkiewicza i Mariana Nikodemowicza.
2. Willa Bianki, dawna willa drohobyckich lekarzy, teraz: Muzeum Drohobyczyna.
3. Willa przy ul. I. Franki ze sławnymi magnoliami.
4. Wieża kościelna, po lewej pomnik Jurija Drohobycza (Kotermaka).
5. Kościół św. Bartłomieja, jego historia sięga 1392 roku.

więc przy mnie bądź pamięci krucha
udziel swej nieskończoności
(Z. Herbert, *Tkanina*)

1.

Władysław Panas – wytrawny badacz literatury, uważny i wnikliwy interpretator, znakomity pisarz. Był teoretykiem literatury, jednym z najwybitniejszych polskich semiotyków. Świat widział jako Księgę. I czytał ją z pasją. Jeśli to, o czym mówił, poruszało – to do żywego. Jeśli irytował – to boleśnie. A zajmowały go sprawy tyleż osobliwe i niepojęte, co fundamentalne. Oszalniająca erudycja i skala wyobraźni, w połączeniu z przenikliwością spojrzenia, sprawiły, że stawką dzieła Panasa mógł stać się – po pierwsze – namysł nad tym, co za Lévinasem nazywał „wielką »intrygą Nieskończoności«,” oraz – po drugie – sama potrzeba i szansa odnowienia źródeł takiej wyobraźni, w obrębie której możliwa jest – jak pisał – „czysta epifania Enigmy”.¹

2.

Wyobrażenie o głównych nurtach zainteresowań i o pisarskim temperamencie Władysława Panasa – nie tylko naukowca, nie tylko profesora Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, ale też intrygującego myśliciela i artysty – dają już tytuły jego książek: *W kręgu metody semiotycznej* (1991), *Pismo i rana. Szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej* (1996), *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza* (1997), *Bruno od Mesjasza. Rzecz o dwóch ekslibrisach oraz jednym obrazie i kilkudziesięciu rysunkach Brunona Schulza* (2001), *Willa Bianki. Mały przewodnik drohobycki dla przyjaciół* (2006). Zwłaszcza trzy ostatnie – najbardziej znane, tworzące Schulzowską trylogię – ujawniają stałą właściwość wpisanej w to dzieło hermeneutyki. Jej sedno oddaje dyrektywa wyjęta z wiersza Herberta: „słuchaj rad / wewnętrznego oka”.² Rzecz jasna „oko”, o którym tu mowa, jest „okiem poety”, a jak pisze Różewicz: „oko poety opowiada”.³ I właśnie spojrzenie oka, które opowiada, prowadzi Panasa i jego czytelników zarówno przez te spekulatywne „przestrzenie semiotyczne”, dzięki którym świat staje się Księgą, a sztuka jawić się może jako „ikonostas”, jak i przez obszary wywiedzione ze słowa, oświetlane słowem, które otwierają się w dziele Schulza, Czechowicza, Wata czy Herberta, by wymienić jedynie pisarzy najważniejszych dla autora *Tajemnicy siódmego anioła* (2005).

3.

Schulzowska trylogia Władysława Panasa – *Księga Blasku*, *Bruno od Mesjasza* i *Willa Bianki* – to pasaż biegnący od pisarstwa autora *Sklepów cymentowych* poprzez jego twórczość plastyczną do związanych z dziełem Schulza elementów topografii Drohobycza, sytuującej się w różnych dymensjach rzeczywistości:

PAWEŁ PRÓCHNIAK

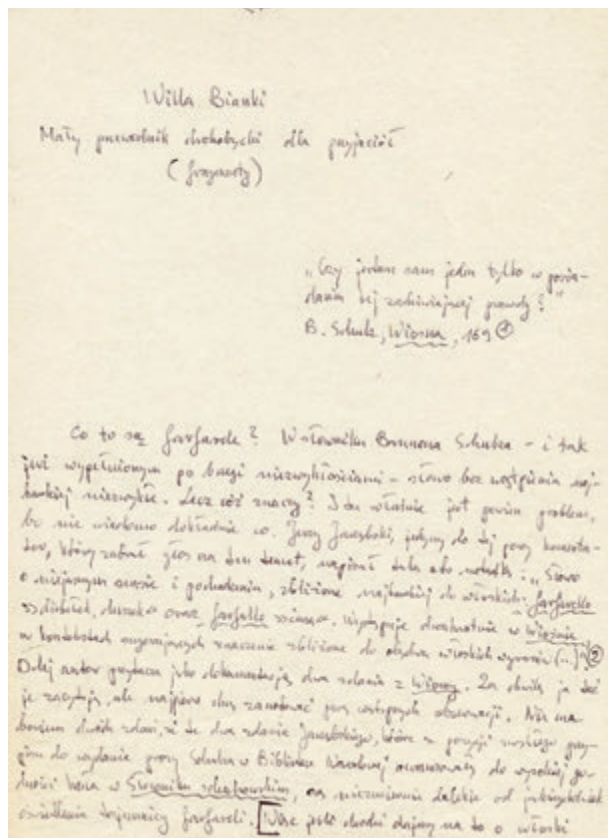
Osnowa (szkic do portretu Władysława Panasa)

geograficznych, wyobraźniowych, metafizycznych. Ten pasaż prowadzi w stronę rozpoznania – nie nowego, ale udokumentowanego w nowy sposób – że miasto autora *Genialnej epoki* jest miejscem uobecniającego się mitu, że stało się przestrzenią żywej metafory, którą odsłania i tworzy spojrzenie artysty, ukazujące, że przez fizyczną topografię raz po raz prześwieca topografia metafizyczna. Podobnie Panas widział Lublin, który w swoim najbardziej fundamentalnym wymiarze jawił mu się jako konstelacja śladów tajemnicy, konstelacja



Władysław Panas przed willą Bianki (Drohobycz, lipiec 2004; podczas I Festiwalu Brunona Schulza).

Fot. Grzegorz Józefczuk.

Rękopis eseju Władysława Panasa *Willa Bianki*.

imaginacyjnych liter – tworzących symboliczną tkanę rzeczywistości, układających się w tekst miasta rozpisanego na kartach czasu i przestrzeni. Przez znaki tej enigmatycznej konstelacji – jak mówi Czechowicz – „przelewa się strumień istnienia”.⁴ Jej prawda – zjawiająca się niejasno, niczym w zwierciadle – jest prawdą poznającej wyobraźni, która trwa w „zamieci metafor”.⁵ To za sprawą tej podwójnej modalności znaków tajemnicy odnajduje się w nich realny świat, ale zarazem przemawia przez nie jakaś rzeczywista obecność, która wykracza daleko poza ramy rzeczywistości i – dostrzeżona – wywraca ją na nice.

4.

Akcentuje się nieraz wyrotowy charakter naukowo i pisarskiego temperamentu Władysława Panasa. Podkreśla się jego kontestatorskie zacięcie, osobliwość dyskursu i stylu myślenia, nonkonformizm rozpoznań. Rozumiem taką optykę, wiem, co w tym dziele i w tej osobowości mogło – i może – skłaniać do podobnych konstatacji. Sądzę jednak, że na pisarstwo autora *Tajemnicy siódmego anioła* można – i należy – patrzeć inaczej. Widzieć je trzeba mianowicie w kontekście takiej wizji uniwersytetu i nauki, w centrum której sytuuje się powinność dążenia do prawdy, a więc obowiązek, któremu sprostać można jedynie przekraczając zastane granice uprawianej dyscypliny. Ten ruch ku prawdzie często zakorzenia się w pamięci, zagarnia to, co ustalone i przyjęte, ale jego istotą jest podążanie ku obszarom

wciąż nie rozpoznanych, ku rzeczom i sprawom, których dziś nie da się jeszcze ani nazwać, ani nawet pomyśleć. To dlatego nauka musi być wolna. Dlatego jest profesją tak bezwzględną dla tych, którzy ją uprawiają. Wymagającą ostrości spojrzenia i pracy wyobraźni. Od literaturoznawcy wymagającą nie tylko intelektualnej odwagi, ale i sluchu. Nie tylko rozległej wiedzy, ale i oka – które opowiada. Jeśli z takiej perspektywy patrzy się na dzieło autora *Willi Bianki*, to pełnego blasku nabiera wtedy jego kabalistyczne zacięcie, ożywiający to pisarstwo nurt mesjański, wyrotowy charakter myśli, która swoją błyskotliwość i swoją doniosłość odsłania – jak powiada Panas – w „zamachu pióra”.⁶

5.

Pisarstwo autora *Tajemnicy siódmego anioła* było lekturą – wnikliwą, uważną, mocno ujętą w karby filologicznej akrybii. I odwrotnie. Ruch lektury – ruch myśli i wyobraźni – był ruchem pióra biegnącego po papierze. Kiedy czyta się te teksty, można odnieść wrażenie, że ich autor widział, jak pod naskórkiem zdarzeń i rzeczy, pod warstwami słów i obrazów pulsują mityczne fabulacje, że widział świat zmieniony w opowieść. Być może tak właśnie było. Może nie. Nie umiem tego rozstrzygnąć. Wiem natomiast, że wszystko, na co spojrział, na co otworzył nam oczy, wszystkie te tajemnicze miejsca i teksty – zaułki zawile, bramy i czeluście, otwierające się w nich prześwity, pawiookie markowniki, księgi blasku – już na zawsze naznaczone będą jego spojrzeniem.

6.

Autora *Willi Bianki* frapowały miejsca osobliwe – ślady i zapisy tajemnicy. Miał rzadki dar dostrzegania enigmatyczności świata, dar rozpoznawania kuszących i zawrotnych przepaści tam, gdzie inni widzieli ścieżki, które nigdzie nie wiodą, po których w ogóle nie warto chodzić. Jego teksty na różne sposoby przypominają, że żyjemy we wnętrzu tajemnicy, że zawsze stoimy w jej obliczu, choć zwykle nie zdajemy sobie z tego sprawy. Światło tej tajemnicy – nieoczywiste, niepokojące – widział Panas przez pryzmat metafor i figur wyobraźni o religijnej proveniencji. Najważniejsza z nich to idea mesjańska. Łączył ją – po pierwsze – z chrześcijańską nadzieją ostatecznego „odnowienia wszystkich rzeczy” oraz – po drugie – z kabalistyczną nauką o „tikkun olam”, o naprawie świata, która zdruzgotanemu, rozbitemu przez ciemność istnieniu przywraca blask początku, odsłania w nim światło pierwszego dnia stworzenia. Taką rolę – uzdrawiania istnienia, wydobywania na jaw jego świetlnej osnowy – autor *Księgi blasku* przypisywał sztuce, zwłaszcza literaturze. To sztuka – jako „działanie restytucyjne, jako część procesu mesjańskiego” – już teraz, zawczasu, ucieleśnia przyszłą „rzeczywistość mesjańską”, bo właśnie w sztuce i poprzez sztukę dokonuje się odnowienie świata, w niej i za jest sprawą następuje twórcza restytucja istnienia, uobecnienie

sensu.⁷ W ten sposób Panas odczytywał dzieło Schulza. Podobnie postrzegał twórczość Czechowicza. I sam pisał tak, by pośród słów odnalazło się to tajemnicze, nieprzeniknione światło, które prześwieca z jakiejś innej strony rzeczywistości i pozwala przejrzeć na oczy, udziela schronienia, ocala.

7.

Panas był rewelatorem mitu Lublina. Odślaniał i współtworzył mit tej enigmy, którą jest miasto Władzkiego i Czechowicza, miasto anielskich i demonicznych interwencji, mistycznych intryg i rozwierającej się otchłani. Pisarską odsłoną tego mitu – ujętą w dykcji autora *Pisma i rany* – są „fragmenty lubelskiego przewodnika”: eseje *Brama* (1996) i *Oko Cadyka* (2004), cykle *Daas* i *Jeździec Niebieski*, składające się na nieukończone *Magiczne miejsce*, oraz cztery szkice – „semiotyczny”, „topograficzny”, „traumatyczno-estetyczny” i „reinkarnacyjny” – poświęcone Czechowiczowi. Te prace lubelskie – zebrane ostatnio i opublikowane w tomie *Magiczne miasto* (2017) – to mało znane teksty, żeby więc dać choć przedsmak snutej za ich sprawą opowieści, a mowa w niej o mieście, w którym dzieją się rzeczy niesłychane, w którym wszystko trzeszczy „pod mroku cichego łąpą”, a nicość i nieskończoność biorą się za bary, nie bacząc ani na szelest anielskich skrzydeł, ani na jęki trolejbusów, żeby więc dać wyobrażenie o tej historii, przepisują jej fragment – by tak rzec – autotematyczny:

Trzeba bowiem nam wiedzieć, iż chodzi o rzecz wcale niebezpieczną zarówno dla waszego ducha, jak i dla waszego ciała. Ten, którego nazywano Panem, powiedział o tym wprost do swojej kompanii: „Gdybym wam odkrył i wytłumaczył te wiersze, to byście padli ze mdłości, i któż by was ratował?”. No, właśnie. Kto ocuci was, jeśli pomdlejecie? Nie widzę tu nikogo takiego.⁸

Wystarczy? Dodam więc tylko, że w tym hybrydycznym eseju Panasa rzeczy jasne jak słońce mieszają się z niejasnym domysłem, zaprawiony goryczą uśmiech z błyskotliwym żartem, niezbita i zawsze nieoczywista prawda z prawdziwą literaturą, pisaną w myśl zalecenia Jeana Guittona: „Notować, notować, aż do chwili, kiedy notatek tych nie przeświecili nadzieja”.⁹

8.

Skalę i stawkę tego lubelskiego przedsięwzięcia trudno oszacować. Nie tylko ze względu na jego naturę, ale i z tej przyczyny, że hybrydyczny esej o Lublinie pozostaje fragmentem. Sytuuje się więc – jak wiele innych tekstów Panasa, zarówno tych publikowanych, jak i tych pozostających w rękopisach – w obszarze, do którego należą wszystkie „książki-legendy, książki nigdy nie napisane, książki-wieczni pretendenci, błędne i stracone książki *in partibus infidelium*”.¹⁰ W tej Schul-

zowskiej formule mowa o sferze takich „bytów subtelnych”, które autorowi *Księgi blasku* szczególnie były bliskie. Jednym z najważniejszych tematów jego dzieła była bowiem – i jest – *n i e o b e c n o ś ć*, znajdująca swój wyraz w kluczowej figurze niedopełnienia, braku, rany, w figurze, która staje się tropem dojmującej i intensywnej *o b e c n o ś c i*. Naturę i ambicję wyobraźni, która leży u podstaw takiej optyki, dobrze oddają jej kluczowe rejestry. Z jednej strony: przenikająca pisarstwo Panasa aura idei mesjańskiej. Z drugiej: napięcie wpisane w tytułową formułę książki *Pismo i rana*. W eseju pod tym samym tytułem czytamy: „Pismo: bezgłośny ślad rany”.¹¹ Ten paradoks pisarskiego gestu – „zamach pióra” – odsłania perspektywę, w której *m i l c z e n i e* czegoś nieodwołalnie niedostępnego, czegoś, co jawi się w poczuciu utraty, skrajnego ogołocenia, przepastnej nicości, staje się *g ł o s e m* żywej, na wskroś rzeczywistej obecności i jej nieskończonej, czystej głębi. Ślady tej obecności przechowuje i powierza nam mowa mitu. I to właśnie dykcja mitu wybrzmiewa najdobitniej w tekstach autora *Oka Cadyka*. Jego pisarstwo odsłania bowiem i utrwała źródłową „obecność mitu”, krąży wokół „mitycznej intuicji”, która pozwala żywić nadzieję – powtarzam za Kołakowskim – że „w tym, co przemija – rośnie i przechowuje się coś, co nie przemija”, że praca pisarza i interpretatora – będąc, po pierwsze, trudem „szukania nazwy dla tego, co nieprzypadkowe”, po drugie, odwagą przebywania w regionach pogrążonych dotąd w ciemności, źle obecnych, w ogóle nie odkrytych – pozwala obcować z czymś, co jawi się jako „niewidoczny wprost sens”, otwierający – biorę sformułowanie od Schulza – „nieskończoną i promienną perspektywę”.¹²

9.

Lubelski tekst tkany przez Władysława Panasa mówi o czymś, czego jeszcze nie ma, o czymś, co wisi w powietrzu, niczym „genialna epoka”, niczym ów „tajemniczy Jeździec Niebieski”, który – jak zapowiada autor *Magicznego miejsca* – „wtargnie z wielkim impetem do mojego tekstu [...] i spadnie na nas i na nasze miasto”.¹³ Ale jeszcze nie teraz, jeszcze „koń jego wisi kopytami nad ziemią”, a lubelski pisarz i uczonego spieszy dodać: „spróbuj ci jeszcze coś niecoś opowiedzieć. Może zdążę...”.¹⁴

10.

Tajemnica, której wyjawienie wciąż się w tym meandrycznym eseju odwleka – nie wybrzmi. Na szkicu, którego fragmenty przywołuję, urywa się *Jeździec Niebieski*. W ostatnim zdaniu czytamy: „Wybierzesz się ze mną na poszukiwanie tej otchłani?”.¹⁵ O czym tu mowa? Jaką otchłani ma Panas na myśli? Oto odpowiedź:

Czechowicz [...] napisał w debiutanckiej *Opowieści o papierowej koronie*: „Jadę na szukanie Graala, a może

otchłani...”. I otchłań ze świętym Graalem otworzyła się w Lublinie. Wielu do niej zaglądało, lecz długo bez widocznego skutku.¹⁶

Odpowiedź? Zaledwie ślad odpowiedzi. Sam początek nowej historii. Sam skraj – jak czytamy w *Daas* – „sennej otchłani”.¹⁷

11.

Imaginacyjny przewodnik Panasa po mieście, w którym „piękne zjawy sennie kołują”, nie zamyka opowieści.¹⁸ Podobnie jak nie zakończyła jej śmierć autora. Bo również o księdze tej opowieści – o tym „cynamonowym manuskrypcie”, którego karty przewraca i spisuje narrator *Magicznego miejsca*, o tej księdze wciąż wiszącej w powietrzu jak zapach cynamonu – powiada Schulz: „ona leży tu zawsze”.¹⁹ A jeśli tak, to można i trzeba podążać za wątkami tego niezwyklego dzieła, pozwalając, by prowadziły nas niczym ten – wzięty od Czechowicza – „zaulek zawily / zagubiony we własnych załomach”, który tak frapował Panasa.²⁰ Można dotykać osnowy czegoś, co w tych zawile poplątanych wątkach – raz jeszcze Schulz – „gwałtownie [...] błyszczą”.²¹ Można podejmować je i rozwijać, w nadziei, że tym sposobem uczestniczy się w „intrydze Nieskończoności”, że tka się kolejny skrawek materii tikkun, którego stawką jest – uobecniająca się w słowie i poprzez słowo – restytucja ludzkiego świata oraz wpisanego weń sensu, restytucja wypowiedzianego istnienia, czysta epifania Enigmy.

Przypisy

¹ W. Panas, *Oko Cadyka*, Lublin 2004, s. 7; vide też: idem, *Bruno Schulz albo intryga Nieskończoności. Tekst wygłoszony*

ny 19 listopada 2003 r. w Drohobyczu podczas otwarcia muzeum Brunona Schulza, Lublin 2004.

- ² Z. Herbert, *Studium przedmiotu*, w: idem, *Wiersze zebrane*, oprac. edytorskie R. Krynicki, Kraków 2008, s. 283.
- ³ T. Różewicz, *Oko poety (notatka z roku 1964)*, w: idem, *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, Warszawa 1971, s. 41.
- ⁴ J. Czechowicz, *Poemat*, w: idem, *Poemat*, W. Panas, *Znak kabalistyczny. O »Poemacie« Józefa Czechowicza. Fragmenty*, Lublin 2006, s. 6.
- ⁵ Vide: T. Peiper, *Metafora terażniejszości*, „Zwrotnica” 1922, nr 3, s. 51.
- ⁶ W. Panas, *Zamach pióra*, w: idem, *Pismo i rana. Szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej*, Lublin 1996, s. 73-90.
- ⁷ W. Panas, *Księga blasku Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*, Lublin 1997, s. 221.
- ⁸ W. Panas, *Daas. Magiczne miejsce*, w: idem, *Magiczne miasto. Szkice i fragmenty lubelskie*, Lublin 2017, s. 74 (wyżej przytaczam wyimek z wiersza *Wieniawa* Józefa Czechowicza).
- ⁹ Ibidem, s. 89.
- ¹⁰ B. Schulz, *Wiosna*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 162.
- ¹¹ W. Panas, *Pismo i rana. O literaturze polsko-żydowskiej*, w: idem, *Pismo i rana...*, s. 58.
- ¹² L. Kołakowski, *Obecność mitu*, Warszawa 2003, s. 16, 131, 132; B. Schulz, *Księga*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 119.
- ¹³ W. Panas, *Jeździec Niebieski. Magiczne miejsce*, w: idem, *Magiczne miasto...*, s. 141.
- ¹⁴ Ibidem.
- ¹⁵ Ibidem, s. 145.
- ¹⁶ Ibidem, s. 144.
- ¹⁷ W. Panas, *Daas...*, s. 93.
- ¹⁸ Posługuję się wyimkiem z elegii *uśpiania* Józefa Czechowicza.
- ¹⁹ W. Panas, *Daas...*, s. 94; B. Schulz, *Księga...*, s. 110.
- ²⁰ Fraza „zwija się zaulek zawily / zagubiony we własnych załomach” – pochodząca z elegii *uśpiania* Czechowicza – stanowi motto cyklu *Daas* i *Jeździec Niebieski*.
- ²¹ B. Schulz, *Księga...*, s. 119.



Od lewej: Janusz Degler, Aleksander Fiut, Alfred Schreyer, Władysław Panas i Jerzy Jarzębski. I Festiwal Brunona Schulza, Drohobycz 2004, Fot. Grzegorz Józefczuk.

Nie pozwoli nam zabłądzić w przestrzeni Schulzowskiej

Naukowym i twórczym środowiskiem wielkiego naszego przyjaciela i nauczyciela, Profesora Władysława Panasa, był niewątpliwie Lublin, dokąd trafił on w 1968 roku przez znane okoliczności jego niezwykłego życiorysu. Był rozmiłowany w tym mieście, w jego tajemnicach i mistyfikacjach. Raz po raz odkrywał zapomniane lub zaginione stronicę księgi Lublina. Nie przestawał również miłować jeszcze jednego miasta – niezbyt odległego od Lublina, Drohobycza – miasta Wielkiego Brunona, któremu Władysław Panas ofiarował swój nieskończony entuzjazm twórczy i olśniewające odkrycia naukowe. Z pewnością można stwierdzić, że w światową schulzologię Bruno Schulz – odkryty przez Panasa – na zawsze już wejdzie jako „Bruno od Mesjasza”.

Profesor był człowiekiem niesamowitym. Jego autorytet okazał się ogromny, ale nie mniej ogromny był udział Władysława Panasa w naszym życiu. Promieniowały od niego niezwykła energia twórcza, magiczne odczytanie słowa i postawy Brunona Schulza. To właśnie autor *Księgi blasku* był jednym z polskich schulzologów, który aktywnie wsparł i merytorycznie uzasadnił nasze starania w sprawie zachowania i kontynuacji pamięci o autorze *Sklepów cynamonowych* w jego rodzinnym mieście.

Władysław Panas został przewodniczącym Międzynarodowej Rady Muzeum Brunona Schulza – po stronie polskiej. Przewodniczącym po stronie ukraińskiej został natomiast rektor naszego uniwersytetu, akademik, prof. dr hab. Walery Skotny, który wysoko cenił sobie naukowe, twórcze i przyjacielskie relacje z Profesorem Panasem.

Z okazji otwarcia wstępnej wersji Muzeum Brunona Schulza w Drohobyczu (19 listopada 2003 roku) Władysław Panas wygłosił wykład inauguracyjny *Bruno Schulz albo intryga Nieskończoności*. Wszyscy, którzy uczestniczyli wówczas w konferencji, z przejęciem wsłuchiwali się w jego słowa, w skupieniu odbierali każdy jego gest i intonację głosu, albowiem wystąpienia Profesora nigdy nie mieściły się w ramach zwykłego referatu naukowego. Jego teksty eksplodowały poezją, stanowiły jakiś magiczny akt. Podobnych uczuć doświadczyli słuchacze jego wykładu podczas seminarium naukowego *Schulz – Witkacy – Gombrowicz*, który 12 lipca 2004 roku, w 112. rocznicę urodzin Schulza, otwierał I Festiwal Brunona Schulza w Drohobyczu. W tym wciąż żywym w naszej pamięci dniu Władysław Panas wygłosił nie mniej zaskakujący pod względem naukowej formy gatunkowej, wręcz mistyczny tekst: *Lekcja profesora Arendta*, który wielu słuchaczom narracji Profesora odkrył innego Schulza, odsłonił jeszcze jedną tajemnicę artysty – jeszcze jedną z tej nieskończoności magii słów i sensów Schulzowskich.

Tego samego dnia Władysław Panas rozpoczął w Drohobyczu nocny pochód miejscami Schulza – „Pod sklepieniem nocy lipcowej”. Na rogu Rynku,

gdzie urodził się Wielki Bruno, w świetle pochodni Profesor czytał:

Mieszkaliśmy w rynku, w jednym z tych ciemnych domów o pustych i ślepych fasadach, które tak trudno od siebie odróżnić.

Daje to powód do ciągłych omyłek. Gdyż wszedłszy raz w niewłaściwą sień i na niewłaściwe schody, dostawało się zazwyczaj w prawdziwy labirynt obcych mieszkań, ganków, niespodzianych wyjść na obce podwórza i zapominało się o początkowym celu wyprawy, ażeby po wielu dniach, wracając z manowców dziwnych i splątanych przygód, o jakimś szarym świecie przypomnieć sobie wśród wyrzutów sumienia dom rodzinny¹.

Dla nas Profesor Władysław Panas stał się właściwie tym „początkowym celem wyprawy” w świat Schulza, do jego Istoty i do Pamięci o Nim. Jest kimś, kto nigdy nie pozwoli nam zabłądzić w przestrzeni Schulzowskiej, wyrzec się jej i zejść na manowce. Nigdy nam na to nie pozwoli – nawet jeśli już nie żyje, pozostawiając w naszych duszach niezgłębioną pustkę. Władysław Panas wracał 14 lipca 2004 roku z Drohobycza do Lublina, opuszczając Festiwal – wracał, bo musiał walczyć z ciężką chorobą. To była Jego ostatnia wizyta w Drohobyczu – mieście, które uwielbiał, które mistyfikował i odkrywał z wewnętrznej, nieznannej czy może nawet jeszcze dziewiczej strony. W taki sposób kontynuował sprawę Wielkiego Brunona – śledząc jego Intrygę, przebywając z nim we wspólnej przestrzeni. Teraz już na pewno jest w tej właściwej Schulzowskiej przestrzeni i z pewnością znajduje odpowiedzi na najważniejsze pytania, które stawiał w swoich poszukiwaniach.

Na jedno z mott do swej *Księgi blasku* Władysław Panas wybrał słowa Schulza z *Wiosny*:

Trzeba pewnej domyślności, pewnej odwagi serca, pewnego polotu, ażeby znaleźć wątek, ten ślad ognisty, tę błyskawicę przebiegającą stronicę księgi².



Wiera i Igor Meniokowie, W tle Jerzy Maria Pilecki, po prawej Halina Krajczykowa, Drohobycz, 2003. Fot. Małgorzata Sady.

Słowa te można odnieść również do samego Władysława Panasa, który posiadał wielką odwagę serca, błyskotliwą domyślność, swobodę polotu myśli i wyobraźni. I można o nim powiedzieć, że znalazł ten Istotny Wątek, odczytał ten Ślad Ognisty i utrwalił go dla nas w swoim dziele, którego co prawda nie skończył, ale to niedokończenie, a właściwie niedopowiedzenie, pociąga i intryguje, wzbudza wciąż nowe inspiracje i inicjuje nowe poszukiwania Śladu Ognistego, stając się Nieskończonością, albowiem intryga Nieskończoności Brunona Schulza, jak ją Profesor nazwał, staje się tym samym również intrygą Nieskończoności Władysława Panasa. Towarzyszą sobie teraz – Schulz i Panas – we wspólnej wędrówce, tworzą we wspólnej Perspektywie Wieczności.

Ostatnie pożegnanie Profesora odbywało się w mistycznej zimowej scenarii. Niezwykle cichy, wszechogarniający śnieg nie przestawał padać, kontrastowały z nim piękne kwiaty, wpisując się w jego biały i czysty tekst.

Po dwóch dniach przyszliśmy tam znowu – do nowego miejsca na ziemi Władysława Panasa – żeby spróbować odbyć z Profesorem naszą prywatną rozmowę.

Mamy ogromną nadzieję i nieznane wcześniej przecucie, że próba ta przekroczyła granice próby. Kwiaty były żywe i jeszcze piękniejsze, jakby dopiero przed chwilą złożone. Niektóre świece jeszcze się paliły. Zapaliliśmy naszą. Znowu staliśmy w śniegu, spadającym z niebios w głębokiej ciszy. Staliśmy w tej ciszy... i nie czuliśmy się osamotnieni. Czuliśmy, że mesjanizm Schulza – odkryty przez Władysława Panasa – staje się już także mesjanizmem Profesora. „Wydaje się, że Schulz pamięta, iż intensywny mesjanizm ma także swój niebezpieczny wymiar” – pisał autor *Księgi blasku*³, którego mesjanizm sprawia wrażenie nie mniej intensywnego, a więc w jakimś wymiarze niebezpiecznego⁴. Chcemy spróbować jednak poczuć się w nim bezpiecznie.

Przypisy

- ¹ Cyt. za: *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 13.
- ² Tamże, s. 169.
- ³ W. Panas, *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*, Lublin 1997, s. 223.
- ⁴ Tamże, s. 223.

Pamięć i wdzięczność

Dopiero z nieba – i tylko z nieba – widać tę przedziwną osobliwość Miasta. Z nieba, czyli z góry, z pewnej wysokości. To, o czym mówię, może zobaczyć każdy bez wyjątku, każdy, kto ma oczy do patrzenia, ale pod warunkiem, że będzie patrzył z niebieskiego punktu widzenia. Z ziemi nic nie widać.

Tak zaczyna się dziwna, wnikliwa książka Władysława Panasa *Oko cadyka*, ostatnia z wydanych za życia przez mego wielkiego przyjaciela.

Szkoda, lecz tak się złożyło, że przekazano mi ją już po śmierci wybitnego schulzologa. Jeszcze bardziej zaskoczyła mnie data dedykacji – 11 grudnia 2004 roku. Ostatni, prawdopodobnie, autograf. Bo „zmarł on na początku roku...”: 24 stycznia roku 2005.

Władek Panas odszedł do światów wiecznych. Tam dzisiaj jego dusza obcuje z tymi, o których pisał. Przede wszystkim – z duszą autora *Sklepów cynamonowych*...

Czytam *Oko cadyka* o Widzącym z Lublina i wspominał doktora habilitowanego, profesora Władysława Panasa, z którym prawie półtora dziesięciolecia temu zapoznał mnie właśnie Schulz.

I żałuję, że już nie będę rozmawiał z Władkiem ani o jego ukochanym Lublinie, ani o pokrewieństwie naszych miast (zaczyn *Oka cadyka* można zastosować i do Drohobycza). Nie będę mógł podzielić się wrażeniami z lektury książki Leonida Kacysa *Osip Mandelsztam: Muskus judaizmu*. A tam – wzmianki o Schulzu, ciekawe myśli o żydowskim pierwiastku u obu artystów. Nie wiem nawet, czy Władek trzymał w ręku tę książkę, wydaną cztery lata temu w Moskwie. Wiem tylko, że na pewno by go zaciekawiła. Albowiem w jego wszechświecie naukowym obecna była cała kultura światowa. Mianowicie kultura Pogranicza oraz relacje literatur polskiej, ukraińskiej i rosyjskiej z kulturą żydowską.

Czterdzieści dni minęło od dnia śmierci Władysława Panasa, kierownika Zakładu Teorii Literatury Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Odszedł od nas, pełen twórczych sił i zamysłów, zostawiwszy szereg znaczących literaturoznawczych prac, które uzyskały swoje miejsce w nauce europejskiej. Ważne miejsce wśród nich znajdują schulziana Panasa oraz jego teksty o Drohobyczu (szkoda, że tak i została niezakończona jego *Willa Bianki*).

Był ściśle związany z miastem nad Tyśmienicą, owocnie współpracował z tutejszym Uniwersytetem Pedagogicznym, wspierał powstanie muzeum Schulza, był współprzewodniczącym międzynarodowej rady tegoż muzeum.

Jego solidny wkład do nauki, do współpracy między dwiema kulturami, dwiema uczelniami wyższymi należycie docenili drohobyczanie. 20 stycznia, z inicjatywy Polonistycznego Centrum Naukowo-Informacyjnego uczelni Iwana Franki, senat uniwersytetu podjął uchwałę o przyznaniu badaczowi literatury z polskiego Lublina tytułu *doctor honoris causa*. Jest to wysokie na-

ukowe wyróżnienie. Władysław, niestety, nie zobaczył swego dyplomu.

Wręczenie honorowego dokumentu oraz uroczystości na cześć wybitnego schulzologa odbyły się po jego śmierci, tuż przed czterdziestym dniem po jego odejściu do wieczności. Na uroczystość prawie w pełnym składzie przybyli członkowie zakładu, którym kierował, a także wdowa po profesorze, doktor nauk humanistycznych Teresa Panas wraz z synem Pawłem. I jeszcze wielu przyjaciół z Lublina, studenci, przedstawiciele polskich mediów.

Wśród gości, którzy przyjechali tego dnia do Drohobycza, byli: dawny przyjaciel Władysława Panasa, były konsul generalny RP we Lwowie Krzysztof Sawicki, wicektor Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego prof. dr hab. Roman Doktor, dziekan Wydziału Humanistyki tejże uczelni prof. dr hab. Jerzy Jarzębski z Uniwersytetu Jagiellońskiego, konsul generalny RP we Lwowie Wiesław Osuchowski oraz wicekonsul Ryszard Klem.

Program dnia pamięci profesora Władysława Panasa był bardzo intensywny. Najpierw odbyło się kameralne seminarium poświęcone twórczej spuściźnie uczonego. Ze znakomitym odczytem wystąpił kolega z zakładu Władka – dr Andrzej Tyszczyk. Przypomnę, iż w odległym 1992 roku to właśnie on po raz pierwszy był w mieście Schulza na pierwszej sesji międzynarodowej, poświęconej setnej rocznicy „drohobyckiego samotnika”. Jednym z inicjatorów tamtego przedsięwzięcia zaś był przyjaciel Andrzeja Władysław Panas.

Doktor Tyszczyk dużo mówił o ścisłych związkach swego przedwcześnie zmarłego przyjaciela i kolegi z Drohobyczem, z jego środowiskiem. Analizując *Księgę blasku* profesora Panasa, mówca akcentował to, że „przedstawia ona twórczość Schulza jako epopeję ludzkości”.

Mówił o zainteresowaniach profesora problemami wielokulturowości, o jego wkładzie w badania literatury polsko-żydowskiej. Ciekawa i emocjonalna była opowieść jednego z najstarszych przedstawicieli drohobyckiego korpusu profesorskiego, filologa, doktora habilitowanego Marka Golberga, który podkreślał:



Pochód z pochodniami, od prawej: Władysław Panas, Igor Meniok. Drohobycz, lipiec 2004; podczas I Festiwalu Brunona Schulza. Fot. Zbigniew Milczarek.

W pracach Panasa obecny był nie tylko uczyony, ale też osobowość o oryginalnym stylu, o własnym spojrzeniu, którego ważną cechą było łączenie pierwiastków artystycznego i naukowego.

Naukowiec, który podobnie jak profesor Panas bada problemy semiotyki, szczególną wagę przywiązał do tego właśnie aspektu:

Najczęściej mamy do czynienia z semiotyką jako nauką o znakach, jednak bez nosiciela tych znaków. U badacza z Lublina spotykamy się z całkowicie innym podejściem. W jego pracach połączone są trzy fundamentalne pierwiastki: semiotyka, antropologia tekstu oraz fenomenologia. Sprawia to, iż jego semiotyka przybiera formę wiedzy o jednostce ludzkiej.

Wspomnieniami o ojcu podzielił się podczas seminarium Paweł Panas. O swoim dawnym przyjacielu i nauczycielu mówił znany wielu Galicjanom Krzysztof Sawicki. Na posiedzeniu senatu uniwersytetu, prowadzonym przez jego rektora, filozofa, prof. dr. hab. Walerego Skotnego, odczyt o życiowej i twórczej drodze Władysława Panasa wygłosił kierownik Polonistycznego Centrum Naukowo-Informacyjnego Igor Meniok. Przemawiali także Roman Doktór i Jerzy Jarzębski. Największe wrażenie na obecnych wywarł jednak prze-

czytany przez Teresę Panas ostatni tekst Władysława Panasa – pochodzący z jego dziennika, pisany z pełną świadomością, iż opuszcza ten świat.

Wdowa po schulzologu otrzymała z rąk rektora Walerego Skotnego dyplom doktora *honoris causa* Państwowego Uniwersytetu Pedagogicznego w Drohobyczu, którym został wyróżniony i uhonorowany uczyony z Lublina.

PS niesprawiedliwe jest życie, gdy zabiera przyjaciół o świcie, na szczycie ich sił. Niezatamowany był jeszcze ból po odejściu od nas wybitnego schulzologa, nieprzeciętnej osobowości, Władysława Panasa, gdy Drohobycz został zaskoczony wieścią o nagłej śmierci 31-letniego kierownika Polonistycznego Centrum Naukowo-Informacyjnego. Igora Menioka, którego serce nie wytrzymało grypy. Na pogrzeb młodego naukowca do Drohobycza znów przybyli Jerzy Jarzębski, Paweł Panas, Krzysztof Sawicki...

Zostaje jedynie wdzięczność za wszystko, co zrobił świętej pamięci Władysław Panas i Igor Meniok: za most zbudowany między naszymi pogranicznymi, miastami, kulturami.

Przełożyła **Wiera Meniok**

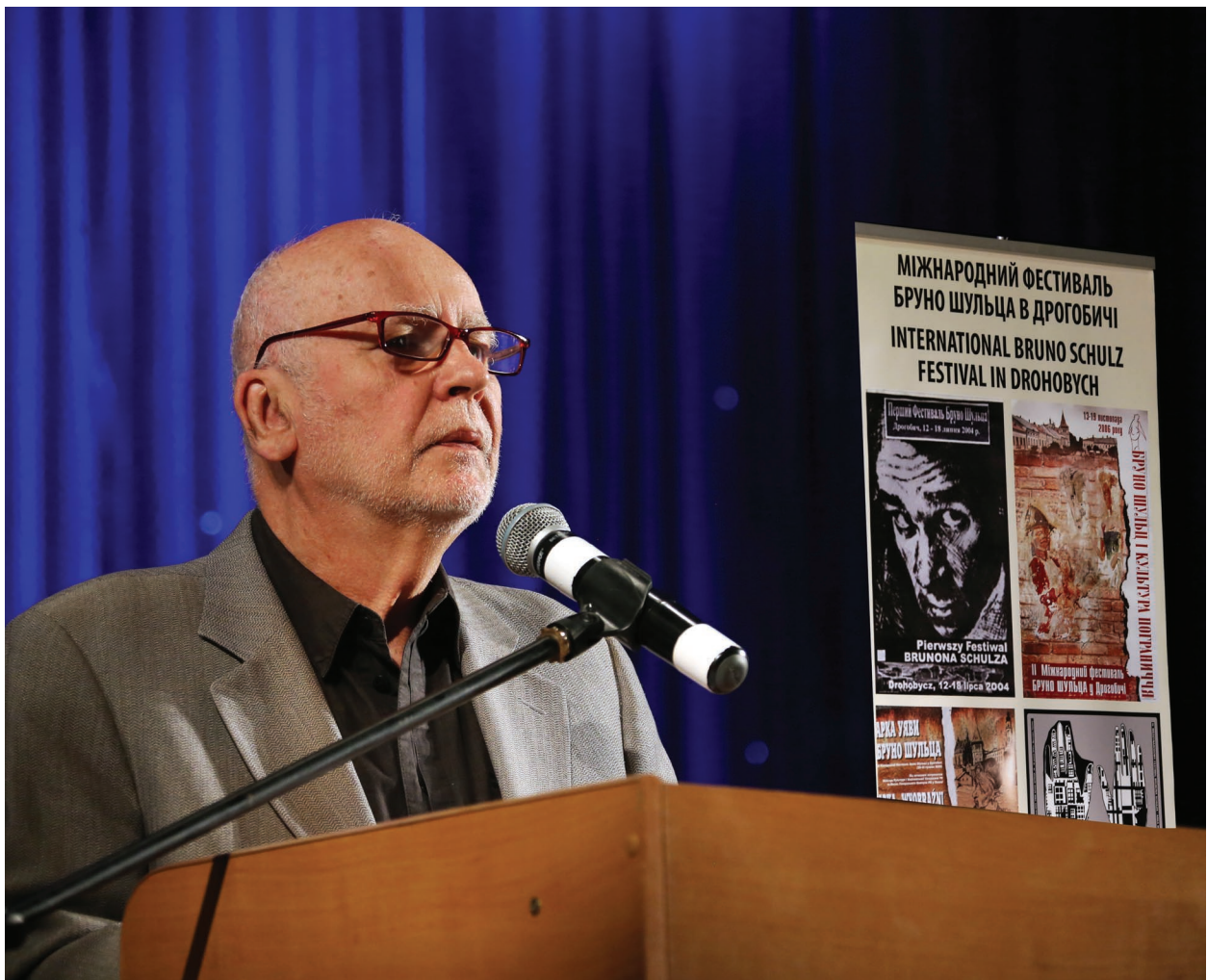
* Tekst pierwotnie ukazał się w piśmie „Postęp. Gazeta Lwowska” 9 marca 2005 roku.

W stronę Drohobycza

Nie jestem specjalistą od pisarstwa Brunona Schulza. Czymś zdumiewającym wydaje się fakt, że autor tekstów, które łącznie z listami i szkicami krytycznymi mogą się zmieścić w jednym niezbyt wielkim tomie (niedorównującym objętością przeciętnemu woluminowi znanej francuskiej serii La Pléiade, która połyka nieporównanie większe ilości druku), fascynuje czytelników i badaczy na całym świecie, że powstają nie tylko niezliczone prace krytyczne na jego temat, ale i powieści krążące wokół życia i twórczości niewysokiego nauczyciela rysunku, a zaginiony *Mesjasz* stał się w pewnym sensie dziełem bardziej realnym niż setki powieści, które po prostu istnieją i zbierają kurz w bibliotekach.

Niekiedy nasze pasje literackie zaczynają się od konkretnej książki – od książki mającej fizyczny kształt. Dla mnie była to edycja PROZY Brunona Schulza, ładnego tomu w formacie a6, na papierze biblijnym, nakładem Wydawnictwa Literackiego w Krakowie z 1964 roku. Miałem wtedy 19 lat – a ponieważ nigdy nie byłem cudownym dzieckiem, był to dla mnie idealny moment, żeby spotkać się z pisarstwem artysty z Drohobycza. W tym jednym zgrabnym tomie, który

później wozilem z sobą w moich wędrówkach po Europie i Ameryce, zmieścił się prawie cały ocalały dorobek Schulza – plus legenda o *Mesjaszu*, plus świetna wymiana listów z Gombrowiczem na temat pewnej „doktorowej z Wilczej”. Ten kapitalny dialog stał się zresztą ozdobą wydanej w USA antologii pt. *Polish Writers on Writing*. Całość owego tomu z 1964 roku otwierał długi i bardzo uczony wstęp Artura Sandauera (który



Wykład inauguracyjny Adama Zagajewskiego. VIII Festiwal Brunona Schulza, Drohobycz, 1.06.2018.
Fot. Igor Feciak / SchulzFest.

w tamtych czasach był bogiem krytyki literackiej – *sic transit gloria mundi*).

Czytam, że tę apolityczną twórczość – z powodów czysto ideowych, czy też artystyczno-ideowych – odrzucali w latach 30. Kazimierz Wyka i Stefan Napierkowski, by nie wspominać o Ignacym Fiku, który widział w Schulzu jednego z „choromaniaków”, a popierał na przykład Adolf Nowaczyński (i, jak wiemy, nie on jeden). Nieśmiały prowincjusz stał się przecież, z pomocą Zofii Nałkowskiej, gwiazdą. Teraz podziwiają go zwolennicy literatury rozumianej jako przygoda intelektualna, wiążąca się z samotnością, z indywidualizmem, z marzeniem, a nie z akcją czy ze zbiorowością. Zastanawiam się czasem, co mnie wtedy przyciągnęło do tej twórczości – zapewne w skandalicznie chaotycznym systemie lektur młodego człowieka, który sam zaczął pisać i czytać wszystko, co pobudzało jego wyobraźnię, Schulz należał do rodziny pisarzy takich jak Kafka, oczywiście, ale pasjonował mnie też Alfred Kubin, artysta, autor tylko jednej powieści – *Po tamtej stronie* (przekład polski ukazał się w 1968 roku, w sam raz dla mnie), czy Elias Canetti z jego *Auto da fé* (postać Teresy u Canettiego przypominała mi Adelę z opowiadań Schulza – z tym, że postać władczej Teresy może być interpretowana politycznie).

To więc była „strona Drohobycza” – strona artyzmu, pewnego poetyckiego irracjonalizmu, przeciwstawionego nadmiernie racjonalnej (przynajmniej na powierzchni) atmosferze oficjalnego życia literackiego. Notabene życie literackie późnego PRL-u było racjonalne głównie w tym sensie, że – trochę jak żelazne opółki przyciągane przez magnes – orientowało się przede wszystkim na mniej czy bardziej otwarty sprzeciw wobec systemu politycznego (który był jednocześnie mecenasem prawie wszystkich artystów i pisarzy). Jako czytelnik Stanisława Brzozowskiego, jako uczestnik ruchu poetyckiego Nowej Fali, jako współautor, obok Juliana Kornhausera, *Świata nie przedstawionego*, a więc książki, która bardzo mocno odwołuje się do zbiorowości, do społeczeństwa, mogłem być zaliczony – w tamtej epoce – raczej do racjonalistów i do „kolektywistów”. Istnieje więc, przynajmniej dla mnie, „strona Drohobycza”, ale mam też drugą „stronę”, jak ją nazwać, może „stroną Warszawy”. Przyjęcie podziału na „strony” sugeruje wszakże pewien porządek, tymczasem, jak wspominałem, moimi lekturami rządził raczej bóg chaosu. Przecież byłem też spóźnionym i dość pilnym czytelnikiem Bergsona... Czytałem Witkacego, Husserla, Prousta, Rilkego, Herberta, Czechowicza, Leśmiana. Nie znałem jeszcze Yeatsa, Claudela, Machado. Dopiero zaczynałem lepiej poznawać Miłosza. Ale miałem tomik Brunona Schulza i przyznawałem mu bardzo wysokie miejsce w (chaotycznej) hierarchii moich skarbów.

Powołałam się na Marci Shore, której książkę *Kawior i popiół* bardzo cenię – to oczywiście jest praca

względnie niedawna, zdecydowanie historyczna, a nie „współkształtująca” krajobraz literacki mojej młodości. Wiemy, że pisała tam o pisarzach mało podobnych do Schulza – jej bohaterowie, pamiętacie państwo, to Władysław Broniewski, Jarosław Iwaszkiewicz, Jan Lechoń, Julian Przyboś, Antoni Słonimski, Aleksander Wat, Ola Watowa, Adam Ważyk czy Kazimierz Wierzyński – czyli istotnie, z pewnymi wyjątkami, „strona Warszawy”. I, co interesujące, należący z grubsza do tego samego co Bruno Schulz pokolenia, które bardziej czy mniej bezpośrednio doświadczyło pierwszej wojny, a potem przeżyło odrodzenie Polski, jej wrześnieją katastrofę i koszmar okupacji. Ci, którzy zainteresowali amerykańską autorkę, przynajmniej niektórzy, przeżyli intelektualną przygodę z komunizmem – choć słowo „przygoda” nie pasuje raczej do horroru tych przeżyć, do wzlotów, rozczarowań i upokorzeń związanych z niebezpieczną i na ogół przewlekłą chorobą bolszewizmu.

A jednak dusze młodych autorów są splątane jak liany w brazylijskiej puszczy, nieprzejrzyste, pełne ciemności i sprzeczności (może tylko nie ma w nich węży tak niebezpiecznych jak te, które można spotkać w amazońskiej dżungli), i mocno skomplikowane. Zapewne niejasno wyczuwałem, że ten zdawałoby się tak klarowny podział na rzeczy racjonalne i nieracjonalne jest prowizoryczny, nieco sztuczny i nie może mnie (czy kogokolwiek innego) trwale zadowolić ani określić. I kiedy po latach, czytając eseje Eugenia Montalego, natrafiłem na cytowaną przez niego piękną definicję poezji autorstwa osiemnastowiecznego jezuita, uczonogo i poety, zrozumiałem, jak bardzo złożona jest substancja literatury. „Poezja to sen śniony w obecności rozumu”, cytował z aprobatą wielki włoski poeta, autor *Arsenia i Domu celników*. Świetne, prawdziwe ujęcie podwójnej postaci poezji i literatury, rozdartej między marzenie, fantazję i jednak kontrolowanej przez rozum – pomogło mi to uporządkować myśli.

Marci Shore pisze o autorach mających żydowskie korzenie lub nie, przyciąganych przez komunizm lub nie, o tym, co znaczyło być obdarzonym talentem pisarskim w strasznych czasach, czasach pokus i terroru. Pisze o ich odysei – tak jak w przypadku skomplikowanej ewolucji politycznej najważniejszego dla jej książki poety – Aleksandra Wata. Mówi o ich cierpieniu i o odrzuceniu po latach tej ideologii, tak świetnym intelektualnie jak w *Moim wieku* czy w późnych wierszach Wata. Swoje bardzo konkretne fizyczne cierpienie, swoją chorobę, przypisywał on zdradzie, jaką był akces do komunizmu. Ale Marci Shore pisze też o tym, że fascynacja komunizmem, dzisiaj często pogardliwie spychana do domu wariatów zwanego „lewactwem”, była częścią uniwersalnego fenomenu i jednak świadectwem przynależności tej literatury oraz tych pisarzy do jednego z głównych nurtów europejskiej kultury – z jej szaleństwami i pomyłkami.

„Strona Drohobycza” też poniekąd była ważnym składnikiem europejskiego pluralizmu literatury – Schulz nie był surrealista, ale jakieś nici wiązały go z surrealistyczną wyobraźnią. Jakoś też – co wszyscy wiedzą – podobny był (choć też zupełnie inny) do Franza Kafki. Może dałoby się wskazać też na Ernsta Jüngera (z tomu *Awanturmiczne serce*) – chociaż trudno zakładać, że książki niemieckiego nacjonalisty docierały do Drohobycza. Blisko mu było również do niektórych stron Antonina Artauda.

Czesław Miłosz, który zawsze mówił rzeczy ciekawe, zauważył w swojej *Historii literatury polskiej*, że fantastyczna proza Schulza w gruncie rzeczy lepiej nam pozwala zrozumieć, czym był sztetl, niż realistyczne powieści. Ta uwaga także przerzuca most między tym, co racjonalne i nieracjonalne

Czym jest literatura, do czego służy? Nie tylko do przedstawiania naszego życia. Jest w niej też plan moralny. Udział w nigdy nieustającej debacie o etycznej strukturze świata i nieprzerwana, nigdy niewieńczona powodziem próba ulepszenia naszej cywilizacji, uczynienia jej bliższą temu, co dobre. W swej niedawnej książce Rhodri Lewis twierdzi, że *Hamlet* to sztuka, której dotąd nie rozumiano – nie o to ma w niej chodzić, że pewien introwertyk opóźnia akcję synowskiej zemsty. Ta sztuka ma znacznie większe ambicje, chce skompromitować czcigodną tradycję europejskiego humanizmu, Cycerona, Senekę i autorów renesansowych – jako że ich wzniosłe maksymy (powtarzane – w strzępach – przez duńskiego księcia, magistra studiów humanistycznych) nijak się mają do rzeczywistości. Rzeczywistość nie jest deklamacją retorycznych formuł, tylko wielkim bezlitosnym polowaniem na skarby tej ziemi, na zaszczyty i na rywali, jest polowaniem na nas, jest wojną i chytrą, chciwością i podstępem. Lewis pokazuje, jak wiele terminów związanych z rzemiosłem myśliwskim ukrytych jest w tekście tego wielkiego dramatu.

To tragiczne, że Bruno Schulz zginął, zanim mógł wyciągnąć artystyczne wnioski z najbardziej okrutnego polowania, jakie zna historia – stał się jego ofiarą. To wspaniałe, że jego pisma sprzed katastrofy pozwalają nam lepiej zrozumieć, jak radykalna była ta katastrofa.

Materiał wizualny, jakim teraz dysponujemy, pokarm dla wyobraźni, pomoce szkolne, które mogłyby nam ułatwić zrozumienie, czym było życie w rozsianych na polskiej prowincji sztetlach, jest bardzo ubogi. To na ogół tylko czarno-białe fotografie, na których widzimy biedę, chude szkapy ciągnące prymitywne furmanki, stare kobiety okutane w szale i szaliki, skromne domy czy domki, na ogół drewniane, gęsi skazane na śmierć, wiezione na targ, dzieci biegające bosy i bawiące się w piasku albo w błocie, starców na ławkach. Czasem króciutkie skrawki filmu dokumentalnego. Czy w Drohobyczu też były gęsi, chude szkapy i furmanki? Pewnie tak. Czy Drohobycz był inny niż pozostałe miasteczka?

Zapewne nie. Proza Schulza dzieje się nie tylko w Drohobyczu, dzieje się wszędzie tam, gdzie mieszkali Żydzi, bardziej i mniej pobożni. Ale proza Schulza nie jest czarno-biała.

Kiedy dzisiaj myślimy o sztetlu, nie pamiętamy, nie chcemy albo nie umiemy pamiętać, że te miasteczka nie były czarno-białe, ani w dzień, ani w nocy. W dzień wielkie, stare drzewa, ozdobione liśćmi i kwiatami, rzucały cień i nie czyniły różnicy między Żydami i chrześcijanami. A w nocy nad sztetlem wznosiło się ogromne, ciemnogrnatowe gwiaździste niebo („ten żwir gwiazdny rozsiany po mieliznach szeroko rozgałęzionych i rozlanych wirów. Nieregularne ich i nieprzeliczone zagęszczenia nie porządkowały się jeszcze w żadne konstelacje...”). Ale wielkie noce sierpniowe i błyski niezliczonych spadających gwiazd zostały zapomniane. Nie pamiętamy o intensywnym życiu mistycznym, o marzeniach, o wizjach – mamy tylko czarno-białe fotografie, jak ilustracje w podręcznikach medycyny, surowe jak surowy jest materiał etnologów, dla których wszystko staje się przedmiotem, obyczajem, martwym rytuałem, fizyką i arytmetyką. Na fotografiach widzimy stare kobiety i bezlistne drzewa. Zwyciężył lakoniczny behawioryzm czarno-białych zdjęć. A Schulz zapisał co innego, zapisał to, czego nie zapisze żadna fotografia, uchwycił niewidzialne segmenty życia w sztetlu, niebo i gwiazdy, gorączkę samotności i potęgę utopii. Zapisał to, co niewidzialne – i bez czego życie jest niemożliwe.

Zwłaszcza życie żydowskiej diaspory – *galut* – w gruncie rzeczy zupełnie nie nadawało się do fotografowania. Pobożni Żydzi, którzy setki lat temu osiedlili się w Polsce, nie mogli wiedzieć, że któregoś dnia wynaleziona zostanie fotografia. Fotografia najmniej nadawała się zresztą do tego, by ująć istotę żydowskiej egzystencji. Istotą żydowskiej egzystencji było życie wewnętrzne, religijna kontemplacja, studiowanie Tory i komentarzy do niej, a istnienie w świecie fizycznym było czymś drugorzędnym, prymitywnym, prowizorycznym. Jednak dla fotografów jest ono wszystkim.

Hugo von Hofmannsthal, starszy od Schulza o niecałe pokolenie – o 18 lat – i niewątpliwie spokrewniony duchowo z pisarzem z Drohobycza, może nawet bardziej niż Franz Kafka, zanotował w swej znakomitej *Księdze przyjaciół* (*Das Buch der Freunde*), którą tłumaczył Paweł Hertz, uwagę przypisywaną Napoleonowi (cesarz Francuzów, ulubieniec Polaków, w odróżnieniu od dzisiejszych polityków i generałów był żarliwym czytelnikiem książek): „W dziedzinie wyobraźni to, co nieznanne, jest wszechmocne”. Schulz jednak opiewał to, co było mu znane – jeżeli świat może być poznany – i czynił z niego nieznanne.

Gestapowiec, który go zastrzelił, zabił też niebo i gwiazdy, blask wiosennych liści, niekończące się wieczory czerwca, bujność chwastów, wielkie szczęście i wielką nudę prowincji, zabił mistykę, zabił ojca i Adelę. Ale nie zamordował poezji Brunona Schulza.

SJÓN (SIGURJÓN BIRGIR
SIGURÐSSON)

Cynamon i lód. Przygody Brunona Schulza w krainie czterech godzin światła dziennego

(ŚWIATŁO)

Światło. Pierwsze słowo, które przychodzi mi do głowy, kiedy myślę o Brunonie Schulzu, to „światło”. Samo słowo i jego literackie konotacje, a jednocześnie zjawisko naturalne. Nieustanna gra odmiennych stanów światła – od złotych dni późnego lata do mroku strychów i zamkniętych kredensów, od ciemności kryjącej się w porzuconej damskiej rękawiczce do refleksu światła na słoiku z przyprawami – niezliczone odmiany słów oddających całe spektrum tych stanów, i to, jak się wzmagają lub załamują za sprawą żaru iskier i chłodnych cieni; to najpierw podsuwa mi pamięć, kiedy umysł mój łączy się z tym swoim obszarem, który przechowuje najwcześniejsze i najświeższe wspomnienia lektury *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą*.

Początkowe wersy *Sklepów cynamonowych* – prawdopodobnie najbardziej zachwycające zdania otwierające utwór literacki, jakie kiedykolwiek napisano – chwytają czytelnika, niczym niebiańskie stworzenie spadające z przestworzy, i otulają go światłem, które jest nie tylko blaskiem, ale i substancją. To światło jest substancjalne tak samo, jak namacalne są przedmioty pamięci przywoływane przez tekst; to światło wyznacza czas, porusza się w czasie i ostatecznie przewycięża czas, pokonując dystans między koniuszkiem cerebralnego języka swego twórcy i wewnętrznym uchem najbardziej oddalonego czytelnika.

Jako jeden z tych najbardziej oddalonych czytelników odczuwam głęboką pokorę, będąc dziś tutaj – w mieście, gdzie Bruno Schulz mieszkał i zginął – będąc tu wraz z innymi, których dotknął jego geniusz, i chciałbym wam opowiedzieć, jak to się stało, że dzieło Brunona Schulza – niektórzy mogliby rzec: wbrew wszystkiemu – dotarło na skraj cywilizacji zwany obecnie Islandią.

(1)

Po raz pierwszy nazwisko Brunona Schulza zaistniało publicznie w Islandii, kiedy rysownik Alfreð Fló-

ki – islandzki kontynuator tradycji artystów w rodzaju Alfreda Kubina, Austina Osmana Spare’a i Hansa Bellmera – w wywiadzie z marca 1979 roku wymienił *Krókóðlastrætið* (*Ulicę Krokodyli*) jako jedną ze swoich ulubionych książek. Flóki był koneserem wszystkiego, co dziwaczne, tajemne i fantastyczne, i od końca lat 50. był głównym szmuglerem kontrabandy idei do konserwatywnej kultury małej wyspy nordyckiej, na której się urodził.

Zawsze poszukiwał tego, co najlepsze w magnetycznym polu cudowności, dlatego też szybko zdobył egzemplarz tłumaczenia Celiny Wieniewskiej z 1963 roku – to amerykańskie wydanie *Sklepów cynamonowych*, opublikowane przez Penguina pod tytułem *The Street of Crocodiles* w serii Philipa Rotha *Writers from the Other Europe*, jest teraz szeroko dostępne – i zaczął tę książkę polecać swoim rodakom. I choć Flóki wówczas o tym nie wspominał, to wiadomo, że znał również twórczość plastyczną Brunona Schulza, którego wpływ wyraźnie daje się zauważyć w wielu rysunkach Flókiego.

W delikatnym wieku siedemnastu lat zostałem jednym z uczniów Flókiego. Po raz pierwszy spotkałem go w piwnicy restauracji Hornið (Kącik). Od razu poddał mnie próbie i zapytał, czy czytałem TE trzy fundamentalne książki: *Mistrza i Małgorzatę* Michała Bułhakowa, *Golema* Gustava Meyrinka i *Sklepy cynamonowe* Brunona Schulza. Zakłopotany potrząsnąłem nieoświeconą głową: Nie, nie czytałem ich. Po kilku dniach odwiedziłem Flókiego w jego domu, wręczył mi wtedy egzemplarze TYCH trzech fundamentalnych książek i powiedział, że muszę je przeczytać, zanim zaczniemy prawdziwą rozmowę. Jak pilny uczeń – którym zresztą byłem – zabrałem je ze sobą i przeczytałem. Odmieniły mnie.

(SUBSTANCJA)

Jeżeli światło w opowiadaniach Brunona Schulza obdarzone jest substancjalnością, to substancja świata, który opisuje, jest tak niestała jak w fizyce kwantowej. Poprzez oryginalne i zaskakujące wykorzystanie metafor i porównań rzeczywistość materialna tworzona przez tekst jest wciąż kwestionowana, co przypomina nam, że czytany tekst jest wytworem wyobraźni obecnej w każdej cząsteczce substancjalnej materii, z której jest zbudowany. Nic nie ma przyzwolenia na trwanie w swoim pierwotnym, nienaruszonym stanie – jeśli to w ogóle jest możliwe, ale wyobraźmy sobie, że jest – wszystkie pojawiające się rzeczy i istoty są podobne do innych istot i rzeczy istniejących w tym samym kosmosie. Tym kosmosem jest Drohobycz w *Sklepiach cynamonowych* i w *Sanatorium pod Klepsydrą*.

Tak jak to powinno być w dobrze zrobionym dziele, wszystko jest punktem zbiegu wszystkiego innego – jednocześnie punktem początku i celem – wejściem i wyjściem złotej igły, która zszywa wszystko nicią czystego światła uprzedzoną z *materia prima* myśli i na-

miętności autora. Nie jest to jednak zamknięty system. Ilekroć nadarzy się okazja, aluzje wyprowadzają nas poza obszar życia w miasteczku. Dzięki tym tekstowym połączeniom pomiędzy przyziemnymi elementami Drohobycza i wyższą rzeczywistością lub egzotycznymi miejscami, a także dzięki skrawkom tych innych światów widzianych przez rozdarcia w płótnie czasu i przestrzeni, jesteśmy usilnie upewniani o uniwersalnej naturze snutych opowieści: maleńkie miejsce i jego mieszkańcy stają się punktem odniesienia w szerszym, wszechobejmującym kosmosie.

Do nieprzewidywalnego zachowania nietrwałej materii, z której stworzony jest Drohobycz Brunona Schulza, dochodzi to, że substancja – zarówno żywna, jak i nieżywna – staje się jeszcze bardziej niestała, kiedy autor wyposaża ją w zachowania emocjonalne i poetyckie, które nie pasują do stanu, w jakim znajduje się ona w określonym miejscu w opowiadaniu. Jest to porządek świata literackiego niepodobny do czegokolwiek innego. Jako czytelnicy jesteśmy na łasce mistrza fizyki Pamięci.

(2)

Byłem pod niezwykle wrażliwym wrażeniem tamtych trzech fundamentalnych książek pożyczonych od Alfreda Flókiego. Wszystkie one odcisnęły przemożne piętno na moim życiu jako czytelnika i pisarza. Ale *Ulica Krokodyli* – tak wtedy nazywałem *Sklepy cynamonowe* – dała mi najwięcej. I wysłała mnie w jedną z moich pierwszych misji literackich. Czułem nieodpartą potrzebą dzielenia się tą książką z przyjaciółmi (i w ten sposób zapewniałem jej stały import do miejscowej księgarni, ponieważ nieustannie potrzebowałem nowego egzemplarza dla siebie), wiedziałem więc, że musi się ona ukazać po islandzku – i że zrobię wszystko, co w mojej mocy, by tak się stało. Nie musiałem martwić się o wspaniałą powieść Bułhakowa, bo dowiedziałem się, że przygotowywano właśnie jej islandzkie wydanie. Nie miałem też wątpliwości co do tego, że moi rodacy nigdy nie opublikują *Golema*, bo pod każdym względem jest on zbyt obcy ich ciasnym protestanckim umysłem.

Skąd wzięło się pragnienie, aby wprowadzić Brunona Schulza i *Sklepy cynamonowe* do literatury islandzkiej? Czy po prostu chciałem zbliżyć się do tajemnicy tekstu, czytając go w moim ojczystym języku?

Nie, myślę, że ten pomysł zrodził się, kiedy przeczytałem o śmierci Schulza. To brutalne zabójstwo w uderzająco zimny sposób kontrastowało z bogatą i urzekającą książką, którą właśnie przeczytałem.

Było to porażające przypomnienie, że całe uniwersum zostaje unicestwione, kiedy ginie jeden człowiek – i tak wiele światów zostało unicestwionych w czasie Holocaustu – mój młody umysł poczuł więc, że muszę zrobić choćby coś niewielkiego, żeby uniwersum Brunona Schulza pozostało żywe i żeby się rozprzestrzeniło.

Nie miałem wówczas możliwości, by cokolwiek przedsięwziąć. Ale byłem pewien, że taka chwila nadejdzie. I nadeszła.

(CZAS)

Jednym z cudów literatury jest jej zdolność uchwycenia czasów autora w wierszu, opowiadaniu czy dialogu. Niczym szklane naczynia w laboratorium alchemika te różne formy literackie mają za zadanie ochronić bohaterów, miejsca i wydarzenia przed naturalną siłą erozji – tak łatwo obracającą w proch szarą materię, z której powstały – i zachować je dla przyszłych czytelników i badaczy.

Każde z tych naczyń zostało specjalnie przystosowane do materiału, który przechowują, a dla dociekliwych umysłów źródłem radości są w tym samym stopniu różne kształty i rozmiary tych naczyń, jak i to, co jest w środku. I ponieważ każdy autor stara się odcisnąć swoje piętno na formie i na treści, dlatego odnajdujemy go tam.

Doskonałym tego przykładem jest oryginalne i rewolucyjne wykorzystanie przez Schulza formy opowiadania i możliwości, jakie daje zbiór opowiadań, w *Skleпах cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą*, gdzie epickie i wieczne rodzi się z tego, co osobiste, nietrwałe i fragmentaryczne.

Ale jak wiemy, w każdej spiżarni – tak, dokonałem „schulzowskiego” skoku w metaforze od alchemii do jej siostrzanej sztuki kulinarnej – nic nie jest odporne na zmiany, nawet najszczelniej zamknięte słoiki i puszki mogą nie spełnić swojego zadania; szkło pokrywa się kurzem i nie widzimy, co zostało zamarynowane – ogórki, śledzie, oczy owcy, czerwona papryka czy płód ludzki, który się tam zawieruszył? – brzegi puszek pokrywają się rdzą i w końcu tlen dostaje się do środka, powodując nieprzewidywalne zmiany w zapasach, zmieniając fasolę i pulpety w nawóz dla pleśni, grzybów i roślin, i znów w pożywienie.

Kiedy ostatnim razem otworzyłem drzwi sklepów cynamonowych, wpuszczając tam powiew dnia dzisiejszego, odkryłem, jak bardzo niektóre opowiadania odnoszą się do palących problemów współczesnego świata – wspomnę tylko o dwóch: o rozwoju sztucznej inteligencji i o postrzeganiu zmysłowym. I to mi wystarczy, żeby stwierdzić, że utwory Brunona Schulza przetrwają znacznie dłużej niż nasze czasy i zajmą swoje miejsce na półce z klasyką, obok flakonu Owidiusza z etykietką: *Metamorfozy*.

(3)

W 1994 roku Bruno Schulz przybył do Islandii w dwóch naczyniach.

Ulicę Krokodyli – adaptację obu zbiorów jego opowiadań – Théâtre de Complicité wystawił na Festiwalu Sztuki w Rejkiawiku. Było to w czerwcu, w szczycie lata, kiedy na Północy światło dzienne nigdy nas



1. Wykład inauguracyjny Sjóna, prowadzi Jurij Andruchowycz. VIII Festiwal Brunona Schulza, Drohobycz, 1.06.2018. Fot. Igor Feciak / SchulzFest.

2. Koncert Orkiestry Dętej Kolegium Muzycznego im. Wasyla Barwińskiego w Drohobyczu.

3. Adam Zagajewski i Sjón, VIII Festiwal Brunona Schulza, Drohobycz, 1.06.2018. Fot. Igor Feciak / SchulzFest.

nie opuszcza. Po spektaklu publiczność zebrała się na balkonie Teatru Miejskiego z kieliszkami w dłoniach i patrzyła na słońce, które unosiło się jak rozświetlone żółtko na nocnym niebie ponad górami na zachodzie. Wszyscy byliśmy głęboko poruszeni magicznym odtworzeniem schulzowskiego świata, ciepłem i radością, jakie w nim były, ciemnością i niebezpieczeństwami, które stały się jego udziałem, ostatecznym zniszczeniem tego świata, zamordowaniem jego twórcy, i ocaleniem pamięci o nim na kartach książek Schulza. Dla większości widzów było to pierwsze spotkanie z kosmosem Drohobycza i byłem szczęśliwy, że miałem w tym swój udział jako jeden z organizatorów festiwalu.

W tym samym roku, jesienią, zostały opublikowane po islandzku *Sklepy cynamonowe* – pod tytułem *Krókdílastrætið*. Po latach nacisków – wywieranych przez poetę i prozaika Gyrðira Elfassona, ilustratora i projektanta książek Roberta Guillemette’a i przeze mnie – nasz wydawca wreszcie się poddał. Ponieważ nie było wówczas nikogo, kto mógłby podjąć się tłumaczenia z polskiego na islandzki, zamówiono przekład u modernistycznego twórcy Hannesa Sigfússon, jednego z najwybitniejszych poetów islandzkich. Pracując z tłumaczeniami prozy Brunona Schulza na angielski i szwedzki, przełożył jego opowiadania na wspaniały i bogaty islandzki. Moja misja zakończyła się powodzeniem.

(SPOJRZENIE DEMIURGA)

Mówi się, że żyjąc wewnątrz całego Stworzenia, nie znamy nic poza maleńkim skrawkiem, w którym dano nam być przez krótką chwilę. Podobnie możemy przez całe życie czytać wielką księgę, a i tak zdołamy uchwycić jedynie ułamek tego, z czego się składa. Do świata tekstu przybywamy z naszych własnych i czasami zupełnie odmiennych miejsc – dekady lub wieki po jego napisaniu, z drugiej strony kuli ziemskiej, z kultur i społeczności uformowanych przez tradycje i prawa różniące się skrajnie od tych przynależnych autorowi – i jak nowo narodzone dzieci, posługując się niepełnie rozwiniętymi zmysłami, staramy się znaleźć naszą ścieżkę, a idąc nią, uczymy się miejscowych zwyczajów, nigdy jednak nie opanujemy ich po mistrzowsku. I nie ma tu znaczenia, czy książka została napisana przy biurku w mieszkaniu obok, na sąsiedniej ulicy, przez kogoś, kto jest naszym równolatkiem i pochodzi z tego samego środowiska (nawet przez siostrę bliźniaczkę), zawsze będą kryły się w niej tajemnice znane jedynie autorowi. Możemy pocieszać się tylko tym, że wszystkie dobrze zrobione dzieła literackie są tajemnicą tak samo dla ich twórców, jak dla czytelników.

Bruno Schulz na większości zdjęć, które widziałem, ma głowę odchyloną do tyłu i patrzy na fotografa spod czarnych brwi. Taką samą pozę przyjmuje na niektórych ze swoich najbardziej znanych autoportretów, czuł się więc chyba w tej pozie komfortowo, tak samo

jak każdy z nas ma nadzieję czuć się wobec twarzy, którą dane jest mu nosić. Jego oczy, uchwycone światłem i srebrem, na papierze, tuszem, kiedyś z ciała i krwi, z substancji wszystkich ludzkich oczu, a teraz obrócone w proch, patrzą na nas poprzez czas... tak samo wyzywające i nieprzeniknione jak pojedyncze czerwone oko demiurga, spoglądające spoza każdego słowa jego Kreacji w *Skleпах cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą*.

(4)

Dwa lata temu skończyłem moje największe, jak dotąd, dzieło literackie – powieść zatytułowaną *Co-Dex* 1962. Jest to wielowarstwowa narracja w trzech tomach, której akcja rozgrywa się przede wszystkim w okresie między II wojną światową a współczesnością, ale sięga też do początków czasu i poza ludzkie istnienie. Bohater książki, Jósef Löwe, jest pięćdziesięcioletnim mężczyzną, który wierzy, że latem 1944 roku został przywieziony na Islandię w pudle na kapelusze, jak śpiące dziecko ulepione z gliny, przez ojca, czeskiego Żyda – Leó Löwego, uciekającego z obozu śmierci w Europie. Ten współczesny Golem nie tylko mówi tak, jakby pamiętał każdą minutę swojego życia od momentu, kiedy obudził się w 1962 roku, ale wydaje się też, że ma świadomość chwili, gdy – dwie dekady wcześniej – został stworzony z kawałka gliny przez Leó Löwego i matkę, pokojówkę Marie-Sophie X w tajemnym pomieszczeniu pomiędzy ścianami pensjonatu w małym miasteczku w Dolnej Saksonii. Drugą główną bohaterką powieści jest młoda kobieta, która słucha opowieści Jósefa i kwestionuje ją na każdym kroku. Wciąż też grozi, że straci zainteresowanie opowiadaną historią, co wprawia Löwego w stan szalonego niepokoju i zmusza go do walki o swoje dzieło. Kobieta mówi nam, że pochodzi z Drohobycza i nazywa się Aleta Szelińska.

(TLEN)

To możliwe, że kiedy skończyłem 18 lat, mój sobowtór zamieszkał w jednym z zapomnianych pokoi domu Jakuba. To możliwe, że wciąż tam leży i śni. Możliwe, że żywi się owadami, które z trzępotem skrzydeł spadają w ciemnościach na jego twarz, wpelzają mu do ust i dalej do żołądka. To możliwe, że raz w roku Adela wślizguje się do pokoju, otwiera wąskie na dłoń okienko wychodzące na północ i przez cztery godziny wpuszcza do środka zimne, bolesne światło dnia przesilenia zimowego. Możliwe, że przed wyjściem Adela przywiera ustami do jego ust i karmi śpiącego świeżym tlenem ze świata, w którym wszyscy przestali oddychać siedemdziesiąt sześć lat temu. Możliwe, że przyszedłem tu dzisiaj nie tylko po to, by wygłosić mowę, ale także w nadziei, że mógłbym zamienić się miejscami z moim sobowtorem.

Na podstawie przekładów
Małgorzaty Sady i Karoliny Majkowskiej.

Kaligrafie widma: Schulz – Wat – Różewicz

1.

Schulz – Wat – Różewicz. Zestawienie tych autorów wydaje się co najmniej niepewne, a zarazem jest na tyle kuszące, iż nie potrafię się powstrzymać przed chęcią przypisania im pewnej więzi. Nie wykluczam oczywiście możliwości, że kompletuję skład z poetów prywatnie bardzo dla mnie ważnych.

Łączy ich – na pierwszy rzut oka – poboczność, postronność, lokalność, taka jednakowoż, która nie zakotwicza i nie osłania przed wielkimi problemami świata, a także świadomość wyzucia z wartości dających oparcie. Wszyscy należą do kategorii uczestników obserwujących, którzy swą obecnością w miejscu i czasie otwierają przestrzenie porywających i przerażających domysłów, a jednocześnie świadków i ofiar ponurej literalności historii.

Schulz, wiadomo, wyniósł Drohobycz na orbitę wyobraźni, tam, gdzie przed nim nie było dotąd żadnego miasta – i na drohobyckiej ulicy zakończył życie.

Wat był jak Odyseusz: wygnany przez szaleństwo dziejów, ale też przez kurczący się zasób znaczeń, który szaleństwo to zamienił w agresywną psychozę ludzkości zubożonej na własne istnienie i kamuflującej to uczucie za pomocą prostackiej i ponurej interpretacji woli i mocy.

W odpowiedzi na odkrycie nihilizmu zrazu chciał się dobrać do przyszłości (futuryzm i komunizm), a potem odkopać żywe sensory. Umarł z własnej ręki.

Różewicz jest z pozoru najlepiej uzgodniony z własną biografią. Dożył późnej starości. A przecież nie ma poety, który bardziej niż on byłby w stosunku do wszystkiego, co jest, do samego życia, nieufny. Ani nie chciał mu się poddać, podążyć za jego światłami, jak Czesław Miłosz, ani przyznać, że jego rana jest mimo wszystko przesłanką do odczuwania jakiejś wspólnoty z tymi wszystkimi, którzy zostali zranieni, tak samo nieuleczalnie, z tego samego powodu, co on. Jest niedowiarkiem ocalenia, antagonistą przeżycia.

Być może wystarczyłoby powiedzieć, że wszyscy trzej są poetami modernistycznej, znanej z autopsji zgrozy, obecnie jednak przyniesie to już niewiele użyt-

ku (o modernizmie napisano pół biblioteki), a rozmaże niepowtarzalność konkretnych utworów i stłamsi pojedynczość biografii.

Bo czy pochodzenie, pytajmy, przynależność do „narodu wybranego do zagłady”, by sparafrazować i skorygować wers Jana Polkowskiego¹, łączy ich, czy dzieli? Zasugerowałem, że mogłoby łączyć, lecz Schulz, choć dostrzega horror, to przecież jeszcze próbuje zabić mu drogę, zastąpić innym wymiarem, przeświecić, oślnić, oślepić, urzec, skąpać w Deus Solus, które przyzywa i wyzwała, zatem skorzystać z kurczącej się możliwości, której poeci powojenni zostali już pozbawieni, natomiast Różewicz przeczy obrazowi jakiegokolwiek istnienia na fundamencie śmierci, zatem *de facto* samej egzystencji. Stale interesuje go coś innego: komunikacja umarłych poetów, czy artystów – w szerszym planie.

Z kolie Wat, idąc za Wojciechem Ligęzą, żyje i tworzy (w jego wypadku życie i tworzenie jest tym samym) na styku całości kultury, która mówi u niego wszystkimi językami i bibliotekami (chodzi o poetę, który „przeczytał wszystko”) i na wskroś prywatnej traumy. Rezultatem nie będzie, co oczywiste, ani rehabilitacja kultury, ani autoterapia. Rezultatem będzie fragment, urywający się głos, strzęp sensu:

„Obecność mitu” w doświadczeniu człowieka XX wieku nie jest możliwa i zarazem w najwyższym stopniu konieczna. Według rozpoznań Aleksandra Wata mit zostaje „obniżony” przez realia trywialnej i strasznej historii naszego stulecia (Biografia). Cierpiący anonim nie może zostać bohaterem mitu. Ulatniają się przesłania, pożytki dla duchowości, całościowe interpretacje świata. Opowieści mityczne zarażają się złem, brzydotą, nijakością. Właściwie mit zostaje unicestwiony. Ale z drugiej strony umieszczenie w czasie wiecznym tego, co się zdarza, przywraca ludzkiej egzystencji sens i godność. Człowiek otwiera się ponownie na świat wartości. W poezji Aleksandra Wata „ja” zniewolone, zdeintegrowane pragnie na powrót stać się „ja” podmiotowym².

W odróżnieniu od autora cytowanych słów akcentowałbym intencję, nie zaś spełnienie – Wat, w ślad za Eliotem, kopie w tradycjach, wierząc – w kopanie. Myślę, że to jest właśnie poszukiwane *unctim*: podmiotowość wobec świata „przed” i „po” Zagładzie, poświadczona przez język, jakim pisze się przeczucie lub pamięć. Poetyka słabego „jest” i słabego „jestem”.

Naturalnie, badacze wpływów, ech, entymematów etosu i artyzmu słusznie wskazują na uchwytnie w twórczości Schulza i Wata, niewykluczone u Różewicza, tropy judaizmu, lecz przecież ich występowanie nie może służyć za uchwyt uniwersalny; przynajmniej tak długo, jak mistycyzm żydowski nie tłumaczy się na żydowski mesjanizm. A w prosty sposób się nie tłuma-

czy – byłyby to wszak konsolacja, niedana tym rozodrzanym duszom.

Wobec tego poprzestaśmy na lekturze części trzech utworów i skromnym do nich komentarzu.

2.

Najpierw dwa wyimki z *Wiosny*:

Wtedy ujrzałem po raz pierwszy Biankę. Stała profilem przy ladzie, z guwernantką, w białej sukience, smukła i kaligraficzna, jakby wyszła z Zodiaku [...]. Nie widziałem jej wyraźnie, cały jeszcze poprzekreślany gzygzakami linii gwiazdnych [...].

Tak po raz pierwszy skrzyżowały się nasze horoskopy bardzo jeszcze zagmatwane. Spotkały się i rozwiązały obojętnie. Nie zrozumieliśmy jeszcze naszego losu³.

W przywołanych zdaniach zwraca uwagę współobecność kaligraficzności (dziewczyzna kaligraficzna, jakież piękne określenie) i nieczytelności („nie widziałem jej dokładnie”). Jeśli kaligrafia jest sztuką pisania tyleż wykwiutnego, co klarownego, to światła nocy mają właściwość zacierania konturów. Rzeczy i sylwetki nabierają znamion widma – ich ostrość jest tylko domyślna, a pierwotna, logiczna złożoność formy ustępuje pola złożoności innego rodzaju, takiej, w której udział bierze to, co zasłonięte, skryte, niewidzialne, zaoczne. Więc kaligrafia pojmowana jako sposób na ujarzmienie żywiołowości pisma, jego – najzwyczajniej – rozchwiania, zdaje się nabierać tu cech przestrzennych, staje się wypukłym reliefem, który sprawia, że odtąd pismo zawsze już będzie miało jakąś ciemną, niedostępną dla oka stronę. Na skutek tego obraz zaczyna się poruszać – ożywa, a tym samym wymyka się poznaniu. Ambivalencja i niepochwytność, nierozstrzygalność staje się główną treścią życia.

Na wodzy trzymają je horoskopy, lecz one – pisma gwiazd, mimo że jaskrawe – z natury zachować muszą swój niekonkluzywny status.

Jeszcze wymowniej świadomość ta uwidoczni się (zagra, zatańczy) w kolejnym fragmencie:

W długich powolnych haustach wchłania ciemny pokój ostępy parku w swe głębie, wymienia w chłodnych transfuzjach swą treść z wielką nocą, która nadciąga wezbrana ciemnością, z posiewem pierzastych nasion, ciemnych pyłków i bezgłośnych ciem pluszowych oblatujących ściany w cichych popłochach. Gęstwiny tapet zjeżają się strachem w ciemności, nasrożone srebrzyście, przesiewając przez sypiące się listowie te dreszcze błędne i letargiczne, te chłodne ekstazy i wzloty, te transcendentalne trwogi i nieopamiętania, których pełna jest noc majowa za swymi marginesami, daleko po północy. Prześroczysta i szklana jej fauna, lekki plankton komarów obsiada mnie schyłowego nad papierami, zarastając przestrzeń coraz wyżej

i wyżej tym spienionym, misternym, białym haftem, którym haftuje się noc daleko po północy. Siadają na papierach pasikoniki i moskity zrobione niemal z przezroczystej tkanki spekulacji nocnych, farfarele szklane, cienkie monogramy, arabeski wymyślone przez noc, coraz większe i fantastyczniejsze, tak wielkie jak nietoperze, jak wampiry, zrobione z samej kaligrafii i z powietrza⁴.

Chyba nie rozumiem tego akapitu, a może te zdania nie poddają się rozumieniu, gdyż zależy im jedynie (i aż) na odtworzeniu zjawiska, które same opisują, zresztą wiele razy w innych miejscach również: wybrzuszania się, uwypuklania i zagłębiania się nocy, wchłaniania, zasysania i znowuż wypychania na wierzch, na margines, o którym także wiele jest napomknięć, i poza margines. Czytelnik faluje wraz z obrazem, język go wciąga, a chwilami odtrąca. Załączkowa opowieść, ruszająca naprzód i zaraz wstrzymana, pomnożona przez multum podobnych „farfareli”, zamyka odbiorcę w środku języka jak owada w słoiku pełnym odurzających substancji. Ani chcieć się oderwać, ani móc to zrobić. I nagle wiadomo tylko jedno: język jest rzeczą, czyli rzuca cień. Kaligrafia Schulzowska, wypukła, zmaterializowana, zapisuje wyrok skazujący na niekompletność poznania i niewysławialność doświadczenia. Majak i wizja wystają z tej niedosiężności.

Jak zauważył Władysław Panas:

Wiosna – to w twórczości Schulza opowieść najbardziej niezwykła i najbardziej tajemnicza: wbrew wrażeniu, jakie wynosi z lektury nie tylko zwyczajny czytelnik. Gdzieś w połowie opowiadania nagle, ni stąd, ni zowąd, oświadcza narrator: „To jest historia o porwanej i zamienionej księżniczce”. Taka zapowiedź musi zabrzmieć intrygująco, nawet bardzo, lecz chcę zauważyć, że jeśli odnieść ją do historii Bianki – a do kogoż innego mogłaby się odnosić? – okaże się ona jedynie częściowo prawdziwa. Owszem, dziewczyna, jak wykazało przeprowadzone przez Józefa (narratora i bohatera w jednej osobie) śledztwo, jest księżniczką, nieuznaną przez ludzi, wnuczką Maksymiliana Habsburga, tragicznego cesarza Meksyku, infantką, jak woli mówić o niej (i do niej), używając hiszpańskiej terminologii królewskiej, ten samozwańczy detektyw i prorok, ale w jej historii nie ma ani żadnego porwania, ani żadnej zamiany. Kiedy zatem ów domorosły rewelator pyta retorycznie, przemawiając z tej okazji w formie pluralis, które jest tu raczej władcym i pewnym siebie *maiestatis* niż niepewnym i skromnym *modestiae*, „Kim była wreszcie Bianka? Czy mamy w końcu uchylić rąbka tajemnicy?”, trzeba ostatnie pytanie rozumieć dosłownie: tylko rąbek tajemnicy zostaje nam uchylony. Ścisłą tajemnicą, chyba najściślejszą z Schulzowskich tajemnic, objęty jest właśnie mesjański wymiar Bianki⁵.

Pójść w tę stronę, wielka pokusa, ale nie potrafię. Chyba, że uznać, iż mesjasz, mesjasz dziewczęcy, miałby być zdarzeniem w języku, wynikiem jakiejś gry aluzji i symboli, produktem bibliotecznym. A wtedy bodaj nie warto, gdyż takiej analizie towarzyszyć musi destrukcja tego, co chciało być, i jest, tajemnicą i magią słowa.

3.

Sięgnijmy po dwa wiersze Różewicza, zresztą dobrze znane:

w świetle lamp filujących
świat wyglądał inaczej

twarze żywych umarłych
i śpiących
twarze odwrócone

młode głowy ku sobie
skłonione

w świetle lamp kopających
człowiek był zadomowiony
mocniej w radości
głębiej w trosce
cienie rozchwiane
odchodziły wracały rosły
słowa były cieplejsze
nieśmiałe
dym kołysał się
odpływał z trumną i kołyską

w świetle lamp filujących
nieskończoność była skończona
czas był uchwytny
przestrzeń zamknięta
w czterech ścianach
wystarczyło zamknąć oczy
aby znaleźć się
w czwartym wymiarze
wystarczyło otworzyć drzwi
żeby znaleźć się
w drodze do Emaus
spotkać Jezusa żywego
z ciała krwi i kości
który jeszcze nie rozpoznany
jadł rybę pieczoną
chleb plaster miodu

życie przeżywa się
idąc spotykając

w świetle lamp naftowych
kiedy nakręcano zegary i czas
pojawiły się na ścianie znaki

poezja rysowana Bruna
Mane – Tekel – Fares

o tych lampach
prawie wszystko wiedział
poeta z Drohobycza
„prawie”
bo wszystkiego
nikt nie wie
ani o swoich narodzinach
ani o śmierci

kiedy myślę o nim
i jego księdze
widzą go
jego okiem
w świetle lampy kopającej
z ogromnym cieniem
przestrzelonej głowy
na ścianie⁶

Arkadyjski *entourage* utraconego świata, krajobrazu przed Zagładą, jakby powiedział Jerzy Jarzębski, jest w twórczości Różewicza chwytem zaskakującym, wartym zauważenia odstępstwem od zasady, której ten poeta trzymał się twardo – zasady nie przeciwstawiania przeszłości przedwojennej temu, co nastąpiło podczas wojny i później. Wojna jest w jego oczach zapadliskiem, które pochłonęło Boga, człowieka, sztukę, a w jakimś znaczeniu i czas.

Zatem również pamięć działa w tym utworze inaczej niż zazwyczaj.

Różewicz, jak wiadomo, pamięta i zmusza do pamięci, tak w wymiarze społecznym, jak i jednostkowym, wychodząc z moralnie słusznego założenia, że niepamięć jest stanem nieodpowiedzialności. Natrętne wyliczanie historycznych, przede wszystkim zaś danych bezpośrednio, dowodów na potworność człowieka wyjaśniona może być jako pamięć przyszłości.

Byłby to trudny do pojęcia proces, którego wynikiem jest unicestwienie czasu. Rzecz nie w tym, że na podstawie zapamiętanego zła poeta kreśli wizję złej przyszłości. Chodzi o to, że w tym, co się stało, stała się przeszłość i przyszłość.

Jak u Sebalda, w powieści *Austerlitz*:

Nie sędzę – mówił Austerlitz – byśmy rozumieli prawa, które rządzą powrotem przeszłości, ale coraz mocniej przekonany jestem, że czasu w ogóle nie ma, są tylko różne, zazębiające się ze sobą wedle wyższych zasad stereometrii przestrzenie, pomiędzy którymi żywi i umarli mogą się przemieszczać, jeśli chcą, i im dłużej się nad tym zastanawiam, tym bardziej mi się wydaje, że my, jeszcze żywi, w oczach umarłych jesteśmy nie-realnymi istotami, widzialnymi tylko czasem, w określonych warunkach świetlnych i atmosferycznych⁷.

Albo w *Pierścieniach Saturna*:

swego czasu w Holandii zwyczaj nakazywał w domu umarłego wszystkie zwierciadła i wszystkie obrazy, przedstawiające pejzaże, ludzi bądź ziemiopłody, zasłaniać jedwabnym kirem, ażeby opuszczającej ciało duszy nie zatrzymało w ostatniej podróży własne odbicie albo widok niebawem na zawsze utraconej ojczyzny⁸.

Przywołuję te fragmenty, by wesprzeć opinię, że pamięć unicestwia czas, że nie jest to tylko Różewiczowska intuicja, lecz że krąży ona w wyobraźni pisarzy, którzy doznali wyczerpania życiodajnych fluktów świata⁹. W tym kontekście uwypukla się nikiemność, w którą obfituje historia. Z innej strony – do odsłonięcia jej służy drugi cytat – uśmiercenie przyszłości, będące zaskakującym owocem pamięci, działa niczym ów „jedwabny kir”, oddzielający od wszystkiego, co mogłoby próbować podważyć absolutną prawdziwość śmierci.

W jakich razach dzieje się u Różewicza inaczej? W tych wcale licznych momentach, kiedy mowa o ludziach, a nie o ludzkości. Człowieczeństwo zachowuje się w twarzach i dłoniach dawnych artystów także nie-licznych współczesnych oraz w przyjaciółach.

Zwróćmy uwagę:

Po latach zgiełku
niepotrzebnych pytań
i odpowiedzi
otoczyła mnie cisza

cisza jest zwierciadłem
moich wierszy
ich odbicia milczą¹⁰

Pochłaniający światło, szerniały wiersz jest jak wampir napełniający swe wydrążone z duszy ciało rozpaczą i dezorientacją innych. Płaci za to niewidzialnością i niemotą. Traci legitymację do zabierania głosu i nadzieję na jakikolwiek oddźwięk. Cisza jest wybawieniem od „tortury obrotowego w pustce języka”¹¹, a zarazem kresem wszelkich złudzeń dotyczących współczesnej sztuki. W przywołanych wersach Różewicz kontynuuje swą filozofię poezji – po odejściu Boga, człowieka – niemożliwej, jeśli zaś istniejącej, to poniekąd na własne pośmiewisko, pretensjonalnie. Wieczność wiersza jest żałośnym odzwierciedleniem wieczności umarłego czasu.

Rembrandt
w powijkach starości
bezzębny
przeżuwa mnie
śmieje się

odsłonięty
w Wallraf Museum

[...]

wyniszczone przez czas rysy
rysują naszą wspólną
twarz¹²

Arcydzieło to nie monument przeszłości, punkt orientacyjny dla tych, którzy – przyszedłszy później – ekscytują się jego nieprzemijalnością, lecz – całkiem na odwrót – to moment unieważnienia pamięci instytucjonalnej pod wpływem doświadczenia wspólnoty: „wyniszczone przez czas rysy / rysują naszą wspólną / twarz”¹³.

Różewicz, poeta jak nikt wyczulony na kielznające jednostkę oddziaływanie języków kulturowych, w tym także języka zbiorowej pamięci, demaskuje, destrukuuje, ośmiesza te języki, dążąc do odnalezienia skrawka autentyczności i bliskości w doświadczeniu słabnącego ciała, niesłabnącego bólu, czy wreszcie w intuicjach śmierci.

Śmierć nie jest – jak się wydaje nie tylko młodości – dopełnieniem czasu ludzkiego życia, lecz jest z tym życiem najściślej związana: jest jego treścią, tyle, że zrazu nieświadomą, ukrytym rytmem, który cechuje każdą chwilę, oddzielając ją od innych i upodabniając do wszystkich. Dla uczciwych artystów i myślicieli nowoczesności postrzeganie śmierci jako najważniejszego lejtmotywu życia ma niejednoznaczny rangę – jest banałem, dramatem, obsesją, czymś, o czym nie da mówić i milczeć. Jak u Becketa:

Encore, jak mawiał Lacan o nieubłaganie repetytywnym mechanizmie symptomu: istnienie objawia się tu jako syndrom, życie jako błąd, jako mechanizm, który trzeba powstrzymać. Jeśli „trzeba ciągnąć to dalej”, podsycać pragnienie, to tylko w nadziei, że w końcu znajdziemy tę „niezwykłą ciszę”, *real silence*, która pozwoli nam nie ciągnąć już dalej niczego. Nie tę grząską, wilgotną ciszę, która, jak starożytny *apeiron*, gotowa jest w swej obojętności wydawać z siebie nowe byty – lecz suchą ciszę (Joyce mówił w podobnym kontekście o „wyschłej cipie”: *the grey sunken cunt of the world*): to „puste twarde szczelne suche zimne ciemne miejsce, gdzie naprawdę nic się nie porusza i nic nie mówi...” i gdzie na zawsze oddalona zostanie groźba kolejnych generacji¹⁴.

Wracając do Różewicza: śmierć, czyli to, co prawdziwe, uśmierca pamięć. Zdanie to nie stoi w sprzeczności ze zdaniem, które napisałem parę stron wcześniej – że Różewicz pamięta i zmusza do pamiętania, a tym bardziej, że wyróżnia pamięcią artystów.

Z tego punktu patrząc wiersz *w świetle lamp filujących...* jest utworem tym bardziej niezwykłym. Poeta

jakby uwierzył nie tyle Schulzowi, co dzięki Schulzowi, że tamten świat miał znaczenie, pozwolił sobie na naiwność, na ufność, na dziecięcą wiarę w realną bliskość Chrystusa. To jest prawdziwy hołd, złożony przez Różewicza drohobyckiemu mistrzowi, ten nawias, w którym poeta zamknął swój sceptycyzm, uparte „nie”, które powtarza Bogu, sztuce, życiu.

Oczywiście, podkreślić trzeba, że zanurzając się w drohobycką Arkadię, Różewicz nie zapomniał się do końca – jego Arkadia rodzi się wskutek ruchliwości płomienia, tym samym rozpościera się na granicy iluzji, śmierć w niej jest, tyle że na chwilę oswojona, Arkadia jest dziełem „poezji rysowanej”, przestrelona głowa „poety z Drohobycza” równa się jej definitywnemu zniknięciu.

Kaligraficzna Arkadia kończy się więc boleśnie.

4.

I wreszcie Aleksandra Wata tekst ostatni z cyklu *Kaligrafie*:

Prawda go przyciąga. I prawda odpycha.
 Poddaje się na przemian atrakcji i repulsji.
 Jak pływak, co zasnął na wodzie w zacisznej płytczynie
 zatoki
 obok meduz i sam jakże meduzie podobny,
 bierny zarówno fali tamtej,
 co go zabiera,
 i tej, która odnosi¹⁵.

Abstrakcyjność i obrazowość tekstu zdumiewają. Paweł Próchniak w odniesieniu do wszystkich *Wierszy śródziemnomorskich*, zapewne jednak zacytowany utwór mając szczególnie na myśli, poczynił uwagę tyleż ogólną, co niezwykle istotną:

Wat uparcie szuka prawdy – o sobie, o świecie, o Bogu. Wierszem wychodzi jej naprzeciw – pisze. Ale dobrze wie, że samo poszukiwanie nie jest poezją. Poeta to ten, kto znajduje-formę konieczną i stojący za nią sens, formę, która sama jest „prawdziwym sensem, a nie skonwencjonalizowanym do mdłości znakiem”. Owszem, pisarz aż nazbyt często gubi się. I nie ma innej drogi¹⁶.

Zgoda zupełna. Ten jednak wiersz, wyjęty z tomu, nie przestaje mnie niepokoić. Tkwi w nim doza rozpaczki trudna do zmierzenia i okiełznania przez jakąkolwiek wiedzę. Rozpaczki abulika, rozpaczki człowieka wyjętego z życia i rzuconego w jakąś formę bezkształtną, rozmazanego jak odcisk na piasku. Rysunek tego wiersza jest wprawdzie ostry, zwężłość i gęstość są wręcz imponujące, lecz mimo to słowa sprawiają wrażenie wydartych depresyjnej niemocy, udręczonych. Tu nie samo istnienie czy nieistnienie prawdy stanowi kwestię pierwszorzędą, lecz własny do niej stosunek.

Rozterki, antytezy, lęk przed świtem, przed przebudzeniem, przed powrotem do życia, rozświetleniem egzystencji, odpowiedzi i regresje Wata, wielokrotnie opisywane, układają się w kanwę jego twórczości złożoną, raz, z predyspozycji psychicznej, dwa, z wyznawanego i doznawanego poglądu na temat odczarowania świata, który prawdę odsyła w rejony fantazji, trzy, z bliskiej mu koncepcji estetycznej.

W *Kartkach na wietrze* notował: „Poeta dzisiejszy niekiedy z konieczności mówi językiem ciemnym. Mam na myśli te szczególne wypadki, gdy poeta wda się w strefy ciemne, gdzie mowa racjonalna i jasny obraz [...] są bez siły i skutku. Gdy poeta jest raczej medium niż demiurgiem-kreatorem”¹⁷.

Zdaniem Michaliny Kmieciak, niezwykle przenikliwej czytelniczki Wata:

Ciemność, zarówno słowa, jak i samej myśli, jest więc darem dla twórcy, zdradzonym mu sekretem, który musi zostać przekazany dalej. Ów „tajemny nabytek”, pojawiający się w wierszu mimo woli piszącego, niejasny często dla niego samego, stanowi nie tyle o wartości sztuki, ile o jej prawdziwości. Jest bowiem głosem z zewnątrz, z głębi ciemności. Głosem, którego nadawca pozostaje zawsze nieznanym¹⁸.

Jednak kaligrafia, i tu rację ma Paweł Próchniak, czyli udręczenie koniecznością mówienia i narzucenia sobie formy, dowodzi prób wydostania się poza obszar „nie-egzystencji”, pójścia w kierunku głosu, który na pewno jest, chociaż na pewno nie da się go usłyszeć. Jeśli poeta bywa medium, to już samo takie jego wyobrażenie pośrednio dowodzi możliwości metafizycznego źródła, co w konsekwencji sprawia, iż poszukiwanie prawdy nie musi być traktowane jak płonny wysiłek.

Nie pierwszy raz nasuwa się pokrewieństwo Wata i Mistra Eckharda, to zaś dlatego, że u obu Nic jest pełne kluczowej dla człowieka obecności (Boga). Różnica polega na tym, że Mistrz kuśił w związku z tym perspektywą wyzwolenia z siebie, kontemplacji czystej, tymczasem Watowi przyszło oscylować między „ciemnym świadłem” a czystym bólem, w nieustającym i niweczącym wszelką przyszłość kołowrocie refleksji i ciała.

5.

Jak wykaligrafować sensory dla siebie najważniejsze, to jest to pytanie wspólne dla trójki poetów. U wszystkich pojawia się w mniejszym lub większym nasileniu, obok paru tych samych, lecz rozmaicie zrealizowanych motywów – nocy, ciemności, światła, zacierającego się konturu, pochłonięcia przez obraz.

Wnioski z tego spotkania są, niestety, przewidywalne i odnoszą się do przedstawienia i kreacji świata przed i po.

Schulz mógł jeszcze napisać, że „W dziele sztuki nie została [...] przerwana pępowina łącząca je z całością

naszej problematyki, krąży tam jeszcze krew tajemnicy, końce naczyń uchodzą w noc otaczającą i wracają stamtąd pełne ciemnego fluidu”¹⁹. Nie jest to stwierdzenie euforyczne, lecz i tak raczej niedostępne Wato- wi, który czuł się skazany na nasłuchiwanie milczenia, a już z pewnością Różewiczowi, którego Nic nie jest wprawdzie puste, lecz zamieszkałe przez śmierć.

Przypisy

- 1 J. Polkowski, *Przesłanie Pana X*, w tegoż: *Elegie z Tymowskich Gór i inne wiersze*, Kraków 1990.
- 2 W. Ligeża, *Aleksander Wat – wiek kłęski: Dzieło fragmentaryczne: materiały do wielkiej syntezy; Poezja jako czytanie znaków; „Homo patiens” Aleksandra Wata*, w tegoż: *Jaśniejsze strony katastrofy: Szkice o twórczości poetów emigracyjnych*. Kraków 2001, s. 58.
- 3 B. Schulz, *Wiosna*, w tegoż: *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 138.
- 4 *Ibidem*, s. 197.
- 5 W. Panas, *Willa Bianki. Mały przewodnik drohobycki dla przyjaciół (fragmenty)*, przygot. do druku i nota P. Próchniak, Lublin 2006, s. 30.
- 6 Wiersz bez tytułu z tomu *zawsze fragment; recycling* (Wrocław 1998).
- 7 W. G. Sebald, *Austerlitz*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2007, s. 228.

- 8 W. G. Sebald, *Pierścienie Saturna. Angielska pielgrzymka*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2009, s. 339-340.
- 9 W tym miejscu z wdzięcznością odsyłam do eseju Dariusza Czaj, który tę właściwość Sebaldowskiej prozy dostrzegł i rozwinął. Por. D. Czaja, *Przeszłość jako przyszłość. Anamnetyka Sebald*, w: *Prace Kulturoznawcze XV. Przyszłość w kulturze*, pod red. K. Łukasiewicza i I. Topp, Wrocław 2013.
- 10 T. Różewicz, *Zwierciadło – wiersz z tomu zawsze fragment; recycling* (Wrocław 1998).
- 11 Patrz: T. Różewicz, *więc jednak żyje się pisząc wiersze za długo?*, w tegoż: *Plaskorzeźba*, Wrocław 1991.
- 12 T. Różewicz, *Zwierciadło*.
- 13 W tym miejscu odsyłam do bardzo interesującego tekstu A. Rosales-Rodriguez: *Wspólna twarz – Różewicz, Rembrandt i starość*. „Przestrzenie Teorii” 2014, nr 21.
- 14 A. Bielik-Robson, *Beckett albo gnoza kartezjańska. Wokół Nienazywalnego*, „Tekstualia” 2010, nr 1, s. 36-37.
- 15 A. Wat, *Kaligrafie (3)* z tomu *Wiersze (1957)*
- 16 P. Próchniak, *Modernizm: ciemny nurt. Studia z dziejów poezji*, Kraków 2011, s. 182.
- 17 A. Wat, *Dziennik bez samogłosek*, oprac. K. Rutkowski, Warszawa 1990, s. 312.
- 18 M. Kmiecik, *Lęk przed świtem albo o nadziejach płynących z ciemności. Przypadek Aleksandra Wata*, „Ruch Literacki” 2014, z. 3, s. 334.
- 19 B. Schulz, *Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza*, w tegoż: *Opowiadania...*, s. 444.



Synagoga. Fot. Grzegorz Józefczuk. Maj 2014.



Okładka *Prozy* Brunona Schulza wydanej przez Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973. Projekt okładki: Lech Przybylski. Tu: według sfatygowanego egz. książki, własność prywatna (nazwisko właściciela, który prosił o zachowanie anonimowości, znane redakcji).

Władza i bunt

Władzę można rozumieć jako pewien zespół ludzi zorganizowanych w system instytucji narzucających swą wolę obywatelom państwa lub członkom wspólnot rządzących się regułami prawa, ale to również system uzależnień mających charakter psychologiczny. Ludzie żyjący pod rygiem prawa mogą w większym lub mniejszym stopniu zdawać sobie sprawę ze swego uzależnienia od ludzi władzy, akceptować je bądź odrzucać, mogą też lepiej lub gorzej pojmować, w jakim stopniu i w imię jakich racji poddani są zewnętrznej przemocy.

Myślę, że rekonstrukcja tego systemu psychologicznych uzależnień w przypadku twórczości Brunona Schulza może dać interesujące rezultaty z uwagi na jego wielostopniowy charakter i istotny wpływ na światopogląd artysty. Co ważne, Schulz swój system władzy widzi na różne sposoby, uruchamia w poszczególnych opowiadaniach różne jego aspekty, a inne pozostawia w szczególnym „uśpieniu”, choć możemy być przekonani, że one nie znikają, ale w różnych sytuacjach aktywują się lub tracą na ważności.

Znane nam opowiadania Schulza powstały, jak wolno przypuszczać, w jednym tylko systemie politycznym: w międzywojennej Polsce. Nie znamy, jak wiadomo, żadnych tekstów literackich napisanych przez Schulza w czasie wojny, pod rządami państwa sowieckiego lub hitlerowskiego, jakkolwiek pozostały z tego okresu nieliczne jego listy pisane do przyjaciół. Proza drohobyckiego twórcy mogła oczywiście mieć jakieś początki sięgające C.K. monarchii, ale to hipoteza raczej teoretyczna. W rezultacie austro-węgierskie państwo zostało opisane jako system władzy tylko w *Wiosnie*, którą Schulz napisał znacznie później, gdy już od wielu lat mieszkał w Polsce.

Austro-Węgry Schulz określa jednak w *Wiosnie* nie jako złożony polityczny system, zawierający sporo demokratycznych elementów (których w tym państwie nie brakowało), ale jako emanację absolutystycznej władzy cesarza. W tej władzy nie tyle anachroniczność jest nie do zniesienia, ile samo jej trwanie, nieobiecujące – w dość szczupłym horyzoncie doświadczeń małego chłopca – żadnej zmiany, żadnej przygody w czasie i w przestrzeni, czyli tego, co rzekomo przynosić miał z sobą brat cesarski Maksymilian, arcyministrz podróży w tropikalne kraje. Ale wchodząc w wiosnę swego życia, chłopiec nie umie jeszcze odróżnić precyzyjnie tego, co daje stabilność i przewidywalność politycznych układów, od anarchicznego żywiołu władzy sięgającej po Wszystko. Nie umie też dostrzec, w jaki sposób dywersyfikacji ulega ta najbliższa mu, „domowa” władza, z którą ma na co dzień do czynienia. Bo władcy absolutni działają na dwa sposoby: pierwsi konserwują polityczne struktury i systemy autorytetów, widząc właśnie w tej trwałości dowód swej potęgi. Drudzy na odwrót: próbują świat odmieniać i odciskać na nim swe piętno,

dążąc do uwiecznienia się w roli reformatorów i kreatorów tego, co nowe. Nic dziwnego, że mały Józef swój ideał odnajdywał zrazu w postaciach Aleksandra Wielkiego i Maksymiliana Habsburga, choćby władcy ci, a zwłaszcza Maksymilian, różnili się w rzeczywistości diametralnie od swych idealnych literackich portretów. Ale typy władzy w jego prywatnym świecie słuchają nieco innych reguł i ostatecznie obydwaj domagają się podobnej akceptacji.

Schulz nie opisuje w istocie politycznego systemu w monarchii austro-węgierskiej. Opowieść jego bohatera obejmuje zaledwie jakieś hipotetyczne intrygi wynikające ze skandali rodzinnych na dworze Franciszka Józefa I. Symbolem zastygłej w swym konserwatywnym monarchii są monotonne w rysunku i wykonywanym repertuarze motywów znaczki pocztowe. Inną, bardziej kameralną wersją władzy państwowej jest szkoła – w samej rzeczy jedyna instytucja, której Schulz jako najpierw uczeń, a potem nauczyciel w drohobyckim Gimnazjum im. Władysława Jagiełły aż do czasów II wojny światowej podlegał. Ta podległość realizowała się jak najbardziej praktycznie: instytucja szkoły decydowała w dużej mierze o życiu pisarza.

Oprócz tych ośrodków władzy poświadczonej przez powagę i kompetencje urzędu są jednak także u Schulza inne, mniej oficjalne instytucje roszczone sobie prawo do decydowania o losach bohaterów. Należą do nich organa przymusu rodzinnego: ojciec, matka, wujowie i ciotki, nawet w pewnym zakresie służba domowa. Środowisko, w którym żyje mały Józef, tworzy całą piramidę autorytetów, których kompetencje w zakresie nakazywania i ewentualnie karania wywodzą się z tradycji wyznaczającej najmłodszym i najsłabszym podrzędne miejsce w domowej strukturze władzy. Nie ma w tym domu miejsca dla rozpieszczonych beniaminków narzucających swe kaprysy dorosłym. Mali bohaterowie Schulza z reguły więc przeciwko werdyktom domowych autorytetów nie protestują. Jedyny bodaj protest, o którym czytelnik się dowiaduje, to desperacka rewolta przeciw



Jerzy Jarzębski, VIII Festiwal Brunona Schulza 2018, Drohobycz. Fot. Igor Feciak / SchulzFest.

władzy rodziców podjęta przez ułomnego Edzia. Ten bunt jednak kończy się dla niego klęską, na tyle poniżającą, że autor pozbawia odbiorców opowieści bezpośredniego wglądu w ten ostateczny upadek kaleki. Ułomni umysłowo Dodo i wuj Hieronim do otwartego buntu nie są skłonni. Ich niezgoda na świat manifestuje się w niejasnych formułach, które się z nich wydobywają, sugerując jakieś podziemne znaczenia, jakąś „lepszą wiedzę” o sobie i swej psychicznej sytuacji, co się wyraża poprzez jak gdyby magiczne formuły („Di-da” wuja Hieronima) lub fantomy jakiegoś *alter ego* wylaniającego się z zaburzonej osobowości kuzyna („zamurowany” Dodo). W każdym razie ten rodzaj wglądu w zagadki własnej psychiki, jaki obydwaj dają czytelnikom opowiadania, przypomina raczej odsłanianie tajemnic duszy poety za pośrednictwem trudnej metafory. W sposób najbardziej bezpośredni niezgodę na porządek świata i swoją w nim sytuację wyraża w opowiadaniu *Sierpień Tłuja* – zwierzęcym rykiem.

Możemy więc powiedzieć, że tam, gdzie panoszy się władza, na swój sposób porządkując świat wyłamującego się z terroru formy malca albo żyjącego w swoim cielesnym czy psychicznym porządku inwalidy, tam rodzi się bunt jako jej konieczny korelat. Czy jednak konfliktowa sytuacja związana jest na stałe z fizyczną lub psychiczną niepełnosprawnością? Jest chyba inaczej: bunt objawia się na różne sposoby i u różnych bohaterów. Jest on po prostu żądaniem, by świat wziął pod uwagę ich potrzeby, ich wizje rzeczywistości i osobiste pasje.

Ze starcia bohaterów opowieści Schulza z poszczególnymi instancjami regulującej ich postępowanie władzy wynika za każdym razem pewien obraz świata, jakieś jego odchylenie od wersji normatywnej, przez władzę firmowanej i narzucanej. To starcie może mieć charakter najprostszy – jak w przypadku ekscesów wuja Karola jako słomianego wdowca, może jednak przyjmować formy znacznie bardziej skomplikowane.

Dosyć istotny jest punkt wyjścia: w pierwszym opowiadaniu *Sklepów cynamonowych*, *Sierpniu*, ojciec jest

nieobecny, mały Józef idzie na spacer z matką, oglądając po drodze wielki spektakl odegrany przez Tłuję, a następnie oboje odwiedzają dom ciotki Agaty. Obydwa te doświadczenia wiążą się z wtajemniczeniem w sprawy płci, z tym, że w przypadku Tłui wtajemniczenie ma charakter jawny i bezwstydnym – w domu ciotki odbywa się zaś niejako pokątnie lub wręcz perwersyjnie. W każdym razie erotyka (jak i materialny aspekt rzeczywistości, *vide*: Adela na zakupach) objawia się w *Sierpniu* jako sfera dominacji kobiet. Mężczyźni w świat ciała i seksu wchodzą jakby chyłkiem i nie całkiem legalnie. Nawet ojciec nie czuje się w tej dziedzinie pewnie: w *Nawiedzeniu* zaraz ujrzymy go w trakcie heroicznej walki z własnym ciałem i dręczącą je wiecznie obstrukcją.

Nie oznacza to, że ojciec oddaje sferę płci i cielesności na zawsze i w całości w ręce kobiet. Niebawem wystąpi przecież w godnym podziwu monologu *Traktatu o manekinach* (wraz ze wszystkimi jego erotycznymi podtekstami), a poza tym będzie próbował zapanować nad sferą rozrodu, hodując fantastyczne ptaki. Obydwa te eksperymenty kończą się spektakularną klęską: ojciec, jak się wydaje, może się do materii świata dobrać nie bezpośrednio przez ciało, ale za pośrednictwem fabuły (tak przecież – opowiadając niezwykle historie – usiłuje uwodzić Adelę i szwaczki, ptaki z kolei wypuszcza w świat jako domenę fantastycznych przygód i projektujących je opowieści). Tymczasem ciało właśnie go zdradza, a figurą klęski staje się nieszczęsne zaparcie, na które nawet boskie nawiedzenie nie może radykalnie pomóc. Inną figurą klęski jest powrót ptaków, które wracają nie jako zdobywcy szerokiego świata, ale jako spotworniałe karykatury swych pierwotnych kształtów, zrodzonych z twórczej pasji ojca. Zasadnicza różnica pomiędzy światem męskim i kobiecym zdaje się u Schulza wynikać z odmiennej w przypadku obu płci relacji do żywiołu opowieści. Ten ostatni jest domeną mężczyzn: to oni jedynie tworzą fabuły i stają się ich bohaterami. Kobiety borykają się z materią świata, ale o tych zmaganiach nie opowiadają (nie są przecież opowieścią monotonne narzekania ciotki Agaty). Różnica w sposobie, w jaki kobiety i mężczyźni angażują się w dramat życia, stoi chyba u podstaw wykreowanego przez artystę obrazu świata.

Wraz z ikoną Boga Ojca ukazującą się za oknem sypialni w *Nawiedzeniu* objawia się u Schulza najwyższa instancja władzy. Józef wchodzi z nią w komitywę dopiero w *Wiosnie*, samego Boga czyniąc powiernikiem i poplecznikiem swej totalnej rewolucji. Ale – jak okazuje się w finale opowiadania – stworzona przez chłopca figura Boga-Herezjarchy była w istocie mrzonką. Świat Schulza to zegar odmierzający różne wersje czasu cyklicznego, dlatego zanim upłynie młodzieńcza („wiosenna”) faza życia bohatera, pora roku już mija, a Bóg-Herezjarcha zamienia się w Boga-stronnika dojrzałej stabilności i ładu. Bo Bóg to

raczej wielki konformista: jest zawsze stronnikiem tego, co w danym momencie nadaje charakter dziejowej chwili. Finał *Wiosny* (opowiadania) jest dla Józefa niezmiernie istotną iluminacją. Wraz z nim do bohatera Schulzowskich opowieści dociera świadomość, że jako człowiek istnieje w dwóch porządkach, które są zasadniczo odmienne: w porządku cyklicznym natury i w porządku rozwijającej się według autonomicznej logiki opowieści. Ta pierwsza bez wytchnienia i w niezliczonych nawrotach powtarza wciąż to samo. Ta druga – choć nie może wyprowadzić bohatera poza życiowe konieczności (młodość, dojrzałość, starość, śmierć) i w tym rozumieniu jest także cykliczna – z punktu widzenia jednostki przeżywającej swój osobniczy los jawi się jako los właśnie, czyli nagromadzenie przypadkowych zdarzeń o niejasnym znaczeniu. Dlatego w głębszym ujęciu biografia jednostki jest jednak nieprzewidywalna, zmusza swych bohaterów do poszukiwania sensu, trudniejszych do znalezienia wzorców i analogii, których niewyczerpanym magazynem są owe „mgliste fajczarnie fabuł i bajek”, drzemające pod korzeniami parkowych drzew.

Konsekwencje tego stanu rzeczy są dosyć zaskakujące: walcząca o autonomię jednostka i różne instancje władzy dążą do narzucenia sobie nawzajem dominującego porządku: fabularnego bądź cyklicznego. W ten sposób władza raz staje się domeną przyrodniczego rytmu zdarzeń, korespondującego lepiej z kobiecą wizją świata, raz znowu jej dysponentem jest generator fabuł tworzących historię – świętą i świecką – więc kojarzącą się z triadą męską: Bóg, Cesarz, Ojciec. Brzmi to dosyć niejasno, więc nie obejdzie się bez przykładów.

Weźmy opowiadanie *Sklepy cynamonowe*: jego podstawowym chwytem jest rozkojarzenie porządku cyklicznego (pory roku nakładają się na siebie, dzięki czemu chłopcy mogą opychać się orzechami z krzewów pokrytych ciepłym śniegiem). Zarazem fabuła jest atrakcyjna i pełna nieoczekiwanych zdarzeń, które niejako podporządkowują sobie czas kosmicznych cykli, stając się przychylnym tłem dla awanturniczych przygód niedorostka, który wyzwala się na pewien czas spod kurateli rodziców i szkoły, tworząc oniryczną historię na własny rachunek.

W *Ulicy Krokodyli* i *Komecie* zasadniczą rolę odgrywa pojęcie „nowoczesności”, ale pojmować je można na dwa różne sposoby: nowoczesność „fabularna” obiecuje osiągnięcie jakiegoś nowego, nieznanego dotychczas stanu cywilizacji, budzącego podziw i fascynację, ale także lęk. Możemy więc marzyć o coraz to nowych wynalazkach umilających życie, ale możemy również oczekiwać z przerażeniem finalnej katastrofy, zamykającej dzieje ludzkości. Tak jest w *Komecie*, gdzie obydwie te wątki są obecne. W tym samym jednak opowiadaniu katastrofa zostaje odwołana, bo „wychodzi z mody”. Moda jest zespołem zjawisk uporządkowa-

nych cyklicznie (stąd na przykład odejścia i powroty krótkich i długich sukien, wąskich i szerokich krawatów lub spodni itd.). Cykliczność jest raczej „kobieca”: kwestionuje albo przynajmniej osłabia groźbę „fabuły końca świata”, jej eschatologiczny charakter, wynikający z zadawanych przez nią pytań o sensowność ludzkiego losu.

W *Ulicy Krokodyli* jest podobnie, choć konsolacyjna funkcja opowiadanej przez Schulza historii działa słabiej. Nowoczesność jest tam przedmiotem nie tyle fascynacji, ile zdegustowania – jako domena szmiry lub tandety. Jest ona wprawdzie tym oceanem nijakości zalewającym stopniowo stawiające mu słaby opór wysepki tradycyjnych wartości, ale w końcu ten nieuchronny charakter zagłady okazuje się złudzeniem: dwuznaczny podtekst handlu w rzeczywistości nie istnieje, a podejrzenia o perwersję, kierowane w stronę sklepów i ich personelu, są krzywdzące. Ruch ciągłego „staczania się” (w tandetę i występki), przypisywany podejrzonej dzielnicy, zatrzymuje się w taki mniej więcej sposób, w jaki mógłby zatrzymać się zegar, unieruchamiając ewolucję świata i ustalając raz na zawsze relacje między jego składnikami czy sferami. Taki „zatrzymany” świat zastyga w określonym kształcie, co w tym wypadku oznacza zachowanie proporcji pomiędzy tradycyjnym centrum i nowoczesnymi peryferiami, a co najważniejsze: wstrzymanie procesu zatapiania starannie i pięknie ukształtowanych ulic i kamienic śródmieścia przez nikczemne rudery udające wielkomiejski wykwiint.

I wreszcie *Genialna epoka*. W życiu każdej jednostki przydarza się raz jako niebywałe spotęgowanie zdolności twórczych – ale jednocześnie jest stanem powtarzalnym, bo wiąże się nie z historią jednego tylko dziecka, ale powraca wielokrotnie jako *signum* ponadprzeciętnego talentu. Dla małego Józefa wszelako ten wybuch kreatywnej potencji jest tajemniczy. Szukając wyjaśnienia, zwraca się do Szlomy, a ten – będąc człowiekiem działającym w sposób rygorystycznie powtarzalny (o czym świadczą umiejscowione precyzyjnie w cyklu rocznym złodziejskie ekscesy i odprawy w więzieniu), podrzuca mu historię o Mesjaszu, umieszczając chłopca w centrum „świętej” fabuły o charakterze jednorazowym. To pozwala mu oszwać małego i w końcu okraść pod pozorem dbałości o jego morale w metafizycznym „stanie wyjątkowym”, którym jest czas nadejścia Mesjasza.

Właściwie w każdym momencie swego życia bohater Schulza musi zdecydować, czy to, co go spotyka, jest zdarzeniem wyjątkowym, czy standardowym, przydarzającym się każdemu, czy otaczający go ludzie są ucieleśnieniem losów typowych, czy wyodrębniają się jakimś rysem całkowicie indywidualnym spośród społecznego kontekstu. Nie ma tu jednego sposobu na interpretację szczególnych strategii używanych do wyjaśniania sensu jednostkowych egzystencji. Dlate-

go, podejmując próby zrozumienia swoich bohaterów, Schulz odwołuje się ciągle do bogatego zasobu zarówno świętych ksiąg ludzkości, jak i do licznych wzorcowych fabuł literackich. Sakralna waga tych dzieł nie decyduje o ich sprawczej sile, odwołaniom do nich jakże często towarzyszą bowiem ironia i dystans – jak w przypadku tych mocno osadzonych w biblijnych tekstach historii o wielkim i martwym sezonie kupieckim, które autor umieścił w tytułowych opowieściach o sprzyjających lub niesprzyjających handlowi porach roku.

Jak w tych historiach manifestuje się władza i bunt? Ta pierwsza jest siłą narzucającą wzrastającemu chłopcu pewien porządek świata i rygorzy rządzące zachowaniem, wymusza na nim posłuszeństwo odwiecznym regułom postępowania. Jej domeną jest więc na pozór powtarzalność w ramach biologicznych czy kosmicznych cykli, nad którymi panują kobiety. Ale niekiedy w ten odwieczny i monotony porządek włamuje się jakaś anarchiczna siła: twórcza potencja z *Genialnej epoki*, pasja eksperymentatorska z *Komety*, erotyzm w wydaniu dziecięcym (*Wiosna*), dorosłym (*Noc wielkiego sezonu*) lub starym (*Traktat o manekinach*), szaleństwo rewolucyjne (znów *Wiosna*) lub szaleństwo żywiołów (*Wichura*).

Te burzliwe zdarzenia zdają się unieważniać porządek świata, są momentami, w których manifestują się siły zdolne przeciwstawić się regułom cyklicznej powtarzalności wszystkiego, co istnieje. Porwany w dziedzinie twórczej ekstazy, bohater daje się nieść energii, która jawi się zrazu jako bunt w stanie czystym, jako rewolucyjna odpowiedź na przemoc władzy, która dąży do uporządkowania nam życia. Zwróćmy uwagę na bezradność rodziców w obliczu sił, nad którymi nie panują (*Księga, Genialna epoka, Wichura*). Są to z reguły chwile, w których triumfuje potęga natury, w postaci albo jakiegoś kataklizmu, albo ujawnienia się jej siły rozrodczej (*Ptaki, Nemrod*) lub po prostu twórczej (*Traktat o manekinach, Genialna epoka*).

W życiu bohatera są to momenty, w których owo życie objawia mu się jako ekscytująca, do żadnej innej niepodobna fabuła, której kresu nie znamy. Wraz z upływem czasu owa fabuła ujawnia związki z innymi, bohaterskimi i mitologicznymi fabułami. To momenty, gdy przychodzi sięgać po biograficzne wzorce „pod korzenie drzew” i sycić się przymierzem z bohaterami historycznego teatru figur woskowych. Ale w końcu przychodzi starość, która jest domeną ujawniającego się coraz bardziej nieuchronnie powtórzenia. Bo przecież powtórzeniem jest szkolna kariera stareńkiego Emeryta, podobnie jak ciągłym powtarzaniem jawi się ta dziwna pół-egzystencja, którą obdarza ojca demoniczny doktor Godard w *Sanatorium pod Klepsydrą*. Powtarzaniem w nieskończoność zdegradowanego, groteskowego „gestu życia” jest wreszcie odradzanie się po wielokroć uśmierconego, zda się, już definitywnie ojca-kraba w *Ostatniej ucieczce ojca*.

Cykliczność ma więc wartość jako konsolacja, domena kobiet, skoro w niej nigdy do końca nie umieramy, ale jest w niej również nieskończona melancholia. Bunt młodzieńczy także przecież ostatecznie okazuje się powtórzeniem, tysięczną rewolucją przeciw porządkowi świata, która sama w ten sposób staje się figurą porządku. Żywioty męski i kobiecy znajdują się przecież w jakiejś równowadze. Schulzowskie dychotomie nie są więc konstrukcją dążącą do jednorodnej postaci (po jednej stronie Bóg, Cesarz, Władza, fabuła – po drugiej stronie kobiecość, cykliczność, powtórzenie), bo człony przeciwieństw zamieniają się czasem miejscami – i tak na przykład bunt nie daje się łatwo umieścić po stronie przeciwległej wobec władzy, kobiecość zmienia się miejscami z męskością itd. Koncept nie jest więc porządkującą siłą, której Schulzowska wizja świata łatwo się poddaje. Nie znaczy to, że intelekt musi w tym miejscu skapitulować. Ideałem Schulza wydaje się taka władza, która nie prowokuje silnej reakcji, bo potrafi narzucić sobie mądre ograniczenie, wynikające ze zrozumienia dla niedefinitywnego charakteru funkcjonujących w świecie opozycji, z unikania wojny pomiędzy jego (świata) nieuleczalnie sprzecznymi pierwiastkami.

Może więc trzeba raczej – za Schulzem – zwrócić się w poszukiwaniu wzorców istnienia ku takim dysponującym rzeczywistą władzą koryfeuszom polityki jak Piłsudski – wedle drohobyckiego artysty był to swoisty mistrz równowagi. Przypomnijmy: Schulz wielbił go za to, że – dysponując duchową siłą na miarę Napoleona – potrafił zrezygnować z jej realizacji, zrezygnować z kosztującego tysiące trupów urzeczywistnienia w pogoni za złudną potęgą wodzostwa. Oznacza to: zrezygnować z grzebania „pod korzeniami drzew” wśród wielu obiecujących nieśmiertelność urn niosących w sobie zapisy „niepowtarzalnych” przywódczych biografii i przystać na egzystencję spokojniejszą, nieszukającą nadludzkich miar, ale w konsekwencji mniej krwawą. To jest, zdaniem Schulza, ta rzeczywista moralność władzy, szczególnie cenna w XX wieku, w epoce buntowników, którzy niszczyli świat, nieśli pożogę i śmierć, nie mając w sobie cnoty umiaru i rezygnacji.

Schulz, rzecz oczywista, mocno tu Piłsudskiego przechwalił, Marszałek bowiem pod koniec życia patronował politycznemu systemowi, który trudno byłoby nazwać umiarkowanie liberalnym bądź nawet tylko demokratycznym (choć zarazem blokował on dojście do władzy siłom znacznie bardziej od Sanacji radykalnym – jak endecja i jej silniej jeszcze nastawione na polityczny terroryzm ultraprawicowe odmiany). Piłsudski przynajmniej jednak nie parł ku pomnażaniu w nieskończoność wojennych przewag, choć jego akolici nie potrafili się powstrzymać przed aktami przemocy wobec słabszych militarnie sąsiadów – jak Litwa czy Czechosłowacja.

Wszystko więc w końcu zależy od tego, jak odczytamy własny los. Czy wpisujemy go w nieuchronne konieczności, które narzuca nam cykliczność świata, odbierając zarazem dramatyczny charakter perypetiom naszej biografii. Ona przecież i tak powróci w koleiny wiecznych powtórzeń – bo nawet jako zmieniająca się wciąż Księga pozostanie wierna porządkowi dojrzewania szukającego w niej natchnienia młodego chłopca. Ale Józef – bohater opowieści o sobie samym – będzie ją czytał coraz to inaczej: najpierw jako odbicie oszalamiającego bogactwa obrazów świata, potem jako wprowadzenie do tajemnic erotyki – wreszcie jako przewodnik po nieskończoności świata. Każdy z tych etapów dojrzewania jest oczywiście fazą cyklu, ale – przeżywany – żąda dla siebie pełni oddania i zaangażowania, buntowniczej wiary, że oto tutaj został odnaleziony ostateczny sens życiowych przygód bohatera i jego rzeczywisty związek z kosmiczną „prawdą egzystencji”. W tym momencie bohater najchętniej buntuje się przeciwko światu cyklicznych porządków. Ma przecież do zaoferowania coś znacznie wspanialszego: własne życie jako całość indywidualną i zasadniczo wyodrębnioną spośród nieskończonego bogactwa powtórzeń.

Oto miejsce na realizację – z zasady buntowniczych – fabuł, w których bohater projektuje lub odczytuje (ze wzorcowych historii) swój los, swoje życiowe przeznaczenie, prowadzące go do jakiegoś „końca czasu”, ostatecznej puenty własnej biografii. Nic z tego z reguły nie wynika – bo jednak życie słucha zwykle mniej patetycznych podpowiedzi i toczy się dalej nie tak burliwie, jak przewidywał bohater. I tak bunt się ustatecznia, a sakralno-świeckie cykle zyskują na pozór przewagę. Oczywiście do momentu, gdy filigranowy artysta w dniu 19 listopada 1942 roku pojawia się z bochenkiem chleba pod pachą w drzwiach drohobyckiego Judenratu. Wtedy czas przyśpiesza raptownie, figura cyklu ulega skruszeniu, a wraz z grzmotem strzałów z rewolweru zapada w niebyt czarodziejstwo Schulzowskiego świata. Przyszuję, nie umiem szukać w tym puenty, a władza w tej postaci staje się dla mnie tylko ucieleśnieniem zła, które – niestety – wciąż wraca, by pomnażać liczbę zwieńczonych krwawym bezsenssem życiorysów.

Klisze fantazmatów

Wstęp do czytania

Xięgi bałwochwalczej

1. *Xięga bałwochwalcza* jako początek (lektury)

Czy na początku była *Xięga bałwochwalcza*? Czy artystyczna droga Brunona Schulza od niej się zaczyna? Z całą pewnością nie. Nie znamy jednak dostatecznie wielu prac plastycznych pisarza z pierwszej i drugiej dekady XX wieku, by dokładnie i wiarygodnie opisać jego początki. Zachował się młodzieńczy szkicownik, karta pocztowa z projektem reliefu, kilka rysunków – i niewiele więcej. *Xięga bałwochwalcza* faktycznie zajmuje miejsce początku, punktu wyjścia do dalszych „przedsięwzięć odkrywczych”. Jest rodzajem kotła (lub wzniośle: retorty), w którym warzą się przyszłe losy Schulza artysty. Ale też Schulza pisarza. Jeśli nawet w *Xiędze bałwochwalczej* nie ma wszystkiego, to z całą pewnością jest już wiele z tego, co później w postaci rozwiniętej i przekształconej, lecz nieraz też głęboko ukrytej i zamaskowanej, odnajdziemy (lub nie) w całej jego twórczości – także literackiej¹. *Xięga bałwochwalcza* nie jest przy tym dziełem młodzieńczym. W latach, w których powstają kolejne prace cyklu – a więc między 1920 a 1922 rokiem – Schulz jest dojrzałym mężczyzną około trzydziestki. Zasadnicze wybory życiowe są już poza nim. Wie, że będzie artystą, nie jest jeszcze pewien, czy będzie pisarzem (choć narracyjność czy może raczej dramatyczność niektórych rycin pozwala się tego domyślać). To szczególne usytuowanie *Xięgi bałwochwalczej* w kalendarzu życia Schulza sprawiło, że odczytanie jego najpełniejszego dzieła plastycznego powinno być obowiązkowym wstępem do lektury jego dzieł literackich. *Sklepy cynamonowe*, a po nich kolejne opowiadania, stają się drugimi (i kolejnymi) aktami twórczości, w pełni zrozumiałymi dla tych, którzy mają już za sobą akt pierwszy. Trzeba więc rozpocząć od *Xięgi bałwochwalczej*. Nie ma lepszej drogi do literackiego świata Schulza. Kłopot w tym, że nie jest ona dziełem uporządkowanym. Nie jest też dziełem w pełni obecnym w sferze kultury.

Czytelnicy prozy Schulza znają na ogół kilka lub kilkanaście rycin i nie mają wyobrażenia, w jakich znajdują się one relacjach wewnętrznych w obrębie

całego dzieła. *Xięga bałwochwalcza* ukrywa swoje założenia. Nie wiadomo, czy mamy przed sobą zaprojektowany cykl o wyraźnie sprecyzowanej kompozycji, czy może tylko luźny zbiór grafik publikowanych przez artystę pod wspólnym szyldem². Różna jest też popularność poszczególnych prac tego domniemanego cyklu liczącego 26 (lub 28/29) grafik³. Niektóre są reprodukowane aż nazbyt często, inne nie są znane prawie wcale⁴. Kolejna trudność to niedoskonałość reprodukcji – zwykle czarno-białych – które zafalszowują rzeczywisty wygląd poszczególnych prac⁵. Ale nawet ci, którzy mieli sposobność oglądać te prace w oryginale, są w niemałym kłopotcie, ponieważ *Xięga bałwochwalcza* jest dziełem proteuszowym, o trudnym do ustalenia kształcie; dziełem, które zawsze tylko częściowo odsłania się przed oczyma odbiorców. Całość – jak Księdze przystało – nie jest łatwo dostępna. I dlatego wiecznie wymyka się egzegetom.

2. *Dzieło w ruchu*

Nie istnieje (nigdy nie istniał?) taki jej egzemplarz, który zawierałby wszystkie prace. Schulz tworzy doraźne konfiguracje liczące nieco więcej lub nieco mniej niż 20 grafik wybranych spośród 29 i umieszcza je za każdym razem w specjalnie przygotowanej w tym celu tece. Na szczęście niektóre z tych oryginalnych (i unikatowych) tek zachowały się il. 1. Nie wiadomo jednak, czy ich zawartość nie zmieniła się i czy jest kompletna. Luźne karty, na które naklejane były grafiki, dość łatwo można było wyjąć z zaprojektowanych i wykonanych przez Schulza opraw, które chroniły je przed fizycznym zniszczeniem, lecz nie przeciwdziałały rozproszeniu. Znany jest tylko jeden dokładny spis zawartości. Znajduje się on na ręcznie jak zawsze wykonanej przez artystę karcie tytułowej dołączonej do jednej z tek ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie⁶. Inne karty tytułowe mówią co najwyżej o liczbie wybranych przez artystę prac lub nadają tece numer porządkowy⁷.

Co powodowało, że Schulz wybierał te, a nie inne ryciny zbioru *Xięga bałwochwalcza*, że następnie dorysowywał (za każdym razem inną) kartę tytułową i dopiero w takiej postaci wysyłał w świat? Czy jego wybory były znaczące i tworzyły dodatkowy przekaz? A może były podyktowane względami wyłącznie praktycznymi? Odpowiedzi na te pytania są niezwykle ważne. To od nich zależy, jaki nadamy status poszczególnym tekom *Xięgi bałwochwalczej*. Czy przyznamy im rangę dzieła skończonego, czy – przeciwnie – uznamy, że to tylko kolejne jego przybliżenia lub objawienia w naszym wspólnym świecie dzieła nadal ukrytego i tajemniczego, w którym „nie została jeszcze przerwana pepowina łącząca je z całością [...] problematyki” artysty, więc „krąży tam jeszcze krew tajemnicy, końce naczyń uchodzą w noc otaczającą i wracają stamtąd pełne ciemnego fluidu”⁸; dzieła, które nie wydoszło się zatem w pełni

na światło dnia i dlatego trzeba je w trudzie rekonstruować, biorąc do rąk zaledwie częściowe aktualizacje, niepełne ucieleśnienia, okazjonalne całości.

Pisałem już o tym i lepiej tego teraz nie wyrażę:

Ta księga jest dziełem w ruchu – dziełem migotliwym, o nieustalonym ostatecznie składzie, o nieznannej kompozycji. Zupełnie inaczej niż w wypadku uporządkowanych (a nawet ponumerowanych!) akwafort Francisca Goi z cyklu *Kaprysy* czy *Okropności wojny* lub Maxa Klingera, autora wielu seryjnych prac graficznych, takich jak *Rękawiczka* czy *Życie*. Schulz – wkładając grafiki do specjalnie projektowanych przez siebie tek – dobierał je za każdym razem według sobie tylko wiadomego klucza. Ta księga – jako byt potencjalny, hipotetyczny – istnieje w wielu autorskich konfiguracjach, z których każda wiecie osobne życie. *Xięga bałwochwalcza* ma więc swoje mnogie historie. I nie ma zarazem ‘twardej’ ontologii. Jako całość jest nam niedostępna. Pozostanie – już na zawsze – tajemniczym, nie w pełni ujawnionym przez Schulza projektem artystycznym (i zaszyfrowanym autobiograficznym przekazem)⁹.

3. Czarne światło fantazmatów

Czytam: „Żywołem grafiki jest czerń. Światło przebijają się w niej na powierzchnię, przemaga drukarską farbę, rozdziera ciemność. Trzej najwięksi graficy europejscy, Dürer, Rembrandt i Goya, walczą jak najdosłowniej z siłami nocy. Rylec i kwas tropią w ich dziełach tajemnicę. Symbolicznym sensem zadania, jakie sobie stawiają, jest ujawnianie”¹⁰. Te piękne zdania Jana Gondowicza odnoszą się do *Xięgi bałwochwalczej* tylko w pewnym stopniu.

Jej żywołem jest bowiem światło – nie zaś czerń.

Bo oto – artysta, który postanawia pójść śladem Delacroix, Corota i Daubigny’ego, pierwszych użytkowników techniki graficznej *cliché-verre*, możliwej dzięki wynalezieniu fotografii, zdrapuje części emulsji z zacernionej płyty szklanej, którą następnie umieszcza na światłoczułym papierze fotograficznym¹¹. Padające na płytę promienie świetlne bez przeszkód przenikają przez fragmenty w pełni przezroczyste po zdrapaniu emulsji i zostawiają na papierze fotochemiczny ślad, który dopiero po wywołaniu i utrwaleniu odbitki staje się widoczny (i już niezmienny) jako sieć czarnych punktów, linii i plam. We współdziałaniu z pierwotną bielą papieru, zachowaną dzięki maskującym pozostałościom emulsji, ustanawiają one ostateczny obraz. Następuje w ten sposób radykalne odwrócenie. To, co na płycie szklanej nie przepuszczało światła (a więc było „czarne”), teraz na odbitce staje się białe. Negatyw kliszy zmienia się w pozytyw. Jak w fotografii.

Mimo wielu podobieństw powstawanie obrazu w tradycyjnych technikach graficznych, bez względu na to, do jakiej kategorii należą, przebiega inaczej.



Il. 1. Pierwsza strona jednej z teczek *Xięgi bałwochwalczej* wykonanej własnoręcznie przez Brunona Schulza po 1921 roku. Ołówek, tusz, pomarańczowe płótno na tekturze (w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, inw. MNK III ryc. 7464)

W technikach wklęsłych, takich jak miedzioryt, staloryt, sucha igła czy akwaforta, miejsca z płyty graficznej usunięte (wryte, wydrapane, wyżłobione, wytrawione) wypełniają się farbą, która – odcisnięta na białym papierze – pozostawia na nim czarny ślad. W drzeworycie i linorycie – technikach „reliefowych” – czarny ślad zostawiają na odbitce miejsca na płycie pozostawione. Ale w obydwu wypadkach źródłem czerni jest farba drukarska, bieli zaś – papier. Efekt podobny jak w *cliché-verre*, tyle że inaczej układają się relacje między światłem i ciemnością, osiągnane dzięki farbie drukarskiej lub wytrącającym się czarnym cząsteczkom koloidalnego srebra.

Światło przenikające przez szczeliny wydrapane na kliszach *Xięgi bałwochwalczej* zamienia się na papierze fotograficznym w czerń, dzięki której wyłaniają się jasne partie obrazu, wyraźnie zdefiniowane przez wydrapania. Nagle papier fotograficzny zaczyna świecić. Ale to nowe światło – wtórne światło grafiki *cliché-verre* – jest pochodną światła wewnętrznego, sączącego się powoli „ciemnego fluidu”, którego źródło znajduje się w mrocznym wnętrzu artysty. Wyłaniające się w taki sposób obrazy wydają się gotowe – jakby istniały już wcześniej, jakby dzięki osobliwej kooperacji światła fizycznego i światła fantazmatów pojawiały się w świecie widzialnym.

Można odnieść wrażenie, że Schulz zмага się ze swoim mrocznym wnętrzem, gdy tymczasem przywołana przez Gondowicza trójca grafików walczy z nocą,

która zapadała nad ludzkim światem – a zapadała w różnych czasach. Noc Dürera, noc Rembrandta i noc Goi nie są do siebie podobne. Łatwo je odróżniamy. I wszystkie razem niewiele mają wspólnego z tym wewnętrznym mrokiem Schulza, który objawił się w jego grafikach. W *Xiędze bałwochwalczej* mamy do czynienia raczej z projekcją wnętrza niż z akcją – jak choćby u Goi – wymierzoną w świat zewnętrzny, nawet jeśli ta akcja była wcześniej przefiltrowana przez mroczne ja artysty.

Powróćmy do metafor Gondowicza. Co innego przebijać się przez czerń, rozpraszać ją w ten sposób, by obraz świata mógł się wyłonić. Co innego wydrapywać przezroczyste kreski pod dyktando wewnętrznego obrazu, który dzięki temu wylania się z mrocznego wnętrza artysty. Schulz – nikt nie wie dlaczego ani w jaki sposób¹² – sięgnął po technikę graficzną, która angażuje nie farbę i prasę drukarską, lecz światło, które przedzierając się przez ręcznie przygotowany na szybko negatyw, rysuje na papierze pozytywowym początkowo niewidoczne jeszcze ślady.

Z metaforyczną przesadą powiem, że jest to czarne światło fantazmatu.

A zatem powodem sięgnięcia przez Schulza po tę mało znaną technikę była nie tyle ekonomia czy względy praktyczne (na które czasem wskazywano), ani też stosunkowo łatwa do opanowania technika, lecz wiecznie wymykająca się fantazmatyka. Ręka artysty wydrapuje na odpowiednio przygotowanej płycie szklanej negatyw, który następnie – jak negatyw fotograficzny – metodą stykową powielany jest w dowolnej ilości pozytywów i komunikowany światu.

Xięga bałwochwalcza to zatem zbiór osobliwych fotografii mrocznego wnętrza artysty, fotografii jego skrytych pragnień – prywatnych fantazmatów. Jeśli tak, to czy Schulz jest w tych ujawnieniach podobny do innych artystów korzystających z techniki *cliché-verre*? A może sama ta technika, zawierając potajemny sojusz z mrokiem, sprzyja fantazmatyce?

4. Technika jasna?

Drapografie – by użyć żartobliwego spolszczenia terminu przez Witkacego¹³ – pojawiały się od połowy XIX wieku na obrzeżach i marginesach dziejów grafiki. Inaczej niż wszechobecna w tej epoce litografia, a później choćby serigrafia. Na początku – co zaskakujące – sięgali po nią pracujący w plenerze artyści szkoły z Barbizon¹⁴. Wydrapywane na szklanych płytach rysunki Corota, Daubigny'ego, Milleta przedstawiały zazwyczaj świetliste i otwarte pejzaże, drzewa, widoki rozległych przestrzeni. Pojawiające się w nich postacie ludzkie – pasterze, rybacy, Cyganie, samotni wędrowcy – są ledwie widoczne. Corot tylko raz sięgnął po technikę *cliché-verre*, by naszkicować swój autoportret, a Millet – kilka razy scenkę rodzajową. Dwie prace Daubigny'ego o mrocznej tonacji: *Effet de nuit* czy *Vaches à l'abrevoir*

wyglądają tak, jakby znalazły się w tej pełnej powietrza i światła galerii przez pomyłkę. Podobnie z pospieszonymi szkicami Corota przedstawiającymi Magdalene klęczącą i medytującą (w plenerze) czy Anioła Bożego wskazującego Hagar, nałożnicy Abrahama wypędzonej na pustynię wraz z potomkiem, miejsce, gdzie znajduje się studnia. Tematy te były po wielokroć podejmowane przez sztukę europejską, w żadnym razie nie należą do „żelaznego kapitału ducha” tego artysty.

Wygląda na to, że *cliché-verre* – ta świetlna i świetlista technika graficzna – nie sprzyja jednak fantazmatyce. Dalsze jej dzieje, niezbyt intensywnie się rozwijające, nie schodzą z raz obranego kursu. Nawet wówczas, gdy kilka dekad później po *cliché-verre* sięgają twórcy różnych awangard, tacy jak Paul Klee, Man Ray, Pablo Picasso, Brassai czy Max Ernst¹⁵. Prace tych artystów wyzwalają wprawdzie drapografie z ich pierwotnej szkicowości i sprawiają, że przestają być one podobne do rysunków piórkiem, ale na większą skalę nie stają się – jak u Schulza – wehikułem mrocznej podmiotowości. Jedynie Bernard Dufour w ciemnym rejestrze osadził cykl swoich erotycznych *cliché-verres* z końca lat 90. XX wieku¹⁶. Prawdopodobnie nie znał *Xięgi bałwochwalczej*, choć miał taką możliwość, skoro jej francuskie wydanie poprzedziło o kilkanaście lat wystawę jego prac¹⁷. Nic o niej w każdym razie nie wspomina we wstępie do katalogu swojej wystawy. Jego cykl powstał zresztą pod dyktando innych niż Schulza pragnień.

5. *Leterna magica* Schulza

Najwięksi mroczni graficy – do wymienionych niegdyś przez Witkacego „demonologów” (Cranacha, Dürera, Grünewalda, Hogartha, Ropsa, Muncha, Beardsleya) dodają jeszcze z dawnych czasów Behama, z nowszych Redona, Klingera i Kubina – niezależnie od uprawianej przez nich techniki graficznej wpisują się w jeden z dwu wzorów postawy artysty wobec świata (i siebie samego). Można je opisać, odwołując się do dwóch wynalazków optycznych, które przed wiekami (i przez wieki) bawiły człowieka.

Pierwszy, wcześniejszy to *camera obscura*, drugi – *laterna magica*.

O pierwszym wspomina Arystoteles, a także Euklides w *Optyce*. Z „czarnej skrzynki” korzystają artyści renesansu, jak Leonardo da Vinci, ale też późniejsi, na przykład Bellotto. Jezuita Athanasius Kircher, do którego warto wracać przy każdej okazji, choćby dlatego, że był ostatnim człowiekiem, który wiedział wszystko¹⁸, opisał obydwie urządzenia w swoim dziele *Ars Magna Lucis et Umbrae* z 1671 roku. *Camera obscura* nie była dla niego niczym nowym. W swoim traktacie poświęcił jej jednak kilkanaście zdań, a także – co istotne – objaśnił trzyczęściową ryciną, która zdradza prostą zasadę optyczną działania „czarnej skrzynki” [il. 2]. Wystarczy zrobić w jednej ze ścian ciemnego pomieszczenia (pokoju lub niewielkiego pudła) mały

otwór o średnicy nie większej niż jeden milimetr, by jasny świat zewnętrzny wdarł się w ciemną przestrzeń odwróconym obrazem.

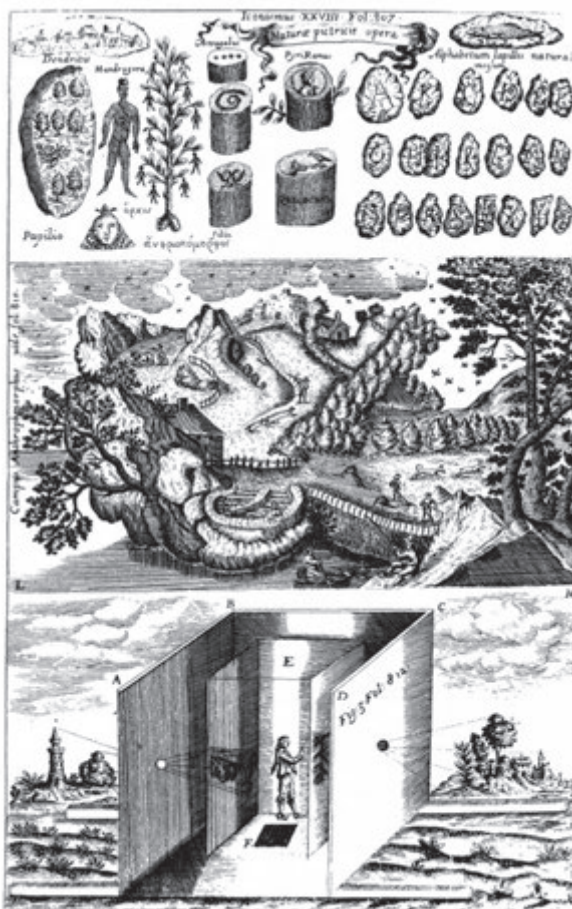
Niech ta (i taka) *camera obscura* symbolicznie oznacza postawę artysty (wobec świata), niech wyznacza pole możliwości spod znaku Goi, który – po swojemu deformując pochwycony obraz – wymierzał sprawiedliwość swoim czasom. Ale na tym świecie pojawiają się też czasem inni artyści. Bruno Schulz nie był pierwszy (ani nie będzie ostatni) z tego gatunku. Artyści ci, optycznie zamknięci w kręgu własnych światów, nie odzwierciedlają tego, co na zewnątrz. Każda próba wdarcia się w ich ukrytą przestrzeń wydaje się zamachem na jej suwerenność. Inaczej zarządzają ruchem na granicy światów. Ich działanie polega na projekcji obrazów na zewnątrz. Wzorem dla nich jest *laterna magica*.

Na pytania, jak skonstruować taką magiczną latarnię, Kircher – który był jej pierwszym kodyfikatorem – załączał rycinę [il. 3] i zalecał:

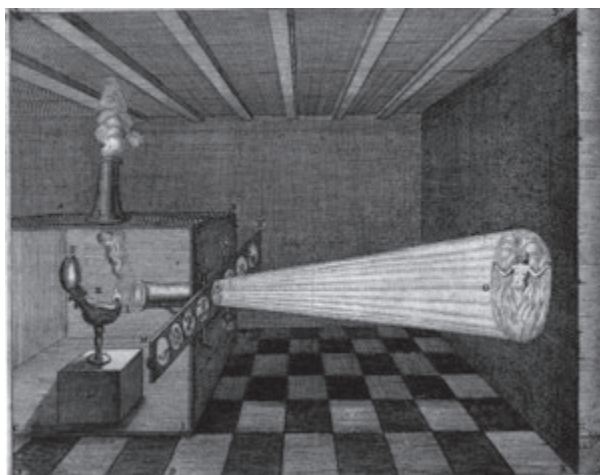
Zróbcie z drewna pojemnik ABCD z kominem w punkcie L, przez który latarnia może wypuszczać swój dym. Umocujcie latarnię K pośrodku czy to za pomocą drutu, czy na podstawie M, w pobliżu otworu H, w którym umieszcza się rurę o szerokości palmy; potem wprowadźcie do przedniego otworu rury I możliwie najlepszą soczewkę, na końcu H zaś umieśćcie płaskie szkiełko dobrej jakości, na którym można namalować cokolwiek przezroczystymi farbami wodnymi. Kiedy już to zrobicie, światło latarni będzie pokazywać obraz namalowany na płaskim szkiełku H (które jest włożone odwrótnie) właściwie i w powiększeniu na białej ścianie kamery VTSX, oddając wszystkie prawdziwe barwy. Pamiętajcie jednak, że światło latarni musi być silne, a po to, żeby je uzyskać, umieszczamy wklęsłe stalowe lustro S za płomieniem, zwiększając w ten sposób znacznie siłę światła¹⁹.

Pracując nad *Xięgą bałwochwalczą*, wydrapując wewnętrzne obrazy na szklanych płytach, Schulz przygotowywał klisze projekcyjne. Znamy ich przybliżoną liczbę – było ich niespełna 30. Świat zewnętrzny przestał się liczyć. Gra toczyła się wewnątrz – w świecie tajemnych pragnień artysty, które nagle przybierały steatralizowane formy wizualnych spełnień i ruszały w świat jako obrazy. Artysta nadawał im nawet tytuły: *Infantka i jej karły*, *Jej garderobiana*, *Undula idzie w noc*, *Plemię pariasów*, *Procesja*, *Mademoiselle Circe i jej trupą*, *Bestie*, *Ogiery i eunuchy*, *Święto bałwochwalców...*

Ale dość już tych piętrzących się metafor, nad którymi trudno zapanować jak nad wegetacją łopuchów i bodiaków. Najwyższy czas przejść do artystycznej praktyki Schulza, gdy sięga po szklane płyty, by na nich wydrapać obrazy swojej *laterna magica*.



Il. 2. *Camera obscura* rycina z *Ars Magna lucis et umbrae* Anasthasiusa Kirchera, 1671, s. 769.



Il. 3. *Laterna magica* rycina z *Ars Magna lucis et umbrae* Anasthasiusa Kirchera, 1671, s. 770.

6. Preformy

O pracach przygotowawczych Schulza do *Xięgi bałwochwalczej* wiadomo niewiele. Na dobrą sprawę mamy jedynie świadectwo Michała Chajesa, który we wspomnieniu nadesłanym Ficowskiemu pisał, że „wzorcem dla niektórych grafik były niekiedy rysunki wykonane wcześniej, kiedy jeszcze ich twórca nie myślał o graficz-



Il. 4 i 5. Szkic do grafiki *Pielgrzymi* z cyklu *Xięga bałwochwalcza*, około 1920 roku, własność prywatna; obok: *Pielgrzymi*, około 1920 roku, *cliché-verre*, Muzeum Literatury w Warszawie, inw. ML.B.5061-01.

nym powielaniu swych prac. Wybierał niektóre ze swego «przedsięwziętego» dorobku, by je w technice graficznej przenieść do *Xięgi*²⁰. Istnieje bodaj tylko jeden przykład udowodniający, że tak było. W zbiorach prywatnych zachował się ołówkowy szkic do grafiki *Pielgrzymi* [il. 4]. Po raz pierwszy opublikował ten szkic Ficowski w swoim wydaniu *Xięgi bałwochwalczej* z 1988 roku (a następnie przedrukował w ostatnim wydaniu *Regionów wielkiej he-*

rezji). Porównanie go z grafiką pokazuje kierunek pracy artystycznej Schulza. W wersji z *Xięgi bałwochwalczej* postać adorowanej dziewczyny dominuje bezwzględnie nad mężczyznami pielgrzymującymi, by jej oddać hołd. Schulz zminimalizował postać jednego z adoratorów, która w wersji rysunkowej stanowiła kompozycyjną przeciwwagę. Grafika jest też – co naturalne – bardziej niż szkic dopracowana i dookreślona. Rysy twarzy dwóch



A



B



C



D

Il. 6. Cztery różne odbitki grafiki zatytułowanej *Procesja* z cyklu *Xięga bałwochwalcza*, 1920-1922: A) Muzeum Literatury w Warszawie, inw. Bibl. II 14606-03; B) Muzeum Literatury w Warszawie, inw. E.905-10; C) Biblioteka Uniwersytetu Jagiellońskiego, inw. BJ 1144/131/Album 3; D) Reprodukacja opublikowana w *Księdze obrazów* (zebrał, opracował, komentarzami opatrzył Jerzy Ficowski, Gdańsk 2012, s. 250).

mężczyzn na szkicu nie zostały w pełni zdefiniowane. Dopiero grafika ujawnia ich tożsamość. To sam rysownik, który przedstawił się w grupie adoratorów dwukrotnie – raz jako mężczyzna wznoszący modły, a raz korzący się do ziemi adorator. Nie ma w tym materiale dokumentacyjnym śladów jakiejś dramatycznej walki wewnętrznej, ścierania się koncepcji, przełamywania pierwotnych projektów. Zachowany szkic ma charakter przygotowawczy. *Pielgrzymi* w wersji graficznej są jego rozwinięciem. I to wszystko.

Znacznie bardziej zagadkowego materiału do rozważań dostarcza inna grafika cyklu – *Procesja*. Znane są jej cztery odbitki [il. 6]. Na pierwszy rzut oka różnią się między sobą niewiele. Każdy bez trudu zauważy, że egzemplarz oznaczony literą C ma inną tonację kolorystyczną, że należy do tej części grafik, które Schulz poddał dodatkowym działaniom chemicznym sprawiającym, że przybierały one kolor sepia. Odbitki A i B różnią się między sobą jedynie stopniem wytrącania się cząsteczek czystego srebra, które wytworzyły na ich powierzchni srebrzysty obłok stopniowo przysłaniający rysunek (w reprodukcjach czarno-białych wygląda on jak czarna plama).

Czy jednak ktoś dotąd zauważył, że odbitka D jest w stosunku do wszystkich trzech pozostałych mniej dopracowana, że postać Schulza przemienionego w żabę leżącą u stóp adorowanej kobiety została zaledwie naszkicowana? Jeśli tak – gratuluję. Prawie nikt tego dotąd nie dostrzegł. A w każdym razie nie odnotował – nikt o tym, o ile wiem, nie napisał i nie poddał tej różnicy interpretacji. A przecież egzemplarz *Procesji* oznaczony tu literą D to bodaj jedyny przykład odbitki próbnej, roboczej, pokazującej jedną z faz pracy Schulza nad *Xięgą bałwochwalczą*. Gruntowna analiza pokazałaby, w jaki sposób artysta traktował szklaną płytę – czy dokonywał na niej jakichś zmian, a więc ją retuszował, ponownie pokrywając emulsją te partie, które uznał za nietrafne i nieudane. Tego rodzaju materialne zmiany pozostają zwykle na służbie artystycznych.

Ale na tym nie koniec różnic. By je zauważyć, należy teraz przyjrzeć się głowie dziewczyny – w czterech wersjach [il. 7]. Pierwsze dwie wersje (A i B) różnią się jedynie stopniem wysrebrzenia (zaczernienia). Są bez wątpienia odbitkami z tej samej płyty. Dwie pozostałe stają wobec nich w opozycji i czynią to wedle dwóch różnych formuł. Wersja D stanowi ich preformę. Powstała wcześniej. Poza tymi relacjami jest natomiast głowa z egzemplarza C. Wydaje się wobec trzech pozostałych obca, inna, niepodobna. Czy zatem jest śladem jakiejś pośredniej (lub późniejszej) fazy pracy Schulza nad grafiką? Odbitką z innej epoki? W jaki sposób wyjaśnić jej odmienność?

7. Powtórne dotknięcia

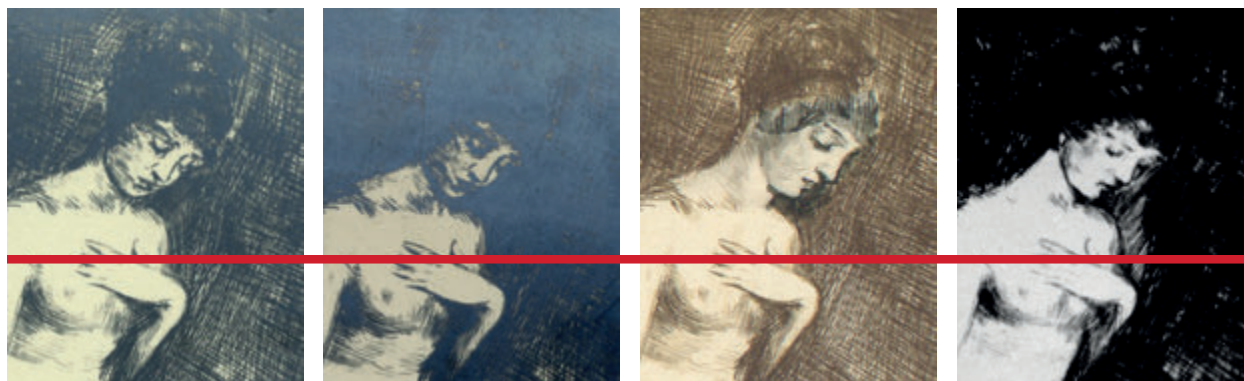
Retusz powstaje w świetle dnia, co znaczy – tak wierzę – w świetle rozumu. Jest korektą wizualnej wykładni fantazmatu przeprowadzaną w czasie, gdy zawiesza on (lub traci ostatecznie) swoją władzę. Nic

nie potrafimy powiedzieć o korektach Schulzowskich negatywów. W wypadku *liché-verre* odróżnienie pracy formowania negatywu od jego retuszowania wydaje się zresztą pozbawione sensu. Cała praca nad powstaniem obrazu jest w tym wypadku pracą pierwszą. Nie ma tu przecież różnicy – jak w fotografii – między technicznym (mechanicznym) powstaniem obrazu negatywowego a jego ręcznym retuszem, który – etymologicznie rzecz biorąc – jest powtórny dotknięciem. W wypadku fotografii to powtórne dotknięcie nakłada się na mechanicznie zdjęty obraz i koryguje go wedle uznania fotografa. Drapografie Schulza powstają w tym samym działaniu, choć – tego wykluczyć nie można – rozciąga się ono w czasie i niektóre grafiki powstawały w ponawianych aktach twórczych. Nie ma w nich jednak – co podkreślam – rozsunęcia między fotochemicznym utrwaleniem obrazu a jego manualną korektą. Ten rozstęp, to przesunięcie pojawia się dopiero wówczas, gdy grafika wydrapana przez Schulza na płycie szklanej jako negatyw jest odbijana na światłoczułym papierze fotograficznym.

Autorskie korekty mogą być czysto techniczne. I takie są faktycznie. Na wielu odbitkach z *Xięgi bałwochwalczej* znajdziemy tego rodzaju ślady²¹. Retuszując, Schulz zaciera warsztatowe defekty odbitki, wyrównuje krawędzie, plamkuje. Bez trudu mógłby go ktoś zastąpić w tej pracy. Zawód retuszerza już w epoce przeddigitalnej miał niemałe wzięcie. „Retusz – pisał autor popularnego w czasach Schulza podręcznika fotografii – polega na usuwaniu i łagodzeniu tych błędów obrazu negatywowego, z powodu których powstałby na fotogramie obraz nieprawdziwy i nienaturalny, a więc przede wszystkim na usunięciu takich błędów, które są wynikiem wadliwego oddawania wartości barw, światła i cieni przez płytę fotograficzną”²².

Ale zdarza się niekiedy, że Schulz, trzymając w ręku retuszarskie narzędzia, idzie dalej i wkracza w sferę wyglądownych przedmiotów. Działania twórcze, których przedmiotem był negatyw, wznawiają się teraz na pozytywowej odbitce. Jak daleko sięgać mogą zmiany, pokazuje krakowski egzemplarz grafiki zatytułowanej *Procesja*. Egzemplarz ten różni się od trzech pozostałych. Schulz cienkim pędzelkiem zanurzonym w czarnym tuszu zmienił rysy twarzy adorowanej kobiety. Czy je w ten sposób wy-re-tuszował, co znaczy wygładził i upiększył jej twarz, niczym prowincjonalny fotograf? Nie sądzę, że tak można zakwalifikować jego poprawki. Raczej artystycznie nadal nad nimi pracował, zmieniając jedynie technikę. Dzięki retuszowi Schulza twarz adorowanej wzniosła się nieco ku górze i lekko zwróciła w lewo [il. 8]. Reszta pozostała bez zmian.

Tego rodzaju praktyki o trudnym jeszcze do określenia zasięgu niosą istotne konsekwencje dla lektury *Xięgi bałwochwalczej*. Jaki jest sens tych drobnych, na pierwszy rzut oka jedynie kaligraficznych zmian – nie potrafimy powiedzieć. Przypadek *Procesji* uczy nas jed-



Il. 7. Kadry grafik A-D.



Il. 8. Zbliżenie głowy postaci kobiecej z odbitki C.

nak, że każda odbitka *Xięgi bałwochwalczej* – inaczej niż w tradycyjnych technikach graficznych – jest (lub może być) jednorazowa, niepowtarzalna, powinna więc być traktowana indywidualnie. Na niższym poziomie organizacji *Xięgi bałwochwalczej*, na poziomie pojedynczej pracy powtarza się zasada organizująca poziom wyższy – cały cykl, który tylko potencjalnie istnieje jako zbiór wszystkich grafik, faktycznie zaś jest ich każdorazową (i jednorazową) konfiguracją, która powinna być ujmowana indywidualnie jako osobny przekaz artystyczny.

Raz jeszcze dochodzimy do tej samej konkluzji: *Xięga bałwochwalcza* to byt mnogi – i fizycznie, i artystycznie. Jej poszczególne egzemplarze są względem siebie mniej lub bardziej przesunięte, nietożsame – inicjujące odmienne odczytania.

Xięga bałwochwalcza to hipostaza. W rzeczywistości istnieją tylko książki, a więc tylko teczki zawierające różne konfiguracje prac graficznych cyklu, któremu Schulz nadał taką nazwę.

Przypisy

- 1 Podobnie, lecz nie tak samo, o początkach drogi twórczej Schulza pisał Jerzy Ficowski, który swoje fundamentalne studium o *Xiędze bałwochwalczej* kończy hipotezą: „Wolno jednak przypuścić, że *Xięga* [...] jest zwiastunem Schulzowskiego Słowa, proklamacją jego pisarstwa” (B. Schulz, *Xięga bałwochwalcza*, przygotował do druku i słowem wstępnym opatrzył J. Ficowski, Warszawa 1988, s. 52). Różnica tkwi w porównaniach – u mnie „kocioł (retorta)”, u Ficowskiego „zwiastun”. Są one znakiem ciągłości i kontynuacji lub zapowiedzi i zerwania.
- 2 O *Xiędze bałwochwalczej* jako cyklu pisała – bez cienia wątpliwości – Katarzyna Leszczyńska (*Zagadnienie cykliczności „Xięgi Bałwochwalczej” Brunona Schulza*, [w:] *Semiotyka cyklu. Cykl w muzyce, plastyce i literaturze*, red. Mieczysława Demska-Trębacz, Krystyna Jakowska i Radosława Siomy, Białystok 2005, s. 337–344).
- 3 Nawet liczbę grafik *Xięgi bałwochwalczej* trudno ustalić. Jerzy Ficowski prezentuje w swojej publikacji 26 prac (por. jego wydanie *Xięgi bałwochwalczej* z 1988 roku), Małgorzata Kitowska-Łysiak wskazuje na dwie więcej (por. na przykład hasło jej autorstwa w *Słowniku schulzowskim*, Gdańsk 2002, s. 420). Kłopot ze sporządzeniem ostatecznej ich listy sprawia na przykład tajemnicza notatka Schulza o treści: „nie włączone do cyklu”, zrobiona ołówkiem na krawędzi kartonu, na który nakleił *Bachanalia* (w tece znajdującej się w zbiorach Biblioteki Uniwersytetu Jagiellońskiego, inv. BJ 1144/131/Album 3). Inaczej niż Ficowski, Kitowska-Łysiak nie bierze pod uwagę tego wskazania. Obydwoje nie uwzględniają w swoich rachunkach drugiej wersji grafiki zatytułowanej przez Schulza *Eunuchy i ogiery*. Razem z nią pełna lista *cliché-verre* zawierać powinna 29 pozycji. Czy wszystkie z nich należą do *Xięgi bałwochwalczej*?
- 4 Piszę o tym Eliza Gościniak w artykule „*Xięga bałwochwalcza*” w *reprodukcjach* („Schulz/Forum” 2018, nr 12, s. 172–177).

- 5 Pisałem o tym szerzej w artykule *Dzielo, którego nie ma? Praktyczne (i ontologiczne) powody niedostępności „Xięgi bałwochwalczej”*, „Schulz/Forum” 2015, nr 5, s. 113–122. Inw. MNW Gr.W.6008.
- 6 Znane są teki o numerach 3, 6 i 7.
- 7 Bruno Schulz do St.I. Witkiewicza, cyt. za: B. Schulz, *Dziela zebrane*, tom 7: *Szkice krytyczne*, koncepcja edytorska Włodzimierz Bolecki, komentarze i przypisy Mirosław Wójcik, opracowanie językowe Piotr Sitkiewicz, Gdańsk 2017, s. 9.
- 8 *Dzielo, którego nie ma?...*, s. 113–122.
- 9 J. Gondowicz, *Bruno Schulz [1892–1942]*, Warszawa 2006, s. 19.
- 10 Dokładny opis techniki daje Germain Hediard (*Les „procédé sur verre”*, „Gazette des Beaux-Arts” 1903, s. 408–426). Artykuł szczegółowo omawia Małgorzata Kitowska-Łysiak, por. „*Xięga Bałwochwalcza*” – *grafiki oryginalne (cliché verre) Brunona Schulza*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1981, nr 4, s. 401–410.
- 12 Różne wersje rozważa Małgorzata Kitowska-Łysiak w artykule *Światło-czułość. Czy „Xięga bałwochwalcza” Brunona Schulza mogłaby powstać bez cliché verre?*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2012, nr 1–2, s. 275–284.
- 13 Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Wywiad z Brunonem Schulzem*, „Tygodnik Ilustrowany” 1935, nr 17, s. 321.
- 14 Ich prace graficzne wykonane w technice *cliché-verre* były parokrotnie wystawiane. Por. Alain Paviot, *Le Cliché-verre: Corot, Delacroix, Millet, Rousseau, Daubigny*, Paris 1994; *Gravure ou photographie? Une curiosité artistique: le cliché-verre*, Arras 2007; Agnes Matthias, *Zeichnungen des Lichts. Cliché-verre von Corot, Daubigny und anderen aus deutschen Sammlungen*, Dresden 2007; Tobias D. Geissmann, *Zwischen Zeichnung und Photographie. Die graphische Technik Cliché-verre im Werk der französischen Künstler Corot und Daubigny*, München 2009.
- 15 Por. Elizabet Glassman, Marilyn F. Symmes, *Cliché-verre: Hand-Drawn, Light-Printed. A Survey of the Medium from 1839 to the Present*, Detroit 1980.
- 16 B. Dufour, *Les Clichés-verre*, Paris 2001; książka towarzyszyła wystawie zorganizowanej przez Maison de la Photographie w Paryżu od 12 kwietnia do 10 lipca 2001 roku.
- 17 Bruno Schulz, *Le Livre idolâtre*, Quimper 1983. Wydanie to było o kilka lat wcześniejsze niż pierwsza polska publikacja *Xięgi bałwochwalczej* (która ukazała się dzięki Jerzemu Ficowskiemu w 1988 roku).
- 18 *Athanasius Kircher. The Last Man Who Knew Everything*, red. Paula Findlen, Routledge–New York–London 2004.
- 19 *Anasthasius Kircher, Ars Magna lucis et umbrae*, 1671, s. 769–770.
- 20 Jerzy Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 255.
- 21 Potwierdzam (dołączając dokumentację) domysł Kitowskiej-Łysiak, która pisała: „Być może też niektóre ryciny autor retuszował; żeby to jednak stwierdzić z całą pewnością, należałoby je poddać precyzyjnym badaniom konserwatorskim” (*Światło-czułość...*, s. 280). Tak, z całą pewnością retuszował, co widać gołym okiem, gdy ma się przed sobą oryginały.
- 22 W. Niemczyński, *Podręcznik dla amatorów i zawodowców*, Warszawa [1928], s. 206.

Dziedzictwo Schulza¹

Zdaję sobie sprawę, że to nie jest dobry tytuł artykułu w kolejnej (której to już?) publikacji o twórczości Brunona Schulza. Poraża ten tytuł oczywistością. Już ilość naukowych konferencji, seminariów, paneli dyskusyjnych o tym dziele, uzupełniona o coraz bardziej rozrastającą się bibliotekę monografii naukowych (autorskich i zbiorowych), książek popularizatorskich, artykułów, interpretacji, glos itd. (czy możliwe jest przestudiowanie całej schulzologii przez pojedynczego badacza?) oraz różnego rodzaju „schulzowskie” działania (np. patronaty wrocławskiego i drohobyckiego festiwalu, działania fundacji Republika Marzeń, wydawane w Gdańsku regularne pismo), a także trwała już tendencja aktualizowania na różnych płaszczyznach schulzowskiej tradycji w polskiej prozie (od nestora – pan Wiesław Myśliwski chyba się tym określeniem nie poczuje urażony – poprzez pisarzy średniego pokolenia, np. Olgę Tokarczuk, Andrzeja Stasiuka i Piotra Szewca, po dwudziestopierwszowiecznych debiutantów, np. Andrzeja Muszyńskiego, Roberta Rienta czy Macieja Płazę)² – wszystko to wskazuje na ogrom, tak: ogrom czegoś, co określić można jako „dziedzictwo Schulza”. Epatując dalej liczbami i statystyką, chyba niewiele bym się pomylił, że stosunek oryginalnych dzieł Schulza (dwa zbiory opowieści, do których dodać można *Xsięgę balwochwalczą*, *Księgę listów* oraz zbiór eseistyki i publicystyki, a więc z biedą można mówić czterech–pięciu książkach) do książek mu poświęconych ma charakter fenomenu na skalę nie tylko polskiej kultury. Sądzę, że ten fenomen winien zostać poddany poważnemu namysłowi. Powinniśmy zacząć o nim myśleć, chociażby po to, by zastanowić się nad jego źródłami. Być może jest tak, że ten renesans i wybuch fascynacji literaturą, malarstwem, rysunkami, grafikami i legendą Schulza to po prostu wyraz jakiejś tęsknoty członków „zakonu Schulza”, gromadzącego pisarzy, artystów, naukowców, a też po prostu czytelników. „Tęsknoty”? J a k i e j? Z a c z y m?

Nie odpowiem tutaj na tak sformułowane pytania. Bo nie potrafię. Bo nie znam odpowiedzi. Takiej przynajmniej, która by satysfakcjonowała wszystkich

i „zamykała” dyskusję. Pewnie zresztą takiej jednej odpowiedzi nie ma, co wynika wprost z wielopłaszczyznowości i wieloaspektowości samego dzieła Schulza... Jednak pytać moim zdaniem warto, trzeba. Może jest to tęsknota za zamieszkaniem w „Republice Marzeń” i może – oddaję głos Schulzowi

Nie bez przyczyny powracają dziś te dalekie marzenia. Przychodzi na myśl, że żadne marzenie, choćby nie wiedzieć jak absurdalne i niedorzeczne, nie marnuje się w wszechświecie. W marzeniu zawarty jest jakiś głód rzeczywistości, jakaś pretensja, która zobowiązuje rzeczywistość, rośnie niedostrzegalnie w wiarytelność i w postulat, w kwit długi, który domaga się pokrycia. Dawno wyrzekliśmy się swoich marzeń o twierdzy, a oto po latach znalazł się ktoś, kto je podchwycił, wziął na serio, ktoś naiwny i wierny w duszy. Kto je przyjął dosłownie, za dobrą monetę, wziął do ręki, jak rzecz prostą i nieproblematyczną.

[*Opowiadania*, s. 331]³

Może to właśnie owa tęsknota „organizuje” „zakon Schulza”? Chociaż także u Schulza znaleźć można przestrożę przed zamieszkaniem we własnym marzeniu – pisze o tym w liście do Stefana Szumana z 24 lipca 1932 roku, wspominając sen, w którym dokonał aktu autokastracji:

Jestem jak gdyby już poza czasem, w obliczu wieczności, która dla mnie nie będzie już niczym innym, jak straszną świadomością winy, uczuciem niepowetowanej straty przez całą wieczność. Jestem na wieki potępiony i wygląda na to, że zamknięto mnie egzemplarycznie w szklanym słoju, z którego już nigdy nie wyjdę. Tego uczucia męki nieskończonej, wieczystości potępienia – nigdy nie zapomnę. Jak wytłumaczyć w tym wieku ten ładunek symboliczny, tę potencjalność znaczeniową tego snu, której dotychczas nie zdołałem wyczerpać?

[*Opowiadania*, s. 415]

Schulz zwraca się tu do wybitnego psychologa (czy po pomoc?), mimo iż właśnie psychoanalizę Freuda w innym miejscu uczynił „współwinną” uświadomienia sobie stanu rozpadu świata i kultury, w jakim świat i kultura się znajdują:

Freudyzm i psychoanaliza, teoria względności i mikrofizyka, kwanty i geometria nieeuklidesowa. To, co przesaczyło się przez te sita, to już był świat niepodobny do świata, fauna śluzowata i bezformna, plankton o konturach płynnych i falujących.

[*Opowiadania*, s. 408–409]

Docieranie do rzeczywistości, nawet na gruncie jej „głodu” charakterystycznego dla marzenia, nie jest już

możliwe, chociaż może właśnie ów rozpad, bezformie, dają szansę odrodzenia?:

może dobrze się stało, że wszystko legło w gruzy, że nie ma już żadnych świętości, więzów, praw i dogmatów, że wszystko jest dozwolone i wszystkiego można się spodziewać, że wolno raz według swego kaprysu odbudować się z gruzów – według swego widzimisię, według chimery, której się jeszcze nie przeczuwa.

[*Opowiadania*, s. 410]

Paradoksalnie w tekście o dwa lata późniejszym (*Wędrówki sceptyka* były publikowane w 1936, *Ojczyzna* w 1938), jeśli oba teksty traktować jako wyznanie autobiograficzne, pesymizm Schulza ulega wyraźnemu osłabieniu, jego podmiot znajduje azyl w „kraju marzeń”, mieście opisywanym w rzadkim w jego prozie stylu bliskim realistycznemu, chociaż – nie można tego pomijać – ów realizm obrazuje czasoprzestrzeń marzoną:

Po wielu perypetiach i zmiennych kolejach losu, których nie zamierzam tu opisywać, znalazłem się wreszcie za granicą, w kraju w marzeniach mej młodości gorąco utęsknionym. [...]

Doszedłem widocznie do jakiegoś punktu zwrotnego mojej drogi, do osobliwego zakrętu mego losu, egzystencja moja zaczęła się niespodzianie stabilizować.

[*Opowiadania*, s. 354, 355]⁴

Podjąłem kiedyś w innym tekście próbę sporządzenia katalogu problemów i ich rozwiązań w dziele Schulza, uzasadniających jego uniwersalność i obecność w centrum europejskiego modernizmu, znalazłem ich wówczas dziewięć: 1. Opowieść – narracja – mit – fabuła; 2. Podmiot autorski – autobiografia – autoportret – narrator – „ja”; 3. Świat przedstawiony – re-prezentacja – opis – realne / oniryczne / mityczne – metamorfozy – symulakra – przedmioty; 4. Ojciec – kompleks Edypa – świadome / podświadome / nieświadome; 5. Seksualność – ciało – Adela i Bianka – rozkosz – cierpienie – alienacja – śmierć; 6. Polskie – żydowskie – chrześcijańskie – greckie – środkowoeuropejskie – modernistyczne; 7. Miasto – labirynt; 8. Między tekstami – rysunki i grafiki – interteksty; 9. Pismo – księga – pierwsze słowo – genesis – „mityzacja rzeczywistości”⁵. Dzisiaj ten katalog skłonny byłbym poszerzyć chociażby o sugerowaną przez Andrzeja Zieniewicza koncepcję określającą Schulza jako „dawcę stylu” dla prozy współczesnej⁶. Jednak już w tej wersji wystarczająco uzasadnia on wspomniane poprzednio fenomenalne zjawisko zainteresowania dziełem, legendą i postacią Schulza wśród badaczy kultury i literatury nowoczesnej, tych przynajmniej, którzy – jak Schulz! – poprzez studiowanie tekstów chcą docierać do rzeczywistości, do swojego „tu i teraz”, do rozumienia swojej współczesności, do bycia w niej...

Lekcja autora *Sklepow cynamonowych* jest jednak gorzka, i nie chodzi mi tu o osobistą tragedię jego śmierci w obliczu totalnej katastrofy⁷, raczej o niemożność przezwyciężenia przez kulturę Zachodu przeczutej i opisaną przez Schulza tendencji jej regresu. Tych śmieci, szpargałów, rumowisk, wybujałego zielska i chwastów, paplaniny, ideologii, pragmatyzmu, materializmu, które palimpsestowo „przykrywają” i w konsekwencji oddalają oraz powodują zapomnienie pierwszego mitu, pierwszego słowa, prawdy po prostu⁸.

Tych śmieci, szpargałów, rumowisk, wybujałego zielska i chwastów, paplaniny, ideologii, pragmatyzmu, materializmu, przez które, zwykle bezskutecznie, usiłuje się przedrzeć do jakiegoś sensu w nieomal każdej Schulzowskiej opowieści Józef. Poznający zakazane rejony miasta przez studiowanie odnalezionej w szufladzie biurka ojca starej mapy (w *Ulicy Krokodyli*) lub gubiąc się w ich labiryncie (w *Sklepow cynamonowych*), rozpoznający zaginioną Księżę w „podartym jakimś szpargale” [*Opowiadania*, s. 109], który okazuje się strzępami po ilustrowanym brukowym piśmie, a który Adela w czasie sprzątania chce wyrzucić na śmietnik (w opowiadaniu *Księga*) lub w markowniku (albumie znaczków pocztowych) Rudolfa (w opowiadaniu *Wiosna*). Józef wtajemniczany w świat i kosmos przez Jakuba, którego czasami po prostu obserwuje ukradkiem, wchodzącego w rolę fałszywego herezjarchy (*Traktat o manekinach*), badacza ptasiego świata (w opowiadaniach *Ptaki* i *Noc wielkiego sezonu*), szalonego wynalazcy (w opowiadaniu *Kometa*) czy członka tajemnego spisku (jak w opowiadaniu *Martwy sezon*). A wszystko to w czasie wątpliwym, ponadwymiarowym, w jego „bocznej odnodze”, w przestrzeni równocześnie wybujałej przedmiotami i detalami i zamierającej, labiryntowej, pełnej mroku lub półmroku, zarastającej zielskiem i pajęczynami. W rzeczywistości, śnie i fantazji jednocześnie. W ambiwalencji realnego i fantazmatycznego, gdzie realne przeistacza się w nierealne, jak fantazmat – jak w opowieści *Sanatorium pod Klepsydrą* – staje się realnością (sklep i miasto z tego opowiadania opisane są w sposób bardziej realistyczny niż miasto i sklep opuszczone przez Jakuba i Józefa), gdzie przedmioty zwierzęta i ludzie podlegają zadziwiającym metamorfozom. To wszystko składa się na specyficzną Schulzowską teorię poznania, a dokładniej – na Schulzowski sceptycyzm w stosunku do poznawczych możliwości człowieka. I jednocześnie wiara w literaturę, w poezję, w sztukę:

Proces usensowiania świata jest ściśle związany ze słowem. Mowa jest metafizycznym organem człowieka. Jednakowoż słowo z biegiem czasu sztywnieje, ustala się, przestaje być przewodnikiem nowych sensów. Poeta przywraca słowom przewodnictwo przez nowe spięcia, które z kumulacji powstają. Symbole matematyki są rozszerzeniem słowa na nowe zakresy. Także obraz jest pochodną słowa pierwotnego, sło-

wa, które jeszcze nie było znakiem, ale mitem, historią, sensem.

[*Opowiadania*, s. 367–368]

Właśnie ta wiara w literaturę, poezję, w sztukę, a więc w wyobraźnię, kreatywną potencję człowieka, wbrew tendencjom w kulturze i historii dominującym, traktuję jako najważniejszy składnik dziedzictwa Schulza. Obydwa elementy owej „wiary” a więc diagnoza dotycząca stanu kultury współczesnej, katastroficzna na swój sposób, jak i potrzeba, konieczność zawierzenia się, pełnego oddania się poezji, literaturze, sztuce – są w moim przekonaniu także wyzwaniem mojej współczesności. Tu widzę przyczynę narastającej obecności tekstu Schulza w kulturze i literaturze współczesnej. A dokładniej – jedną z przyczyn.

Inne to powab stylu opowieści Brunona Schulza i ocalenie w tych opowieściach (rysunki i grafiki autora *Sanatorium pod Klepsydrą* też są opowieściami) brutalnie zamordowanego – nieistniejącego już – świata Galicji Wschodniej z jej kalejdoskopem wieloetniczności, wieloreligijności, wielokulturowości z jej aspiracjami do współczesności w kształtowaniu Nowoczesności.

„Powab stylu”?... Takie określenie Schulzowych opowieści, skoro niewiele lat temu pisałem o „udręce” tekstu (Schulza) i jego czytania⁹, a nieco później zwracałem uwagę na niszczący styl Schulza nadmiar



Józef Olejniczak, VIII Festiwal Brunona Schulza, Drohobycz, czerwiec 2018. Fot. Igor Feciak / SchulzFest.

potencji (leksykalnej, semantycznej, stylistycznej) języka¹⁰?... Spróbuję w niniejszym szkicu te oceny – pozornie sprzeczne – pogodzić. Bo moim zdaniem poznawcza sytuacja podmiotu Schulza jest dramatycznie bezwyjściowa. Przypomina sytuację Witolda z *Kosmosu* Witolda Gombrowicza, usiłującego we wszechogarniającym chaosie impulsów rzeczywistości odnaleźć jakikolwiek porządek, kosmos. Podmiot Gombrowicza – jak pamiętamy – ponosi klęskę i salwuje się ucieczką do nielubianego i nieakceptowanego porządku sprzed dokonanej próby poznawczej. Ale – i tu jest różnica – Witold z *Kosmosu* nie ma żadnych problemów z językiem, z nazywaniem postrzeganych w rzeczywistości przypadkowych symetrii i podobieństw. Ba! Jego język jest powściągliwy, zrygoryzowany, z rzadka tylko „wymyka się” za sprawą wylaniających się z języka przypadkowych (?) rytmów i rymów, jak na przykład w scenie rozpoczynającej powieść. Schulz inaczej: jego podmiot staje wobec dwóch nieujarzmionych żywiołów – wobec materialności świata, wobec świata przedmiotów, często kalekich, nieprzydatnych, bezużytecznych, doznających metamorfoz, a więc nieomal zawsze skrywających „jakąś” tajemnicę i „jakąś” historię oraz wobec niepoddającej się ujarzmieniu potencji (semantycznej, leksykalnej, stylistycznej...) języka. Pomiędzy tymi dwoma żywiołami / chaosami chybotliwy, niepewny własnej tożsamości i statusu podmiot Schulzowych opowieści – naiwne dziecko i mędrzec w jednym, nie przypominając już jego stanów pośrednich. Przykładem na tragiczną w gruncie rzeczy poznawczą sytuację podmiotu Schulza jest sposób, w jaki w *Wiosnie* ujawnia reguły własnej narracji:

Tak nieobjęty jest horoskop wiosny! Kto może jej wziąć za złe, że uczy się ona go czytać na raz na sto sposobów, kombinować na oślep, sylabizować we wszystkich kierunkach, szczęśliwa, gdy jej się uda coś odcyfrować wśród mylącego zgadywania ptaków. Czyta ona ten tekst w przód i na wspak, gubiąc sens i podejmując go na nowo, we wszystkich wersjach, w tysiącnych alternatywach, trelach i świergotach. Bo tekst wiosny znaczonej jest stały w domyślnikach, w niedomówieniach, w elipsach, wykropkowanych bez liter w pustym błękitcie, i w wolne luki między sylabami ptaki wstawiają kapryśne swe domysły i swe odgadnienia. Dlatego będzie ta historia, wzorem tego tekstu, ciągnęła się na wielu rozgałęzionych torach i cała przetykana będzie wiosennymi myślnikami, westchnieniami i wielokropkami.

[*Opowiadania*, s. 134–135, wyróżnienie – J.O.]

A pełny wykład uwikłania w „nieogarnioność” języka i słowa dał autor *Sanatorium pod Klepsydrą* w programowym eseju *Mityzacja rzeczywistości*:

Nienazwane nie istnieje dla nas. Nazwać coś – znaczy włączyć to w jakiś sens uniwersalny. Izolowane, mozaikowe słowo jest wytworem późnym, jest rezultatem techniki. Pierwotne słowo było majaczeniem, krążącym dookoła sensu światła, było wielką uniwersalną całością. Słowo w potocznym dzisiejszym znaczeniu jest już tylko fragmentem, rudymeniem jakiejś dawnej wszechobjmującej, integralnej mitologii. Dlatego jest w nim dążność do odrastania, do regeneracji, do uzupełniania się w pełny sens. Życie słowa polega na tym, że napina się ono, pręży do tysięcy połączeń, jak poćwiartowane ciało węża z legendy, którego kawałki szukają się wzajemnie w ciemności.

[Opowiadania, s. 365]

„Nienazwane nie istnieje dla nas” – pisze Schulzeista, a jednocześnie bohatera swoich opowieści podmiot autorski Schulza stale sytuuje wobec materialności, dotykalności, somatyczności świata. Wybujałego, przesyconego seksualnością, w wielu składnikach nieprzydatnego, z reguły niezrozumiałego, skrywającego swoją istotność, swoje tajemnice. I jakby tego było mało, „każe” mu mówić językiem także niejako poprzerastanym naroślami wielu stylów, słowników, „pokawałkowanym”, oddalonym i oddalającym się od sensu. Nieomal niezdolnym do jakiegokolwiek reprezentacji... A jednak językiem, który „uwodzi” – nie tylko czytelnika opowieści autora *Sanatorium pod Klepsydrą* – przede wszystkim samego opowiadającego, czyli tego, który próbuje nadawać chaosowi rzeczywistości sens, jakiś sens, być może zbliżający do tego intuicyjnie oczekiwanego sensu słowa p i e r w o t n e g o . Ale tu czyha epistemologiczna klęska: palimpsestowo zwarstwiony język zamiast zbliżyć – oddala od pierwotności. Przykładem niech będzie banalna scena rozpoczynająca pierwszą z opowieści Schulza. W sierpniowy poranek Adela wraca do domu z zakupami poczynionymi na targowisku:

Adela wracała w świetliste poranki, jak Pomona z ogniem dnia rozżagwionego, wysypując z koszyka barwną urodę słońca – lśniące, pełne wody pod przejrzystą skórką czereśnie, tajemnicze, w smaku; morele, w których miąższu złotym był rdzeń długich popołudni; a obok tej czystej poezji owoców wyładowywała nabrzmiałe siłą i pożywnością płaty mięsa z klawiaturą żeber cielęcych, wodorosty jarzyn, niby zabite głowonogi i meduzy – surowy materiał obiadu o smaku jeszcze nie uformowanym i jałowym, wegetatywne i telluryczne ingrediencje obiadu o zapachu dzikim i polnym.

[Opowiadania, s. 3]

I inny przykład – Józef w tym samym sierpniu obserwuje przyniesionego do domu szczeniaka:

Ale przede mną leżała jeszcze cała przyszłość. Jakież bezmiar doświadczeń, eksperymentów, odkryć otwierał się teraz! Sekret życia, jego najistotniejsza tajemnica, sprowadzona to tej prostszej, poręczniejszej i zabawkowej formy, odsłaniała się tu nienasyconej ciekawości. Było to nad wyraz interesujące, mieć na własność taką odrobinę życia, taką cząsteczkę wieczystej tajemnicy, w postaci tak zabawnej i nowej, budzącej nieskończoną ciekawość i respekt sekretny swą obcością, niespodzianą transpozycją tego samego wątku życia, który i w nas był, na formę od naszej odmienną, zwierzęcą.

[Opowiadania, s. 46–47]

„Sekret”, „tajemnica”, „tajemniczość”, „ciekawość”, „doświadczenie”, „eksperyment” – te określenia zdają się kluczowe dla stylu Schulza. Pierwsze trzy rzeczowniki charakteryzują rzeczywistość postrzeganą przez Józefa i Jakuba, pozostałe – ich postawę epistemologiczną wobec tej rzeczywistości jako całości i jako jej fragmentów, strzępów, ułamków. Obaj ponoszą poznawczą porażkę. Działania Jakuba są groteskowe, co poświadcza jego próba wejścia w rolę nowego demiurga w cyklu o manekinach, ptasia przygoda, strażacki epizod czy pseudonaukowe eksperymenty i ambicje. A Józef? Moim zdaniem figurę najprecyzyjniej opisującą efekty jego poznawczych starań stanowi scena ucieczki z fantasmagorycznego miasta i sanatorium, gdy jako *outsider* wiecznie podróżuje donikąd zagraconym pociągiem:

Od tego czasu jadę, jadę wciąż, zadomowiłem się niejako na kolei i tolerują mnie tam wałęsającego się z wagonu do wagonu. Ogromne, jak pokoje, wozy pełne są śmiecia i słomy, przeciągi przewiercają je na wskroś w szare bezbarwne dni.

Moje ubranie podarło się, postrzępiło. Podarowano mi znoszony mundur kolejarza. Twarz mam obwiązaną brudną szmatą wskutek spuchniętego policzka. Siedzę w słomie i drzemię, a gdy jestem głodny, staję w korytarzu przed przedziałami drugiej klasy i śpię. I wrzucają mi drobne monety do mojej konduktorskiej czapki, do czarnej czapki kolejarza z odartym daszkiem.

[Opowiadania, s. 276]

I jeszcze to zdanie, poprzedzające ucieczkę Józefa z sanatorium, w sugerowanym tu profilu interpretacji brzmi jak zapowiedź... Czego? To dopowiada historia śmierci Schulza:

Szczęście, że ojciec już w gruncie rzeczy nie żyje, że go już to właściwie nie dosięga – myśle z ulgą...

[Opowiadania, s. 276, wyróżnienie – J.O.]

Poprzez styl docieram do portretu Schulza, nieodległego od takiego, jaki w *Dzienniku* nakreślił Witold Gombrowicz, gdy pisał:

Gnom, maleńki, olbrzymioglowy, jakby zanadto zalękniony, aby odważyć się na istnienie, był wyrzucony z życia, przemakający się chyłkiem, na marginesie. Bruno nie przyznawał sobie prawa do egzystencji i szukał własnego unicestwienia – nie żeby marzył o samobójstwie, on tylko „dążył” do niebytu całym sobą (to właśnie czyniło go tak po heideggerowsku wrażliwym na byt). Moim zdaniem w tym dążeniu nie było żadnego poczucia winy à la Kafka, był raczej instynkt, co choremu zwierzęciu nakazuje odejść na bok, usunąć się. Był zbędny. Był dodatkowy”¹¹.

I dalej do tragicznej opowieści o jego śmierci, poprzedzonej absurdalną decyzją udania się do Judenratu po porcję chleba na podróż z drohobyckiego getta¹². Ta śmierć też jest „dziedzictwem” Schulza, tak interpretowałbym wiersz Tadeusza Różewicza *W świetle lamp filujących* i balladę Jacka Kleyffa *Schulz – 1975*, a także drohobyckie wiersze i eseje Serhija Żadana. Jest „dziedzictwem”, ale też oskarżeniem i wyrzutem sumienia rozpadającej się i pogrążającej w nicość cywilizacji i kultury. Chociaż – i tu jest jednocześnie paradoks i wielkość dzieła Schulza – właśnie opowieści (także rysunki i grafiki) autora *Sklepów cynamonowych* (jako cywilizację i kulturę) w jakimś sensie ocalają.

Miasto na rysunkach, grafikach i jedynym zachowanym olejnym obrazie Schulza jest ledwie zasugerowanym, naszkicowanym tłem. Trudno też doszukiwać się w *Xiędze*, *Bałwochwalczej* i późniejszych pracach plastycznych Schulza jakichkolwiek intencji społecznych czy ideologicznych, w sensie na przykład „zachowania pamięci o zapadającym się w nicość świecie”. *Mimesis*, reprezentacja czy realizm też nie są domeną twórczości plastycznej autora *Sanatorium pod Klepsydrą*, może poza obsesją autoportretowania i portretowania ojca. Wyraźna jest skłonność do obrazowania świata nawiązującego do niemieckiego ekspresjonizmu i kubizmu¹³. A jednak są w tym dorobku rysunki układające się w cykl niemal realistyczno-obyczajowy. Chodzi o rysowane od 1930 roku sceny obyczajowe z życia drohobyckich chasydów, który redaktorki książki towarzyszącej rocznicowej wystawie prac plastycznych Schulza zatytułowały, podążając za fragmentem opowiadania *Noc wielkiego sezonu*, jako *Mężowie Wielkiego Zgromadzenia*¹⁴:

Gdzie indziej stały grupy Żydów w kolorowych chałatach, w wielkich futrzanych kołpakach przed wysokimi wodospadami jasnych materyj. Byli to mężowie Wielkiego Zgromadzenia, dostojni i pełni namasz-

czenia panowie, gładzący długie, pielęgnowane brody i prowadzący wstrzemięźliwe i dyplomatyczne rozmowy. Ale i w tej ceremonialnej konwersacji, w spojrzeniach, które wymieniali, był błysk uśmiechniętej ironii.

[*Opowiadania*, s. 101]¹⁵

Cały cykl to zaledwie dwanaście rysunków, jednak wyróżniających się z plastycznego dorobku Schulza właśnie tym, że stanowią próbę reprezentacji obyczajowej środowiska chasydów. Reprezentacji bliskiej realizmowi, chociaż miasto będące tłem tych rysunków jest – jak wszędzie u Schulza – naszkicowane paroma kreskami, ledwie sugerującymi bryły budynków i urbanistykę. Próżno tu szukać szczegółu, detalu... To artystyczna wizja przeciwstawna obrazowi miasta z literackich opowieści¹⁶! „Przeciwstawna”? – a może opowieść (literacka, poetycka) „dopowiada” to, co w plastycznej wizji jest pominięte, zmarginalizowane, „nieogarnione”?... Ale jak „dopowiada”?...

Jak w *Sierpniu* i *Skleпах cynamonowych*, na podstawie których można sporządzić wiarygodną mapę Drohobycza. Mapę, która pobudza wyobraźnię Józefa, która to wyobraźnia niejako przenosi realne miasto w wymiar fantasmagorii:

Jest lekkomyślnością nie do darowania wysłać w taką noc młodego chłopca z misją ważną i pilną, albowiem w jej półświecie z wielokrotnością się, płaczą i wymieniają jedne z drugimi ulice. Otwierają się w głębi miasta, żeby tak rzec, ulice podwójne, ulice sobowtóry, ulice kłamliwe i zwodne. Oczarowana i zmylona wyobraźnia wytwarza złudne plany miasta, rzekomo dawno znane i wiadome, w których te ulice mają swe miejsce i swą nazwę, a noc w niewyczerpanej swej płodności nie ma nic lepszego do roboty, jak dostarczać wciąż nowych i urojonych konfiguracji.

[*Opowiadania*, s. 59–60]

Fantasmagoryczność nocnego miasta pogłębiają, opisane ze szczegółami, tajemnice skrywane w żydowskich sklepikach:

Słabo oświetlone, ciemne i uroczyste ich wnętrza pachniały głębokim zapachem farb, laku, kadzidla, aromatem dalekich krajów i rzadkich materiałów. Mogłeś tam znaleźć ognie bengalskie, szkatułki czarodziejskie, marki krajów dawno zaginionych, chińskie odbijanki, indygo, kalafonium z Malabaru, jaja owadów egzotycznych, papug, tukanów, żywe salamandry i bazyliżki, korzeń Mandragory, norymberskie mechanizmy, homunkulusy w doniczkach, mikroskopy i lunety, a nade wszystko rzadkie i osobliwe książki, stare foliały pełne przedziwnych rycin i oszałamiających historii.

[*Opowiadania*, s. 60–61]

Lub jak w *Ulicy Krokodyli* czy w *Sanatorium pod Klepsydrą*, w których to opowieściach miasto jest symulakrem, pozorem, rzeczywistością wyobrażoną przez Józefa:

Na tym planie, wykonanym w stylu barokowych perspektyw, okolica ulicy Krokodyli świeciła pustą bielą, jaką na kartach geograficznych zwykło się oznaczać okolice podbiegunowe, krainy nie zbadane i niepewnej egzystencji. [...]

Był to dystrykt przemysłowo-handlowy z podkreślonym jaskrawo charakterem trzeźwej użytkowości. Duch czasu, mechanizm ekonomiki nie oszczędził i naszego miasta i zapuścił chciwe korzenie na skrawku jego peryferii, gdzie rozwinął się w pasożytniczą dzielnicę.

[*Opowiadania*, s. 71]

Dziwne, mylące podobieństwo do rynku naszego miasta rodzinnego! Jak podobne są w samej rzeczy wszystkie rynki na świecie! Niemal te same domy i sklepy! [...]

Zapytałem o sklep ojca. To właśnie drugi lokal obok nas – objaśnili mnie. Usłużny chłopak podbiegł nawet do drzwi, ażeby mi pokazać. Portal był szklany, okno wystawowe jeszcze niegotowe, zasłonięte szarym papierem. Już ode drzwi zauważyłem ze zdziwieniem, że sklep był pełny kupujących. Mój ojciec stał za ladą i sumował, śliniąc wciąż ołówek, pozycje długiego rachunku.

[*Opowiadania*, s. 258, 259–260]

Charakterystyczne, że w miasto wyobrażone wkrada się inkluz nowoczesności, ślady, zapowiedź nowoczesnej cywilizacji – tak jest w *Ulicy Krokodyli*. Zaś rzeczywistość pobudzająca wyobraźnię Józefa „karmi” się przeszłością, śladami Monarchii Austro-Węgierskiej, Galicji Wschodniej, kultury sztetli. Czyli świat Schulza jest światem podwójnie pękniętym – między rysunkami z cyklu *Mężowie Wielkiego Zgromadzenia*, gdzie miasto jest ledwie naszkicowanym tłem i opowieściami literackimi, gdzie urasta do rangi głównego „bohatera” (tu obserwacje „obyczajowe” i społeczne są tłem, zwykle odległym, „zamazanym”, ledwie sugerowanym). I między tym, co wyobrażone, przewidywane, nowoczesne, zagrażające, mające potencjał zniszczenia materialnych śladów przeszłości i tradycji (zniszczenia lub raczej przykrycia, bo świat Schulza bliższy jest strukturze palimpsestu), a tym, co realne, skazane niejako na zagładę. Miasto Schulza – według ustaleń Jerzego Ficowskiego po prostu Drohobycz – to uniwersum. Jego uniwersalną istotę świetnie określił, opisując Lwów, a więc „stolicę” i centrum Galicji Wschodniej, Joseph Roth:

Miasta mają wiele twarzy, wiele humorów, tysiąc kierunków, pstrokaciznę celów, ponure tajemnice,

pogodne tajemnice. Miasta wiele ukrywają i wiele objawiają, każde jest jednością, każde jest wielością, każde ma więcej czasu niż sprawozdawca, niż człowiek, grupa, naród. Miasta żyją dłużej niż narody, którym zawdzięczają swoje istnienie, i dłużej niż języki, w których porozumiewali się budowniczowie. Narodziny, życie i śmierć miasta zależą od wielu praw, których nie można ująć w żaden schemat ani podporządkować żadnej regule. Są to prawa wyjątkowe¹⁷.

Roth pisał te słowa w 1924 roku, niewiele lat po katastrofie I wojny światowej. W XXI wieku uniwersalność i lokalność Drohobycza i miasta Schulza (nie ma tu błędu, ma być „Drohobycz i miasto Schulza”) potwierdza – już po kolejnych katastrofach globalnych i lokalnych – ukraiński poeta Serhij Żadan, w podobny do mojego sposób określając dziedzictwo Schulza:

Przybывamy do obcych miast ze swoimi wyobrażeniami, odczytujemy złożoną mechanikę ulic i adresów, patrzymy w cudze okna, przekonujemy się ostatecznie, że nikt na nas nie czekał i z czystym sumieniem ruszamy dalej. Na dworzec odprowadzają nas chyba tylko cienie. W Drohobyczu może to być cień Schulza. [...] To miasto, o którym pisał Bruno Schulz, i ile razy bym tu nie przyjeżdżał, ilu ciekawostkom i niesamowitości nie zdarzyłoby mi się tu zobaczyć, poczuć i przeżyć, zawsze czytam je, to miasto, literami sklepów cynamonowych, dziwacznymi chimerycznymi zdaniem, z jakich zbudował swój świat Schulz¹⁸.

Fenomen różnorodności kultury Galicji Wschodniej jest mocno obecny w literaturze, jest – nie waham się użyć tego sformułowania – literackim mitem. Warunkiem jego dostrzeżenia jest jednak przewyższenie tradycyjnego, opartego na narodowo-etniczno-językowych podziałach, spojrzenia na historię kultury i literatury. Poza uniwersalnym wymiarem – chodzi mi o związki dzieła Schulza z literaturą Franza Kafki, z surrealizmem, z niemieckim ekspresjonizmem, z psychoanalizą, z Thomasem Mannem (*Zauberberg* Manna i *Sanatorium pod Klepsydrą* warto by poddać analizie porównawczej) – to dzieło ma też wymiar lokalny, nie „prowincjonalny”, chociaż Galicja Wschodnia z jej pretensjami do nowoczesności i sentymentami do Monarchii Austriacko-Węgierskiej właśnie taką prowincją nowoczesnej Europy była.

Galicja spoczywa w samotności, zapomniana przez świat, a jednak nie odizolowana; wygnana, ale nie odcięta; więcej tu kultury, niż kazałyby domniemywać niedostatki kanalizacji; dużo nieładu i jeszcze więcej osobliwości. Wielu zna ją z czasu wojny, ale wówczas Galicja ukrywała swoje oblicze. Nie była krajem. Była zapleczem albo frontem. Ma jednak własną radość, własne pieśni, własnych ludzi i własny blask; smutny blask wzgardzonych¹⁹

– pisał w 1924 roku Roth. Właśnie w wielkiej prozie Rotha, Isaaca Bashevisa Singera, Juliana Strykowski, Stanisława Vincenza, Jerzego Stempowskiego, Józefa Wittlina, Andrzeja Kuśniewicza i wielu jeszcze – często niesłusznie zapomnianych – pisarzy widzę kontekst macierzysty dzieła Schulza. To dziedzictwo trzeba ocalić, to powinno nas „dzieci beznadziejnego dwudziestego stulecia, stulecia, w którym skończyła się historia, czyli skończyła się poezja...”²⁰

[lipiec 2018, po moim pierwszym spotkaniu z Drohobyczem]

Przypisy

- ¹ Artykuł jest zmienioną wersją rozdziału złożonej do druku w wydawnictwie słowo/obraz terytoria książki *Principia i marginesy Schulza*.
- ² Por. hasło *Schulz w prozie lat dziewięćdziesiątych*, [w:] *Słownik schulzowski*, oprac. i red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk [brak daty wydania], s. 339–343 (autorem hasła był Andrzej Skrendo).
- ³ Cytaty z utworów Schulza zaznaczam w tekście głównym za następującym wydaniem: *Opowiadania – B. Schulz, Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989.
- ⁴ Z opowiadaniem *Ojczyzna* jest parę filologicznych i historycznych „kłopotów”. Jacek Scholz, autor hasła *Ojczyzna* w *Słowniku schulzowskim* pisze o reportażowym charakterze stylu tego opowiadania, zwraca też uwagę, że tęsknione w nim miasto młodości to najpewniej Wiedeń, a wiele cech składni wskazuje, że tekst mógł zostać napisany w języku niemieckim (co może moim zdaniem znaczyć, że został napisany sporo wcześniej) i że autorem przekładu nawet nie był Schulz; zob. *Słownik schulzowski...*, s. 252–253. Być może *Ojczyzna* jest spolszczoną wersją zaginionego opowiadania napisanego przez Schulza w 1937 roku po niemiecku *Die Heimaker*, zob. J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji. Szkice o życiu i twórczości Brunona Schulza*, Kraków 1975, s. 267–268.
- ⁵ Zob. *Schulz europejski*, [w:] *Evropská dimenze eské a polské literatury. Europejski wymiar literatury czeskiej i polskiej*, red. L. Martinek, Opava 2011, s. 140–146.
- ⁶ Por. A. Zieniewicz, *Między mitem a fetyszem. Schulz jako dawca stylu prozy współczesnej*, [w:] *Przed i po. Bruno Schulz*, red. J. Olejniczak, Kraków 2018, s. 32–41.
- ⁷ O legendzie i paradoksie śmierci Schulza obszernie pisałem gdzie indziej, zob. J. Olejniczak, *Powroty w śmierć*, Katowice 2009, s. 45–84.
- ⁸ „Istotą rzeczywistości jest *s e n s*. Co nie ma *s e n s u*, nie jest dla nas rzeczywiste. Każdy fragment rzeczywistości żyje dzięki temu, że ma udział w jakimś *s e n s i e* uniwersalnym. Stare kosmogonie wyrażały to sentencją, że na początku było słowo. Nienazwane nie istnieje dla nas. Nazwać coś – znaczy włączyć to w jakiś *sens* uniwersalny. Izolowane, mozaikowe słowo jest wytworem późnym, jest już rezultatem techniki. Pierwotne słowo było majaczeniem, krążącym dookoła sensu świata, było wielką uniwersalną całością. Słowo w potocznym dzisiejszym znaczeniu jest już tylko fragmentem, rudymeniem jakiegś dawnej wszechobejmującej, integralnej mitologii. Dlatego jest w nim dążność do odrastania, do regeneracji, do uzupełniania się w pełny *sens*. Życie słowa polega

na tym, że napina się ono, pręży do tysięcy połączeń, jak pochwytane ciało węża z legendy, którego kawałki szukają się wzajemnie w ciemności” [*Opowiadania*, s. 365, wyróżnienie za cytowaną edycją].

- ⁹ Por. esej *Udręka tekstu – tekst udręki. Bruno Schulz – pisanie / czytanie*, [w:] *W ulamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110. rocznicę urodzin i 60. rocznicę śmierci*, red. M. Kitowska-Łysiak i W. Panas, Lublin 2004, s. 75–96.
- ¹⁰ Por. szkic *Bruno Schulz szuka języka*, [w:] *Bruno od Księgi Blasku. Studia i eseje o twórczości Brunona Schulza*, red. Paweł Próchniak, Kraków 2013 s. 43–52.
- ¹¹ W. Gombrowicz: *Dziennik 1961–1966. Dzieła tom IX*, red. J. Błoński, Kraków 1986, s. 11, wyróżnienie – J.O.
- ¹² Okoliczności śmierci rekonstruowałem i interpretowałem w innym miejscu, zob. J. Olejniczak, *Powroty w śmierć*, Katowice 2009, s. 45–84.
- ¹³ Wiele razy wskazywała na tę tradycję Małgorzata Kitowska-Łysiak; zob. np. teże, „*Beżlik nieskończonych historii*”. *O reinterpretacji mitologicznych pierwowzorów na kartach „Xięgi bałwochwalczej”*, [w:] *Mityzacja rzeczywistości. Bruno Schulz 1892–1942. Wystawa ze zbiorów Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, Muzeum Lubelskie w Lublinie, listopad – grudzień 2002*, red. T. Dunin, H. Kosienkowska, Lublin 2002, s. 9–21; teże, *Matka wychodzi z cienia*, [w:] *W ulamkach zwierciadła...*, s. 341–362; kubistyczne inspiracje najwyraźniejsze są chyba w zachowanym obrazie olejnym z 1920 roku [*Młody chasyd {autoportret} i dwie kobiety*].
- ¹⁴ Zob. *Mityzacja rzeczywistości. Bruno Schulz 1892–1942...*
- ¹⁵ Na potrzeby niniejszego szkicu zdecydowałem się nieco zmienić w porównaniu do *Mityzacji rzeczywistości. Bruno Schulz 1892–1942...* cytat z opowieści Schulza.
- ¹⁶ O reprezentacyjnej precyzji w opowiadaniach Schulza świadczą chociażby eseje Jerzego Ficowskiego, który na podstawie ich lektury potrafił sporządzić swoistą mapę międzywojennego Drohobycza i wskazać na miejsca, w których toczy się ich akcja. Por. J. Ficowski, *Okolice sklepów cynamonowych. Szkice, przyczynki, impresje*, Kraków 1986; tegoż, *Regiony wielkiej herezji. Szkice o życiu i twórczości Brunona Schulza*, Kraków 1975.
- ¹⁷ J. Roth, *Miasto Lwów*, [w:] tegoż, *Listy z Polski*, przeł. M. Łukasiewicz, Kraków–Budapeszt–Syraquzy 2018, s. 33.
- ¹⁸ S. Żadan, *Drohobycz*, przeł. J. Podsiadło, Warszawa 2018, s. 9, 10.
- ¹⁹ Tegoż, *Ludzie i okolica*, tamże, s. 32.
- ²⁰ S. Żadan, *Drohobycz...*, s. 10.

1.

Przez materię *Sklepów cynamonowych* biegnie ptasi wątek, który najmocniej dochodzi do głosu – na różne sposoby i na różnych prawach – w opowiadaniach *Ptaki*, *Wichura* i *Noc wielkiego sezonu*. Refleks „ptasiej imprezy” odgrywa istotną rolę również w cyklu stworzonym przez *Manekiny* i trzy części *Traktatu o manekinach*, gdzie – podobnie jak w innych ogniach tomu – ów ptasi wątek zestrojony jest z wątkiem nokturnowym. Interesuje mnie to zestawienie i rządząca nim „zasada negatywu” oparta na interferencji rewersowych dopełnień, za sprawą których narracyjne „zaszewki” i „plisy” układają się w dającą do myślenia paletę poruszeń nastrojonej metafizycznie wyobraźni.

2.

Wybieram jeden przepłot, jeden podwójny ścieg tej krawieckiej roboty, pamiętając, że świat Schulza – jak pisze Pietro Citati – jest „teatrem powstałym w wyniku współpracy scenografa i krawca”, że zszyty został ręką prestidigitatora z „różnokolorowych strzępów i szmatek”, a jego „czarodziejstwo” leży również „w tych setkach odstrzygnięć, w tych wiórach lekko-myślnych i płochych”, które wiatr rozmiata po scenie – pośród malowanych perspektyw i papierowych kulis¹. Ten teatralny świat „jest podwójny”, „rządzi nim zasada analogii”, a jego osnowę stanowi „nieskończony łańcuch relacji i wzajemnych wpływów”². To dlatego: „Wszędzie, jak w kawałkach stłuczonego lustra, Schulz dostrzega aluzje” – odległy refleks czegoś, co wyobraźnia chwyta jako „lazurową źrenicę, pawi rdzeń, krzyczące gniazdo kolibrów” (*Księga*, s. 106). Jednocześnie – raz jeszcze biorę sformułowanie od Citatiego – „Z bohaterstwem wielkich artystów Schulz staje się szarlatanem, mistyfikatorem i iluzjonistą [...]: zapuszcza się w fałsz, atmosferyczne oszustwa, wymalowane perspektywy i zmienia ich naturę”³. Wolno o nim powiedzieć to, co w *Manekinach* mówi się o ojcu:

Jest godne uwagi, jak w zetknięciu z niezwykle tym człowiekiem rzeczy wszystkie cofały się niejako do korzenia swego bytu, odbudowywały swe zjawisko aż do metafizycznego jądra, wracały niejako do pierwotnej idei, ażeby w tym punkcie sprzeniewierzyć się jej i przechylić w te wątpliwe, ryzykowne i dwuznaczne regiony, które nazwiemy tu krótko regionami wielkiej herezji. Nasz herezjarcha szedł wśród rzeczy jak magnetyzer, zarażając je i uwodząc swym niebezpiecznym czarem⁴.

Spojrzenie w „krzyczące gniazdo kolibrów” i gest „suwerennej magii”, która ratuje nas „od letargu pustych dni i nocy”, wprowadzając na scenę „jałowej i pustej zimy” ptasiokształtne, papuzie dziewczęta⁵. Schulz pisze o nich tak:

Plisa, zaszewka (o jednym przeplocie wątków w *Manekinach* Brunona Schulza)

wrzecionowate i smukłe, podobne do szpuli drewnianych, z których odwijaly się nici, i tak ruchliwe jak one, manipulowały zgrabnymi ruchami nad tą kupą jedwabiu i sukna, wcinaly się szczękającymi nożycami w jej kolorową masę, furkotały maszyną, deptąc pedał lakierkową, tanią nóżką, a dookoła nich rosła kupa odpadków, różnokolorowych strzępów i szmatek, jak wypłute łuski i plewy dookoła dwóch wybrednych i marnotrawnych papug⁶.

Z tego opisu wysnuć można sugestię, że wspomniane w nim „łuski i plewy” jeszcze przed chwilą skrywały jakieś ziarno, które zniknęło w ptasich dziobach, ale nie to ziarno jest tu sednem. O dziewczętach-ptakach Schulz powie:

Ich dusze, szybkie czarodziejstwo ich rąk było nie w nudnych sukniach, które zostawały na stole, ale w tych setkach odstrzygnięć, w tych wiórach lekko-myślnych i płochych, którymi zasypać mogły całe miasto, jak kolorową fantastyczną śnieżycą⁷.

Również w ten sposób daje o sobie znać ta dziwna – rządząca prozą Schulza – influencja lica i podszewki, ta zwiewna kaskada zaszewek i plis, przychwycona drobnym sztychem podwójnego ściegu.

3.

Podwójny ścieg, o którym myślę, ma związek z pamięcią, więc najpierw o niej. Jeśli z perspektywy wyznaczonej przez kwestię pamięci spojrzeć na ptasią fastrygę *Sklepów cynamonowych*, jeśli iść za nią po nitce do kłębka, to trafi się w końcu na *Teajteta*. W tym dziwnym dialogu Platona – meandrycznym i niekonkluzywnym – pojawiają się dwie metafory pamięci. Pierwsza z nich – znana i chętnie przywoływana do dziś – to „woskowa tabliczka”. Druga – to „ptaszarnia” albo „gołębnik”. Sokrates mówi do Teajteta:

jak poprzednio umieściliśmy w duszach jakiś tam utwór woskowy, tak znowu teraz zróbmy w każdej

duży pewnego rodzaju gołębnik; w nim różnorodne ptaki. Jedne stadami latają osobno od innych, inne po kilka sztuk razem, a inne pojedynczo pomiędzy wszystkimi latają, któredy bądź⁸.

Tak pracuje pamięć. Jest ptaszarnią, w której żyją ptaki – wciąż dzikie i płochliwe. Tylko niektóre z nich potrafimy schwycić. I trudno trzymać w garści wszystkie jednocześnie. Komentując nakreślony przez Platona obraz, Władysław Witwicki pisze:

Porównanie z gołębnikiem uplastycznia słuszne twierdzenia, że posiadamy wiedzę potencjalną i że wiadomości potencjalne raz łatwiej, a raz trudniej aktualizować⁹.

Ta wiedza ma szczególną naturę. Jest w niej coś z wyobraźni, coś ze snu, coś z autotelicznej samozwrotności sztuki, pamiętamy bowiem przede wszystkim wspomnienia wspomnień, nasza pamięć jest pamięcią pamięci¹⁰. W opowiadaniu *Manekiny* „ptasia impreza” ojca – ta z opowiadania *Ptaki* – powraca w swoim spektakularnym rozkwicie jako powidok pamięci. Schulz pisze:

Ach! gdzie było to świegotliwe pączkowanie, to owocowanie pośpieszne i fantastyczne w bukietach tych lamp, z których jak z pękających czarodziejskich tortów ulatywały skrzydlate fantazmaty, rozbijające powietrze na talie kart magicznych, rozsypując je w kolorowe oklaski, sypiące się gęstymi łuskami lazuru, pawiej, papuziej zieleni, metalicznych połysków, rysując w powietrzu linie i arabeski, migotliwe ślady lotów i kołowań, rozwijając kolorowe wachlarze trzepotów, utrzymujące się długo po przelocie w bogatej i błyskotliwej atmosferze. Jeszcze teraz kryły się w głębi zszarzałej aury echa i możliwości barwnych rozbłysków, lecz nikt nie nawiercał fletem, nie doświadczał świdrem zmętniałych słojów powietrznych¹¹.

Ta pamięć uchwycona w pamięci to echo istnienia, pogłos trwania. Jak mówi Bergson:

Trwanie wewnętrzne jest jednolicie-ciągłym życiem pamięci, która przedłużając przeszłość, wprowadza ją do teraźniejszości [...]. Bez tego przedłużania życia przeszłości w teraźniejszość nie byłoby trwania, ale tylko istnienie momentalne¹².

Przypominam Bergsona, bo sądzę, że jego myśl była ważna dla Schulza, ale odwołuję się do autora *Ewolucji twórczej* również po to, by dopowiedzieć, że jeśli pamięć jest osnową teraźniejszości, jeśli nasze teraz jest nie „istnieniem momentalnym”, ale „trwaniem”, jeśli nieustannie niesie nas biegnący przez czas przeciągły pogłos przeszłości – to jednocześnie ta fala trwania

jest echem echa, jest rezonansem opartym na coraz odleglejszych alikwotach. To w cichnym tchnieniu tego rezonansu wychodzi nam na spotkanie substancja istnienia – zmacona, senna, imaginacyjna. Tworzy ją – powtarzam za Schulzem – „fauna śluzowata i bezformna, plankton o konturach płynnych i falujących”¹³. Ta materia trwania to rzeczywistość dana w doświadczeniu – przesiewana przez kolejne sита, coraz bardziej labilna i lotna, wyzbyta namacalności, niepochwytna niczym powidoki ptasich przelotów. Schulz pisze o tym tak: „obracamy się wśród widm, jesteśmy skazani na majaczkliwe epifenomeny bez cienia i konsystencji”¹⁴. Wolno te słowa odnieść również do wycucia rzeczywistości, które daje o sobie znać w sztuce autora *Wichury*. Owszem, ta sama sztuka podszyta jest konkretem realnego świata – kto widział łopuchy w Drohobyczu, ten wie, o czym mówię. Ten konkret rośnie jednak na czymś niepochwytnym i przepastnym, na czymś, co raz po raz zjawia się w tej prozie jako „ciemny, nieobjęty żywioł”, który „szumi” gdzieś „poza naszymi słowami, gdzie moc naszej magii już nie sięga”, ale zarazem daje o sobie znać w nawiedzających słowa wykwitach nocy, w ptasich przelotach między wersami¹⁵. W *Wiosnie* mówi się o tym w ten sposób:

Słowo rozkłada się tu na elementy i rozwiązuje, wraca w swą etymologię, wchodzi z powrotem w głąb, w ciemny swój korzeń¹⁶.

I jeszcze tak:

Czy zauważyliście, że między wierszami pewnych książek przelatują tłumnie jaskółki, całe wersety drgających, spiczastych jaskółek? Należy czytać z lotu tych ptaków...¹⁷.

4.

Autor *Wiosny* pisał, że „*Sklepy cynamonowe* [...] statuują pewien specjalny rodzaj substancji”, która „jest w stanie nieustannej fermentacji, kiełkowania, utajonego życia”¹⁸. To dlatego wszystko tu – jak czytamy – „dyfunduje poza swoje granice”, biegnie wciąż dalej i dalej po ścieżkach asocjacji, rozsypuje się w „aluzje”, w „ziemskie przybliżenia”, w „stacje i etapy”, które są jak „ułamki potłuczonego zwierciadła”¹⁹. Stąd poczucie, że wciąż wymyka się nam coś istotnego, że nieustannie trzeba szukać „innego sensu”, bo nieispożyta przemienność form tej substancji specjalnego rodzaju, z której uformowany jest świat, odsłania wciąż nowe horyzonty, otwiera coraz bardziej zawrotne perspektywy. I jeśli nawet zasób form jest ograniczony, jeśli – powtarzam za Schulzem – „na dnie wszystkich zdarzeń ludzkich, gdy wyłuskać je z plewy czasu i wielkości, ukazują się pewne praschematy, «historie», na których te zdarzenia formują się w wielkich powtórzeniach”, jeśli więc istotnie tak jest, to nieograniczona

pozostaje paleta niuansów, bo „wędrówka form”, to w istocie rozkręcający się wir permutacji – kalejdoskopowy, przyprawiający o zawrót głowy, otwarty na nieskończoność²⁰. I właśnie ruch tego wiru sprawia, że nawet martwa, ślepa ściana przed naszymi oczami przeblaskuje – chwilami – czymś przepastnym i porwijającym, a bielmo jej tynku znaczone „hieroglifami rys i pęknięć” zmienia się – niekiedy – w mapę rzeczywistych prześwitów, w żywy gąszcz „arabesk i ptaków sufitu”²¹.

5.

Schulz powiada:

Zapominamy o tym, operując potocznym słowem, że są to fragmenty dawnych i wiecznych historii, że budujemy, jak barbarzyńcy, nasze domy z ułamków rzeźb i posągów bogów. Najtrzeźwiejsze nasze pojęcia i określenia są dalekimi pochodnymi mitów i dawnych historii. Nie ma ani okruszyny wśród naszych idei, która by nie pochodziła z mitologii – nie była przeobrażoną, okaleczoną, przeistoczoną mitologią²².

Wydobynam więc – na prawach egzemplum – dwa okruczki tych „dawnych historii”, które autor *Wichury* – świadomie czy nie, mniejsza o to – winkrustował w materię *Manekinów*. Oba są włoskie. Pierwszy – zjawia się oku, odsłania nocną podszewkę istnienia. Drugi – przemawia do podniebienia i ma związek z ptasim wątkiem *Sklepow cynamonowych*.

6.

Przedtaktem snutej w *Manekinach* opowieści jest ten barwny poblask przeszłości, który sprawia, że „w głębi zszarzałej aury” wciąż kryją się „echa i możliwości barwnych rozbłysków”²³. Pamięć o tym, co było „ostatnim wybuchem kolorowości, ostatnim i świetnym kontrmarszem fantazji”, ta lotna pamięć ptasiej feerii, z wolna zarasta ciemnością, osuwa się w noc, tonie w narastającej ciszy²⁴. Schulz pisze:

Obiegła nas znowu ze wszech stron żalobna szarość miasta, zakwitając w oknach ciemnym liszajem świtów, pasożytniczym grzybem zmierzchów, rozrastającym się w puszyste futro długich nocy zimowych²⁵.

I w kolejnym akapicie:

Lampy poczerniały i zwiędły jak stare osty i bodiaki. Wisiały teraz osowiale i zgryźliwe, dzwoniąc cicho kryształkami szkiełek, gdy ktoś przeprawiał się omakiem przez zmierzch pokoju²⁶.

Poddany tym procesom świat z wolna pogrąża się w zimowym stuporze – przechyla się w senną ociężałość, w dryf „dziwnej senności”, w majaczenie.

7.

Majacziwa odsłona dryfująco-sennej rzeczywistości, o której mowa, ma swój początek w takim oto obrazie:

Łóżka cały dzień nie zaścielone, zawalone pościelą zmiętą i wytarzaną od ciężkich snów, stały jak głębokie łodzie gotowe do odpływu w mokre i zawile labirynty jakiejś czarnej, bezgwiazdnej Wenecji²⁷.

Ciekawi mnie ta Wenecja. Skąd się tu wzięła? Z jakiego kapelusza Schulz ją wyciąga? Nie będę kluczył – powiem wprost. Kiedy czytam to zdanie, mam w oczach ryciny Piranesiego – te z jego obu najbardziej znanych cykli *Invenzioni capric di carceri* (1750) i *Carceri d'invenzione* (1761). Tych 30 akwafort wielkiego Weneccjanina to fantazje architektoniczne wyzbyte dziennego światła – przeszyte jakimś ciemnym dreszczem, nawiedzone nocą, uformowane z gęstej, ciężkiej materii sennych koszmarów. Zjawia się w nich rzeczywistość wyjęta z ram czasu, oparta na formalnych wariacjach, przetasowana, wewnętrznie zapętłona, uwięziona we własnych obrotach, jawnie imaginacyjna, ale zarazem – na wskroś realna, bo obrana z lupin, oczyszczona do nagiej kości. Labiryntowa geometria tego świata – wywiedziona z poruszeń architektonicznej wyobraźni, iluzjonistyczna, zapierająca dech – jest geometrią udręki biegnącej po trajektoriach wytyczonych z inżynierską precyzją. Jest w tych wedutach wirtuozeria iluzjonisty. Jest bezbłędne operowanie formą, pewność ręki. I jest dotknięcie zimnej grozy.

8.

Nie wiem, czy Schulz istotnie pamiętał o Piranesim, wprowadzając do *Manekinów* „mokre i zawile labirynty jakiejś czarnej, bezgwiazdnej Wenecji”, ale jej nokturnowy refleks – odbity w obu cyklach akwafort Weneccjanina – można by przecież włożyć między te „serie nokturnów”, które profesor Arendt pokazywał swoim uczniom podczas nocnych lekcji rysunku. Oto ta scena ze *Sklepow cynamonowych*:

Profesor pogrązał się w głęboką witrinę, pełną starych foliałów, staromodnych ilustracji, sztychów i druków. Pokazywał nam wśród ezoterycznych gestów stare litografie wieczornych pejzaży, gęstwiny nocne, aleje zimowych parków, czerniejące na białych drogach księżycowych²⁸.

Wiemy, że na tych sztychach „głęboką czernią plątały się kreski i szrafirunki”, że noc naśladowała je, kładąc na kartach „bladego powietrza” swoje odwrócone światło²⁹. Może to niewiele, może te poszlaki są wątle, a ich wartość dowodowa pozostaje nikła, ale mam przecież w uszach przestrozę zapisaną w *Wiośnie*:

Jednej rzeczy trzeba się wystrzegać w tych sprawach: ciasnej małostkowości, pedanterii, tępej dosłowności. Wszystkie rzeczy są powiązane, wszystkie nici uchodzą do jednego kłęбка³⁰.

Niektóre z tych nici – jak mówi Schulz – są „zrobione z samej kaligrafii i z powietrza”³¹. Trudno je dostrzec i pochwycić. Pochwycone, rwą się pod palcami. Mają bowiem w sobie coś z tych smug ptasich przelotów, po który zostaje tylko – powtarzam za Sartoriusem – „deszcz martwych piór”³². Tak właśnie widzimy ślad akwaforty Piranesiego odcisnięty w wyobraźni Schulza. Ślad, który daje o sobie znać w *Manekinach*, ale nie tylko w tym opowiadaniu można go dostrzec. Niech więc i te akwaforty, te architektoniczne fantazje naznaczone nocą, zamieszkają w ptaszarni pamięci, niech tam – jak rzecz ujmuje Sokrates – „pojedynczo pomiędzy wszystkimi latają, któredy bądź”³³.

9.

Pora na drugi z zapowiadanych okrucich. Biorę go ze sceny, w której oczom ojca ukazują się „Polda i Paulina, dziewczęta do szycia”, a było tak:

Nakładając okulary, zbliżył się w paru krokach i obszedł dookoła dziewczęta, oświecając je podniesioną w rękę lampą. Przeciąg z otwartych drzwi podniósł firanki u okna, panienki dawały się oglądać, kręcąc się w biodrach, polśniewając emalią oczu, lakiem skrzypiących pantofelków, sprzączkami podwiązek pod wzdętą od wiatru sukienką; szmatki jeły umykać po podłodze, jak szczury, ku uchylonym drzwiom ciemnego pokoju, a ojciec mój przyglądał się uważnie prychającym osobkom, szepcząc półgłosem: – Genus avium... jeśli się nie mylę, scansores albo pistacci... w najwyższym stopniu godne uwagi³⁴.

Rzeczywiście, trudno się nie zgodzić. Ptasie dziewczęta zawsze godne są najwyższej uwagi, ale warta zachodu jest również – jak sądzę – zastosowana przez ojca nomenklatura. Jerzy Jarzębski w przypisie edytora wyjaśnia, że chodzi o klasyfikację z zakresu ornitologii: *genus avium* to zatem tyle co „rodzina ptaków”, zaś *scansores* to w dawnych systematykach łacińskie miano określające rząd „łaźców”, jak wskazuje Jarzębski, albo „dwuparzystopalcowych”, jak podaje encyklopedia Samuela Orgelbranda, w tomie z roku 1899, gdzie czytamy między innymi: „Należą tu rodziny kukułek, papug, dzięciołów, tukanów i t.d.; wogóle rząd ten, powszechnie używany, mało jest naturalny”³⁵. Wzmianka warta rozwinięcia, ale jakoś mnie nie dziwi, że u Schulza pojawia się właśnie ten „mało naturalny” rząd ptaków, więc kwestię zostawiam na boku i przechodzę do *pistacci*. We wspomnianym wyżej przypisie edytora znajdujemy wyjaśnienie, że *pistacci* to właściwie *psittaci*, czyli łacińska nazwa rządu papug. Zgoda: papuzia,

przedrzeźniająca natura Poldy i Pauliny również w ten sposób – w echolalii – dochodzi do głosu. Nie przeczę, że tak właśnie jest. Proponuję jednak przypis do przypisu. Chciałbym bowiem stanąć w obronie oryginalnej formy słowa, które wypowiada ojciec³⁶. Trochę dlatego, że brzmienie wyrazu *pistacci* odsyła – w polszczyźnie – do pistacjowej, papuziej zieleni, która nieopstrzeżenie osuwa się w ochry i beże. Ale obstaję przy formie *pistacci* również dlatego, że widać w niej – jak mi się zdaje – blik żartu. Znów nie zamierzam kluczyć, tym razem również powiem wprost. Słowo *pistacci* – jeśli wziąć je na ucho – budzi skojarzenia z językiem włoskim. I rzeczywiście jest jednym z licznych w tym języku regionalizmów. W okolicach Genui jeszcze niedawno nazywano tak orzeszki arachidowe – spreparowane w specjalny sposób³⁷. Można je było kupić u ulicznych sprzedawców – zwłaszcza w okresie świąt, podczas odpustów albo przed meczami. *Pistacci caramellati* – przygotowane na słodko, sprzedawane w rolku zwiniętym z kawałka papieru – były przysmakiem dzieci. Dorośli wybierali zwykle *pistacci normali*. Czy Schulz mógł znać te ubogie, odpustowe łakocie? Mógł. W czasach jego dzieciństwa włoscy sprzedawcy słodyczy – ciastek z migdałów, lodów bakaliowych, różnego rodzaju *pasticcio dolce* – pojawiali się sezonowo w wielu miastach Galicji. Zapewne bywali również w Drohobyczu. Wiem, już slysze: lapsus, inwencja korekty, chochlik drukarski, swawola zecera. Można i tak na to spojrzeć, nie przeczę. Ale można też w tym przejęzyczeniu usłyszeć cichy chichot kpiny, która – jak twierdzi Citati – „czyni twórczość prawdziwszą”³⁸. Dziewczętaptaki sklasyfikowane jako „słodkie orzeszki”, „łakocie”, „święteczna przekąska”. Żarcik? Jeśli tak, to niespecjalnie śmieszny. I nie całkiem wybredny. Ale może właśnie dlatego słycać w nim ten ciemny przydźwięk ironii Schulza – przydźwięk gorzki, drażniący, podbity niekłamanym tragizmem, może nawet rozpaczą. Jak czytamy w *Traktacie o manekinach*:

Materia nie zna żartów. Jest ona zawsze pełna tragicznej powagi. Kto ośmiela się myśleć, że można igrać z materia, że kształtować ją można dla żartu, że żart nie wrasta w nią, nie wżera się natychmiast jak los, jak przeznaczenie?³⁹

I to jest ta druga nić fastrygi, drugi – ptasio-ironiczny – wątek podwójnego ściegu: żart wrastający w los, przeznaczenie przeżarte przez kpinę.

10.

Dostrzegam „pałubiastą niezgrabność” mojego wywodu – jego „bezwład, słodką niedźwiedziowość”, ciężącą ku manowcom⁴⁰. Nie poprowadziłem go inaczej, bo mam wrażenie, że maszerując ubitym traktem, uroniłbym coś istotnego, ominąłbym bowiem „te wątpliwe, ryzykowne i dwuznaczne regiony”, gdzie pleni

się jakaś inna, bujna prawda, której przyświadcza proza Schulza⁴¹. Stąd te zwichrowane ścieżki filiacji, meandry myśli, zawijasy stylu, manowce filologii. Nie potrafię jednak wyzbyć się poczucia, że za ich sprawą zaledwie markuję „łut sensu”, którego szukam w okrucach i ułomkach, w ptaszarniach pamięci, w tych wszystkich plisach i zaszewkach, w podwójnych ściegach. Niewiele mogę temu poczuciu przeciwstawić. Poza cytatem – jeszcze jednym, na koniec:

Trzeba pamiętać, że każdy łut sensu wykluwający się w tej wiośnie zagadywany jest natychmiast przez stokrrotną błagę, przez paplający byle co nonsens. Ptaki zacierają tu ślady, myślą szyki przez fałszywą interpunkcję. Tak prawda wypierana jest zewsząd przez tę bujną wiosnę, która każdą piędź wolną, każdą szczelinę zarasta natychmiast swym listnym rozkwitem. Gdzież ma schronić się wyklęta, gdzie znaleźć azylum, jeśli nie tam, gdzie jej nikt nie szuka – w tych jarmarcznych kalendarzach i komeniuszach, w tych żebraczych i dziadowskich kantyczkach, które w prostej linii wywodzą się z markownika?⁴²

Przypisy

- ¹ Pierwsze przytoczenie: P. Citati, *Fanfary czerwieni*, [w:] tegoż, *Izrael i islam. Boskie iskry*, przeł. J. Ugniewska, Warszawa 2006, s. 176; cytat drugi: B. Schulz, *Manekiny*, [w:] tegoż, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 30 (dalej cytaty z tej pozycji sygnują tytułem utworu i numerem strony).
- ² P. Citati, *Fanfary czerwieni...*, s. 176; wyimek niżej: s. 177.
- ³ Tamże, s. 177.
- ⁴ *Manekiny*, s. 32.
- ⁵ *Manekiny*, s. 26.
- ⁶ Tamże, s. 29.
- ⁷ Tamże, s. 29–30.
- ⁸ Platon, *Parmenides. Teajtet*, przeł. oraz wstępami i objaśnieniami opatrzył W. Witwicki, Kęty 2002, s. 173.
- ⁹ Tamże, przyp. 67.
- ¹⁰ Vide: D. Draaisma, *Fabryka nostalgii. O fenomenie pamięci wieku dojrzałego*, przeł. E. Jusewicz-Kalter, Wołowiec 2010 (zwłaszcza rozdział: *Mądrość po czasie*).
- ¹¹ *Manekiny*, s. 27.
- ¹² H. Bergson, *Wstęp do metafizyki*, przeł. K. Bieszyński, Kraków–Warszawa 1910, s. 67.
- ¹³ *Wędrowki sceptyka*, s. 409.
- ¹⁴ *Zofia Nalkowska na tle swej nowej powieści*, s. 399.
- ¹⁵ *Wiosna*, s. 157.
- ¹⁶ Tamże.
- ¹⁷ Tamże, s. 168.
- ¹⁸ *Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza*, s. 444.
- ¹⁹ Pierwszy z przytoczonych wyimków: tamże; kolejne: *Księga*, s. 119.
- ²⁰ *Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza*, s. 446, 445.
- ²¹ Posługuję się sformułowaniami z opowiadania *Sierpień*.
- ²² *Mityzacja rzeczywistości*, s. 366.
- ²³ *Manekiny*, s. 27.
- ²⁴ Tamże, s. 26.

- ²⁵ Tamże, s. 26–27.
- ²⁶ Tamże, s. 27; sformułowanie niżej: tamże.
- ²⁷ Tamże.
- ²⁸ *Sklepy cynamonowe*, s. 64.
- ²⁹ Tamże.
- ³⁰ *Wiosna*, s. 168.
- ³¹ *Wiosna*, s. 197.
- ³² J. Sartorius, *Wstępna rozmowa o fragmencie*, [w:] tegoż, *Zegar szronu i inne wiersze*, wybór i przekład R. Krynicki, Kraków 2017, s. 16. Wiersz opatrzony jest mottem: „*Ruini parlanti* (Piranesi)”.
- ³³ Warto może dopowiedzieć, że Schulz mógł zetknąć się z pracami Piranesiego, gdy studiował architekturę na Wydziale Budownictwa Lądowego C.K. Szkoły Politechnicznej we Lwowie (choćby w ramach zajęć *Historia architektury, Rysunki ze statyki budowli* – zajęcia prowadził prof. dr J. Bogucki, *Rysunki ornamentalne* – zajęcia prowadził prof. W. Sadłowski), albo podczas zajęć, w których uczestniczył na wiedeńskiej Politechnice i w Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu.
- ³⁴ *Manekiny*, s. 31; wyimek wyżej: s. 29.
- ³⁵ S. Orgelbrand, *Encyklopedia powszechna z ilustracjami i mapami*, t. 4: *Od wyrazu constans do dżyhad*, z 707 rysunkami, tablicą chmur, 2 mapami, skorowidzem nazw geograficznych czeskich, oraz kolorowaną tablicą roślin owadożernych, Warszawa 1899, s. 570, s.v.: „Dwuparzystopalcowe”; w tym samym haśle czytamy o „scansores”: „rząd ptaków mających palec skrajny, podobnie jak ksiuk, w tył zwrócony, mają więc dwa przednie i dwa tylne palce” – stąd nazwa „dwuparzystopalcowe”.
- ³⁶ I czynię to – nie bez konfuzji – wbrew uwadze Jerzego Ficowskiego, który w liście z 10 marca 1990 roku pisał do Jerzego Jarzębskiego, komentując przypis edytora: „zamiast pisać: «pistacci – (właściwie psittaci)» należało w tekście Schulza poprawić [...] ewidentną omyłkę druku – bez żadnych obaw, że się poprawia Schulza” (cyt. za: J. Jarzębski, *Komentarz do komentarzy: Schulz edytorów*, „Schulz / Forum” 2014, nr 3, s. 107).
- ³⁷ Chyba więc nie od rzeczy będzie dopowiedzieć, że włoskie „pistacci” (wymawiane jako: „pistaczi”) współbrzmii z polskim słowem „fistaszki” (orzeczki arachidowe), a zarazem odsyła do rosyjskiego „фисташки” (pistacje) – wszystko to Schulz miał zapewne w uszach, bo za jego czasów w Drohobyczu o tego rodzaju interferencje między językami nie było trudno.
- ³⁸ P. Citati, *Fanfary czerwieni...*, s. 177.
- ³⁹ *Traktat o manekinach. Ciąg dalszy*, s. 38.
- ⁴⁰ *Traktat o manekinach albo Wtóra Księga Rodzaju*, s. 36.
- ⁴¹ *Manekiny*, s. 32.
- ⁴² *Wiosna*, s. 188–189.

Mito-logika Schulza. Rekonesans

1.

„Istotą rzeczywistości jest sens. Co nie ma sensu, nie jest dla nas rzeczywiste. Każdy fragment rzeczywistości żyje dzięki temu, że ma udział w sensie uniwersalnym. Stare kosmogonie wyrażały to sentencją, że na początku było słowo”¹.

Te słowa brzmią jak objawienie. Za ledwie parostrońnicowy szkic Brunona Schulza *Mityzacja rzeczywistości*, który otwierają powyższe zdania, jest tekstem absolutnie niebywałym. Ta arcydzielna miniatura eseistyczna tylko z pozoru wygląda na tekst programowy, w którym autor tłumaczy zasady własnej wizji świata i reguły własnej poetyki. Powierzchniowo rzecz ujmując, pisarz daje w nim swoją prywatną wykładnię mitu, mitologii i samego procesu mityzacji, ale kiedy przyjrzymy się mu dokładniej, zrozumiemy, że w istocie jest to tekst o ambicjach globalnych, rzecz niemal o „wszystkim”. O słowie, o poezji, o nauce, o poznaniu, o czasie, o sensie, o świecie... Jeśli o czymś ważnym zapomniałem, przepraszam. Ale nie bądźmy nazbyt pazerni: i o tych kwestiach można mówić wystarczająco długo... Osobliwie mitograficzne studium Schulza to prawdziwie Blake’owskie *grain of sand* (*To see a World in a Grain of Sand...*), ziarenko piasku, w którym przegląda się świat cały. W kilku porywających akapitach o ogromnej kondensacji pomieścił Schulz wiedzę o naturze rzeczywistości i sposobach jej poznawania. Ontologia i epistemologia w jednym.

Waga i znaczenie tego szkicu nie umknęły, rzecz jasna, filologom. Esej Schulza był wielokrotnie cytowany, wykorzystywany jako poręczny i wiarygodny komentarz do jego twórczości. Odsłaniano pokrewieństwo niektórych jego pomysłów z koncepcjami innych, jemu współczesnych badaczy i teoretyków mitu (najczęściej mowa była o tekstach teoretycznych Karla Kerényiego i ich aplikacji literackich w dziele – dobrze znanego Schulzowi – Tomasza Manna). Pokazywano też na różne sposoby, jak Schulz traktował materię mityczną w swoich narracjach². To kwestie dość dobrze znane i nie ma potrzeby do nich wracać.

Uwagi Schulza o micie najczęściej komentuje się przy uwzględnieniu kontekstu historycznego i – co nie

dziwi – literackiego. W miarodajnym, zdawać by się mogło, w tym kontekście *Słownika schulzowskim* mowa jest o tym, że *Mityzacja rzeczywistości* to

[n]ajważniejsza programowa wypowiedź Schulza na temat prozy, mająca charakter manifestu literacko-filozoficznego [...]. W manifestie tym ani razu nie pojawiają się jednak takie określenia, jak „proza”, „opowiadanie” czy „powieść”, tylko → „poezja” [...]. W rozważaniach Schulza o „poezji” towarzyszą ponadto takie pojęcia jak → „mit”, → „język” oraz → „sens”. Wszystkich tych terminów Schulz używa do opisanego ogólnych zasad literatury, ale wypowiada z ich pomocą przede wszystkim własną koncepcję literatury, języka i kreacji artystycznej³.

To dość wątpliwe konstatacje. A przede wszystkim umniejszające, w moim przekonaniu, wagę schulzowskiego tekstu. Zafiksowanie jego znaczeń niemal wyłącznie do kontekstu personalnego i literackiego odbiera mu ciężar i wymykającą się czasowi historycznemu siłę rażenia. Uważna lektura eseju (i to już pierwszych, zacytowanych przez mnie na początku, zdań!) upewnia raczej o czym innym: że jej rdzeniem jest przede wszystkim jakiś *całocisowy* filozoficzny wgląd, a zdania o słowie, języku i literaturze są pochodną uwag o sposobie istnienia rzeczywistości i metodach dotarcia do niej. Poza tym okazuje się, że szkic Schulza o micie jest tekstem dalekiego zasięgu, co oznacza, że intuicje w nim zawarte mocno wykraczają poza swój czas i że ich głębi nie da się odsłonić przez relatywizację do literatury i filozofii czasu, w którym powstał. Pośrednim dowodem prawdziwości tego rozpoznania jest choćby to, że dochodzące od niego promieniowanie tła bez trudu odczuwamy i dzisiaj. Ten tekst nie zalutuje nafталiną, nie zestarzał się ani na jotę. Odwrotnie: być może jego wielkość i geniusz docenić można dopiero dzisiaj, z odległej czasowo perspektywy, po licznych odkryciach w odniesieniu do natury mitu, po rozpoznaniu rewelatorskiej roli metafory w języku – nie tylko poezji, ale i nauki.

Dlatego też w tym krótkim komentarzu chciałbym odkleić nieco tekst Schulza od czasu powstania i zobaczyć go od nieco innej, zaskakującej strony. Chciałbym mianowicie przyjrzeć się wspomnianemu tekstowi od strony jego aktualności, a także zobaczyć, jakie jest jego miejsce w dzisiejszej refleksji nad poznaniem. Innymi słowy: chciałbym wydobyć te jakości jego propozycji, które wydają mi się współbrzmieć z głosami najciekawszych współczesnych badaczy mitu. Będzie to oznaczać, częściową przynajmniej, dekontekstualizację schulzowskich intuicji, wyjęcie ich z czysto literackich ram i wpuszczenie w rejony naukowej „herezji”, w obszary, o których – pisząc swój tekst – z całą pewnością nie myślał.

Trzeba powiedzieć od razu: *Mityzacja rzeczywistości* to tekst prawdziwie wizjonerski. Jego znakomitość polega nie tylko na tym, że znajdziemy w nim tezy, które zyskują potwierdzenie u największych teoretyków mitu

w wieku XX. W istocie, odnajdziemy w nim pasaże, których refrakcje pojawiają się w pracach Gerardusa van der Leeuwa, Mircei Eliadego czy Leszka Kołakowskiego – by wymienić kilka z najważniejszych nazwisk z obszaru refleksji nad mitem. Nie ma jednak sensu robić z Schulza protomitografa, teoretyka mitu, którym nigdy nie był i którym – mniemać można – być nie chciał. Nie ma sensu ubierać go w akademickie szaty. Wielkość uwag Schulza polega nade wszystko na głębi poetyckiego rozpoznania.

Rozważania Schulza o micie zajmują mnie przede wszystkim z dwóch powodów. Po pierwsze, w zaskakujący i nieoczywisty sposób ustanawia on relację między mitem i nauką: „wiedza nie jest niczym innym, jak budowaniem mitu o świecie, gdyż mit leży już w samych elementach i poza mit nie możemy w ogóle wyjść”⁴. Koncept ten domaga się dzisiaj rozwinięcia i pomyślenia na nowo. Po drugie, niezwykle intrygująco stawia Schulz kwestię przyszłości mitu. Sugeruje wprost, że niemal powszechne przekonanie, iż fazę mityczną w ludzkiej historii zostawiliśmy za sobą, jest poznawczym złudzeniem. Przeciwnie, powiada on, mit nie ginie, tylko zmienia swoją postać, jest bytem o wiecznotrwałej naturze. O tym właśnie mówi nieco aforystycznie i tajemniczo brzmiące zdanie dotyczące procesu mityzacji: „Umitycznienie świata nie jest zakończone”⁵.

Spróbujmy zrobić kilka kroków po śladach zostawionych przez Schulza.

2.

Obydwie mito-logiczne tezy Schulza już w jego czasach musiały brzmieć dość dziwacznie, nie dość nowocześnie, nie na czasie, anachronicznie. Podobne reakcje muszą budzić i dzisiaj. Mit jest dla Schulza rzeczywistością podstawową, jakąś pramaterią, ciemnym punktem *arche*, pierwotną matrycą, która jest prazródłem wszystkich sensów, źródłem wciąż bijącym, niewyczerpanym w swej sensotwórczej energii. W innym szkicu pisał: „dno mitu musi komunikować się z niezrozumiałym, przedślovnym, jeśli ma pozostać żywe, tkwić korzeniami w ciemnej ojczyźnie mitycznej”⁶. Zasadnicza materia mitu jest tedy bez dna, mit pochodzi z przestrzeni innej niż racjonalny dyskurs, jest niedowodliwy, nie mają się go operacje logiczne ani przyczynowo-skutkowy rygor. Dla Schulza „mit” oznacza nade wszystko z trudem komunikowalną ciemną głębię, niewidoczną i niewidzialną ośnowę zmysłowo postrzeganego fizycznego świata.

Tymczasem dzisiejszy język raczej „mit” postponuje i degraduje. W swych potocznych zastosowaniach najczęściej utożsamiany jest z fikcją, fałszem, kłamstwem, nierzeczywistością, rozumiany jest jako przeciwieństwo „twardych” faktów. Oddalone o lata świetlne od mądrościowego wymiaru greckiego *mythos*, słowo „mit” z reguły nie budzi dzisiaj pozytywnych skojarzeń.

W proponowanej tu reaktywacji schulzowskiej wykładni mitu chodzi mi jednak o coś znacznie po-

ważniejszego niż tylko przeciwstawienie się jego zdroworoządkowej semantyce. To zbyt łatwe. Idzie raczej o zasadniczy sprzeciw wobec nowoczesnego rozumu, który uznał mit za przeżytek, za anachroniczne zjawisko niezajdujące miejsca w nowoczesnych przestrzeniach myślenia i przeżywania. Żyjemy bowiem, jak powiada wielu eminentnych filozofów kultury, w świecie, który sam siebie definiuje jako oświecony. Oświecony, czyli racjonalny, budowany według sprawdzalnych wzorców dostarczanych przez rozum. Ten charakterystyczny dla nowoczesności stan rzeczy zwykliśmy za Maxem Weberem nazywać „odczarowaniem”. Żyjemy tedy rzekomo w świecie zsekularyzowanym, zdemitologizowanym, odczarowanym, w świecie triumfu instrumentalnie pojętego *ratio*, z jego najbardziej eksploatowaną odroślą, czyli sferą technologiczną. Rzeczywistość naszego doświadczenia została jakoby całkowicie roztajemniczona, świat nie jest już źródłem zdziwienia, naszym myśleniem i postrzeganiem rządzi duch wolnej od wartości nauki i czystej kalkulacji. Powstała na ruinach myślenia mitologicznego nauka kieruje się wąsko pojętą racjonalnością jako jedyną dopuszczalną regułą postępowania. Ze świata znikła sakralna aura, mało kto już dostrzega w nim ślady boskiej emanacji. Świat pojęty jako całość i jako poszczególne części stał się rozumowo wyjaśnialny. A czego nie można wyjaśnić dzisiaj, z całą pewnością wyjaśnimy jutro.

W jakim więc sensie mit mógłby jeszcze być obecny w naszym świecie? A w związku z tym: w jakim sensie tezy Schulza o micie miałyby jakiegokolwiek odniesienie do świata naszego doświadczenia? To, rzecz jasna, zależy od tego, czy powyższe stanowisko da się w ogóle utrzymać, inaczej mówiąc: czy sławna i rozpowszechniona w humanistyce weberowska teza o „odczarowaniu” ma empiryczne podstawy i czy w ogóle kiedykolwiek mówiła coś poznawczo wiarygodnego o naszym świecie.

Na kontrze do weberowskiej tezy myślę całkiem odwrotnie: nie żyjemy w świecie całkowicie odczarowanym, racjonalność jest tylko zewnętrznym polem światła, który w żaden sposób nie wyrzekł się swojego mitologicznego korzenia. Dowodów mamy aż nadto. Cała sfera potocznych wierzeń i przekonań (z groźnymi często mitologiami politycznymi na czele) jest niewyczerpaną studnią potrzaskanych, zdeformowanych i zdegradowanych mitycznych treści (o czym przekonywał kompetentnie Roland Barthes). Literatura i kino wciąż na różne sposoby opowiadają nam historie, które mają za sobą nierzadko bardzo archaiczną metrykę (na co wskazywał celnie Mircea Eliade). Także nauka, jako instytucja, czerpie z korzenia mitu, choć raczej o tym nie wie. Oswaja świat za pomocą pojęć, nadając mu spójność i porządek, tak by można się było z nim uporać. W gruncie rzeczy opowiada nam konsolacyjną baśń o świecie jako uporządkowanym ogrodzie, odgradza nas tym samym od grozy świata i ciężaru tajemnicy, która mogłaby okazać się nie do zniesienia⁷. (Potwierdzając tym samym mimowolnie prawdę

eliotowskiego refrenu: *human kind cannot bear very much reality*). Współczesny kształt tej narracji, mimo współczesnej polityki, nie jest w stanie ukryć mitycznego wzorca, którego jest kontynuacją.

Generalnie rzecz ujmując, teza o odczarowaniu świata oparta jest na dość prymitywnym błędzie perspektywicznym, polegającym na przekonaniu, że „nasz świat” jest z definicji samo-przez-się-oczywisty, naturalny, zrozumiały i wytłumaczalny. Że jego reguły są dla nas przejrzyste i doskonale czytelne. To w mitycznym „kiedyś” ludzie żyli w światach mitologicznych fikcji, od których my, rzecz jasna, jesteśmy wolni. Kłopot w tym, że nie ma żadnych przekonujących racji, by myśleć w ten sposób. Ujmę rzecz krótko: żyjąc w konkretnym kontekście kulturowym i historycznym, jesteśmy, by tak rzec, za blisko siebie i za blisko swoich konstrukcji umysłowych, mamy więc skłonność do brania ich za oczywiste i dlatego niewymagające krytycznej refleksji. Tymczasem mityczne „rusztowanie”, na którym wspiera się przeżywana przez nas rzeczywistość, dostrzec można dopiero *ex post*, z pewnej perspektywy czasowej. Ileż to mitologii nieodległego przecież XIX-wiecznego stulecia, wieku pary, rozumu i poznawczego optymizmu oraz ostatecznych rozstrzygnięć, zostało rozpoznanych i nazwanych na naszych oczach! Nawiasem mówiąc, zabawne jest to, że w samym koncepcie *Entzauberung der Welt*, który w założeniu nicować miał mityczne skamieliny naszego myślenia, odzywa się donośnie oświeceniowy mit o historii jako nieustającym postępie. Jak gdyby rozum nie potrafił usprawiedliwić sam siebie, czerpiąc z konieczności z materii mitu...

3.

Doniosłość konceptu Schulza lepiej będzie można dostrzec w porównaniu. Jednym z tych, którzy – jak Schulz – szli pod prąd dominujących tendencji myślowych epoki i którzy starali się konsekwentnie zasypywać przepaść wykopaną jeszcze przez Greków między *mythos* i *logos*, był Hans Blumenberg, według jednego z komentatorów jego twórczości „niezwykły myśliciel, który filozofował na sposób literacki”⁸. To badacz, który w centrum swojego myślenia umieścił mit i jego współczesne refrakcje, filozof, który położył także podwaliny pod nową dyscyplinę wiedzy – metaforologię. Jeśli zbyt mocną tezą byłoby mówienie o nim jako filozoficznym *alter ego* Schulza, to już bez przeszkód można by zobaczyć w nim kontynuatora dzieła Schulza na polu mitu i metafory, tyle że w wydaniu bardziej traktatowym i usystematyzowanym. Już jedno zdanie ze wstępu do jego pomnikowego dzieła *Praca nad mitem*: „Wszelkie zaufanie do świata zaczyna się od [nadawania i przyswajania] nazw, dzięki którym można opowiadać historie”⁹, brzmi jak *remake* pierwszego akapitu *Mityzacji rzeczywistości*, w którym czytamy: „Nienazwane nie istnieje dla nas. Nazwać coś – znaczy włączyć to w jakiś sens uniwersalny”¹⁰.

Podobieństw między Blumenbergiem i Schulzem jest więcej, dlatego też zestawienie obok siebie ich intuicji (nie pomijając różnic!) pozwoli lepiej zobaczyć oryginalność i doniosłość poznawczą kluczowych tez zawartych w *Mityzacji rzeczywistości*. Blumenberg, tak jak Schulz, interesuje się językiem i słowem jako rzeczywistością sprawczą. Tak jak Schulz ma niebywały sluch na słowo i towarzyszące mu przydźwięki. Tak jak Schulz odkrywa przed nami pasjonujące aspekty archeologii słowa. I tak jak Schulz pokazuje, że pierwotny dostęp do świata jest metaforyczny, pojęcie przychodzi później. Program badawczy Blumenberga, śledzącego obecność metafory w nowożytnym języku filozoficznym, odsłaniającego głębokie pokłady metaforyczne w neutralnym rzekomo języku pojęć, idealnie oddają słowa Schulza:

Najtrzeźwiejsze nasze pojęcia i określenia są dalekimi pochodnymi mitów i dawnych historii. Nie ma ani okruszyny wśród naszych idei, która by nie pochodziła z mitologii – nie była przeobrażoną, okaleczoną, przestoczoną mitologią. Najpierwotniejszą funkcją ducha jest bajanie, jest tworzenie „historii”¹¹.

Utkana z materii metaforycznej (i symbolicznej) mitologia profiluje w sposób istotny naszą wiedzę o świecie, a co więcej: ma moc sensotwórczą. Dokładnie takie są również przesłanki Blumenbergowskiej metaforologii tropiącej obecność metafor absolutnych w słowniku filozoficznym¹². To właśnie one (np. „naga prawda”) stoją u źródeł myślowego opanowania rzeczywistości w kulturze zachodniej. I Schulz, i Blumenberg są przekonani, że zawartości metafory nie da się rozpuścić w pojęciach, a także, że to metafora poprzedza pojęcie, nie odwrotnie. Inaczej mówiąc, pojęcie, choć samo o tym nie wie, jest zazwyczaj dalekim echem metafor i symboli, czyli materii pierwotnej mitu. Oddycha ich aurą. Tym samym proklamuje Schulz tezę o wadze i roli metafory w ludzkim poznaniu. Nie od rzeczy byłaby sugestia, że krótki szkic *Mityzacja rzeczywistości* inauguruje systematyczną refleksję nad poznawczą funkcją metafory. Blumenberg jest jednym z pierwszych, tym tropem pójść też inni¹³.

Już te pokrewieństwa dają do myślenia, ale najciekawsze w porównaniu obydwu *philomythoi* są, grawitujące w podobnym kierunku, ich uwagi na temat dwóch zajmujących mnie szczególnie kwestii: relacji mit–nauka oraz przyszłości mitu. Dla Blumenberga mit jest elementarnym narzędziem osvajania obcej, niezrozumiałej i/lub niedostępnej doświadczeniu rzeczywistości, odnaleźć go można nie tylko w opowieściach jaskiniowych przodków, ale w literaturze i narracjach filozoficznych. Język nauki, choć na pozór zdaje się odległy od języka archaicznych mitologii, dziedziczy tę samą elementarną funkcję: osvajania lęku przed światem, neutralizowania strachu przed nieznanym i nie-

nazwanym. Z tego punktu widzenia odmienności tych narracji okazują się drugorzędne. Ale mit ma u Blumenberga nie tylko defensywne funkcje. Może być też rozumiany jako ekspresja nieokiełzanych, właściwych tylko człowiekowi sił twórczych, wyrażających się w tworzeniu światów możliwych i światów alternatywnych. I tu także spotyka się z Schulzem, dla którego język nie jest zasłoną świata, ale w swych najbardziej twórczych przejawach zyskuje wymiar rewelatorski, epifaniczny. W słowie, zwłaszcza w słowie mitopoetyckim, wyblyska świat, to słowo usensownia go, nadaje mu metafizyczną gęstość.

Podobnie, gdy chodzi o przekonanie o trwałości mitu, tak istotne dla antropologii i programu literackiego Schulza. Blumenberg z niezwykłą wprawą i erudycją śledzi metamorfozy mitów w świecie zachodnim, ze szczególnym uwzględnieniem mitu prometejskiego. Dowodzi, jak nieempiryczny i szkodliwy był (i dalej jest!) pielęgnowany wciąż na uniwersytetach koncept „od mitu do logosu”, ponieważ zapoznaje on elementarny fakt, że również mit jest jedną z form spełniania się logosu¹⁴, mocniej: że sam mit „jest w niemałej części wynikiem niezwykle precyzyjnej pracy samego logosu”¹⁵. Pokazuje, że materia mityczna otwarta jest na nieoczekiwane i niemal nieograniczone wariacje i przekształcenia. Tym różni się od stabilnego semantycznie religijnego dogmatu. Wyjściowa partytura mitu jest punktem wyjścia dla nieskończonej wielu wykonań. Pracę nad mitem kontynuują – każda na swój sposób – sztuka i filozofia. To właśnie dzięki tej ustawicznej, niezajdującej zwieńczenia pracy nad mitem (*Arbeit am Mythos*) realizuje się zasadnicza praca mitu (*Arbeit der Mythos*). W sprawie przyszłości mitu konstatacje Blumenberga są jasne:

Praca nad mitem nie zna owego dnia odpoczynku, kiedy to retrospektywnie możemy skonstatować, że Bóg mitów jest martwy. Zdaje ona sobie sprawę, że schrystianizowany okrzyk „wielki Pan jest martwy” sam był mitem, elementem pracy nad mitem, dostarczającej mitycznego odpowiednika dogmatycznej pretensji do absolutnego realizmu, odpowiednika na miarę zamilknięcia dawnych wyroczni. Nie ma kresu mitu, jakkolwiek raz po raz pojawiają się potężne estetyczne próby doprowadzenia go do końca¹⁶.

Schulz wyprzedzał te konstatacje – u Blumenberga poparte dziesiątkami przykładów – o kilkadziesiąt lat. Podkreślał przecież dobitnie, że „[n]ajpierwotniejszą funkcją ducha jest bajanie, jest tworzenie «historij»”¹⁷. Ów dar fabulacji jest trwałym komponentem ludzkiej świadomości, swego rodzaju daną pierwotną. Jakaś wewnętrzna, niekontrolowana siła pcha człowieka do nadbudowywania nad narracjami już istniejącymi kolejnych, nowych, tworząc z historii prawdziwy palimpsest, tekst wielokrotnego użytku, w którym warstwy stare co

raz to wychodzą na powierzchnię tego, co najnowsze, aktualne. Ta praca świadomości nad usensownianiem świata animowana jest kompulsywnym pragnieniem odkrycia sensu finalnego, odnalezienia świętego Graala poznania. Schulz formułuje to tak: „Siłą motoryczną wiedzy ludzkiej jest przeświadczenie, że znajdzie ona na końcu swych badań ostateczny sens świata”¹⁸. Tyle że – wiele na to wskazuje – ów sens ostateczny ma naturę wciąż oddalającego się horyzontu, dlatego też nasza praca fabulacyjna nie może mieć końca.

Tu powstaje pewna wątpliwość: czyżby Schulz, pisząc o tym, że umitycznienie świata nie jest zakończone, dopuszczał jednak możliwość, że kiedyś, w jakimś odległym czasie, osiągnie ono swój finał? Jeśli tak, oznaczałoby to osiągnięcie przez kulturę *eschatonu*, czasu ostatecznego, równoznacznego z uzyskaniem pełni sensu, byłoby więc powrotem do mitogennej źródłowej *arche*. Mito-logia zrealizowana uzyskałaby tedy postać czystej wody eschatologii, stałaby się wiedzą o *ta eschata*, rzeczach ostatnich. Bardziej prawdopodobna jednak wydaje się opcja przeciwna: głosowanie życia za pomocą mitów to dla Schulza działanie, które nie ma końca, i które jest konsubstancjalne z byciem człowiekiem. Schulz postrzegał mitologię twórczo, dynamicznie i jeśli można coś o tym pewnego i zasadnego powiedzieć, to sytuację, w której świat nie ma pełni sankcji mitycznej (bo ta zawsze jest cząstkowa, wymagająca kolejnych uzupełnień) widział jako okoliczność w kulturze trwałą. Historia jest bowiem niczym innym jak budowaniem naszych konstrukcji „z ułamków rzeźb i posągów bogów”¹⁹. Wznosimy tedy nasze słowne konstrukcje na ruinach, które same za czas jakiś ruinami się staną. Mitolog staje się budowniczym ruin, ale sama ta profesja nie jest tu traktowana jako ułomność, raczej jako przyrodzona i niezniszczalna dyspozycja człowieka. To więc, że umitycznienie świata nie jest jeszcze – teraz – zakończone (ale jedynie zahamowane rozwojem wiedzy, też przecież „zainfekowanej” mitem!) nie musi oznaczać, że w jakimś dającym się wyobrazić „kiedys” zostanie sfinalizowane. Życie w pajęczynie mitu jest trwałym przeznaczeniem człowieka. I dodajmy: dla Schulza nie jest to w żaden sposób okoliczność deprecjonująca. Odwrotnie: to stwarza przecież nadzwyczajną szansę dla literatury! Schulz najwyraźniej domyślał ten koncept do końca i wyciągnął z niego wnioski dla swojej twórczości. Konsekwencją są literackie arcydzieła, które – tak jak prawdziwe narracje mitologiczne – okazały się doskonale odporne na działanie czasu. Wciąż elektryzują czytelnika i emanują hipnotycznym światłem z oddali.

4.

A co ze współczesną nauką, przez którą – dla czytelności szkicowanego modelu – rozumiem tu przede wszystkim przyrodznawstwo? W tych rejonach, powiada się z mocą, z całą pewnością nie ma miejsca na mit, na poezję. A pamiętamy, że te dwa pojęcia

u Schulza niemal nakładają się na siebie: poezja ze swoimi spięciami sensu między słowami to „raptowna regeneracja pierwotnych mitów”²⁰. W powszechnym mniemaniu mit i poezja zaczarowują świat, podczas gdy nauka go roztajemnicza. Poezja i mit stałyby zatem po jednej stronie barykady, nauka po drugiej. Wyrażenie „poezja nauki” – brzmi tu jak czysty oksymoron. Jak wspomniałem, Schulz konstatawał, że proces umietyczniania świata trwa w dalszym ciągu, „został tylko zahamowany przez rozwój wiedzy, zepchnięty w boczne koryto, gdzie żyje, nie rozumiejąc swego istotnego sensu”²¹. Nauka (rozumiana w duchu XIX-wiecznego scjentyzmu) byłaby tedy instrumentem, który strumień mitologii chwilowo hamuje, który pomniejsza siłę i energię mitycznej wyobraźni i wrażliwości.

Ale czy faktycznie nauka i mit to rzeczywistości z całkowicie różnych porządków? Czy nauka z definicji jest – musi być – w kontrze do mitu i poezji? Czy biorąc pod uwagę to wszystko, co wiemy dziś o nauce i jej największych osiągnięciach (z fizyką cząstek na czele), o złożonych kontekstach odkrycia, o anatomii wyobraźni naukowej – można tak łatwo i bezproblemowo podtrzymywać rzekomą istotową sprzeczność między nauką i mitem?

W swoim tekście Schulz odważnie dekonstruuje tę opozycję, wskazując, że między poezją i nauką nie ma zasadniczej sprzeczności, że w gruncie rzeczy zmierzają one w jednym kierunku, tyle że każda czyni to w sposób sobie właściwy: poezja dedukcyjnie, idąc drogą śmiałych skrótów i przybliżeń, nauka – indukcyjnie i metodycznie, w oparciu o dane doświadczenia. Współczesność potwierdza te intuicje, dorzucając argument jakże Schulzowi (i Blumenbergowi) bliski – metaforę. Okazuje się, że w obydwu dziedzinach instrumentem otwierającym drzwi wyobraźni jest metaforyczny tryb wypowiedzi.

Postacią, która kontynuuje (z powodzeniem!) tę unifikującą schulzowską intuicję, jest współcześnie Hans Magnus Enzensberger, poeta, eseista i tłumacz. W swojej odkrywczej książce *Eliksiry nauki* stara się połączyć dwa rozjeżdżające się w ostatnich dekadach światy: poezji i nauki. Zwodzonym mostem, który ma połączyć te dwie oddalające się od siebie dziedziny, jest metafora. Enzensberger zwraca uwagę na rzecz dla wielu nie do przełknięcia (choć dla innych nieledwie oczywistą): pokazuje mianowicie, że w istocie

każda narracja naukowa [...] opiera się na mowie metaforycznej. Wszystkie próby logików, od Leibniza po Koło Wiedeńskie, zredukowania jej do rachunków formalnych skończyły się fiaskiem. Język naturalny okazał się medium zarówno niezbędnym, jak i elastycznym. I właśnie w jego użyciu matematycy i przyrodznawcy nowocześni wykazali się godną podziwu zdolnością do werbalizacji swoich koncepcji, odkryć i hipotez. Ich produkcja metafor świadczy o godnym pozazdrosczenia talencie poetyckim²².

O czymś podobnym pisał George Steiner, zwracając uwagę na podobieństwo aktu twórczego w poezji i w nauce. Cytując liczne wypowiedzi matematyków, odsłania tkwiący w nich inherentnie wymiar estetyczny. Okazuje się, że to „sami matematycy i filozofowie matematyki sugerują, by dostrzegać analogie między ich konstruktami a dziełami poetów, malarzy czy kompozytorów”²³.

W rozbudowanym i przekonującym wywodzie oraz dołączonym aneksie (zawierającym także wypisy z Blumenberga!) Enzensberger wskazuje na potężną, acz nie zawsze docenianą rolę poznawczą metafory. Na poparcie tej tezy akapit dalej przytacza długą na pół strony litanię wprowadzonych przez przyrodznawców funkcjonalnych metafor, których piękno i rozmach bez wątpienia zachwyciłby Schulza:

W astronomii, kosmologii i fizyce są pochodnie, ogniska plam, korony, wiatry słoneczne, światło zodiakalne, galaktyczny szum, promieniowanie hamulcowe, Wielki Wybuch, pola Kapteyna, czarne dziury (wyrażenie, które zawdzięczamy Johnowi Archibaldowi Wheelerowi), ciemne obłoki, zakazane linie, czerwone olbrzymy, białe karły, burstery roentgenowskie, pulsary, galaktyki karłowate, gromady kuliste, obłoki spiralne, tunele czasoprzestrzenne, czarne promieniowanie, biały szum, struny i superstruny, zakrzywiona czasoprzestrzeń, rozwinięte wymiary, ręczność, rodziny cząstek, anihilacja par, cząstki klaustrofobiczne, dziwność, tunele kwantowe, piana kwantowa i kwarki (nazwę tę Murray Gell-Mann zaczerpnął z powieści Jamesa Joyce’a *Finnegans Wake*; rozróżniamy kwarki dziwne, górne, niskie, wysokie, dolne i powabne, czerwone, zielone i niebieskie). Matematyka zna pierwiastki, włókna, zarodki, wiązki, snopy, powłoki, supły, pętelki, pętle, promienie, chorągiewki, flagi, ślady, nad- i podciała, płcie, szkielety, ideały maksymalne, główne i zerowe, pierścienie, pustelników, monstra, odyseje, proste zbiegu, grupy wolne skończenie generowane, wielość, zbiory puste, praobrazy, punkty pępkowe, liczby tunelowe, kurz Cantora, diamenty Hodge’a, sztukasy, motyle, kaczk...²⁴

To wyliczenie kończy się wielokropkiem, co bodaj oznacza, że przytoczony zbiór metafor nie jest ani pełny, ani skończony. Schulz, który żywo interesował się ówczesnymi osiągnięciami nauki („teoria względności, i mikrofizyka, kwanty i geometria nieeuklidesowa”²⁵), który wprowadzał do swojej prozy (w istocie: najczystszej poezji...) ekspresywne terminy z różnych przestrzeni dyskursów naukowych (te rozmaite „dymensje”, „abrewiatyry” i „dyminucje”), odnalazłby się bez trudu w tym metaforycznym żywiole bez granic.

Jeszcze jednym, oprócz metafory, łącznikiem pomiędzy rzekomo osobnymi sferami poezji i nauki mo-



Fot. Dariusz Czaja.

głaby być wyobraźnia. Instancja twórcza – o czym Steiner wciąż mówi w swojej książce – rudymenarna i niezbywalna w kreacjach zarówno artystycznych, jak i naukowych. Wyobraźnia jako źródło obrazów i jako instrument poznania niewidzialnego. Rola wyobraźni w poetyckim obrazowaniu nie wymaga komentarzy. Ale co ciekawe, na twórczą rolę wyobraźni, ważną także w procesie poznawczym, wskazuje jednoznacznie Krzysztof Meissner, znakomity fizyk, specjalista w zakresie teorii cząstek:

Do XIX wieku rozwój fizyki polegał głównie na porządkowaniu obserwacji (poza nielicznymi wyjątkami, jak Kopernik, Galileusz czy Newton), ale od początku XIX wieku, począwszy od Einsteina, w zasadzie bez wyjątków, najpierw pojawia się pomysł na poziomie praw, Logosu, potem budowana jest teoria i na końcu następuje weryfikacja doświadczalna, natomiast nie ma drogi w drugą stronę. Moglibyśmy długo przyglądać się wynikom zderzeń protonów

w LHC pod Genewą i nie wyprowadzić z tych obserwacji Modelu Standardowego, czyli kwantowej teorii pola, która je opisuje, ponieważ teoria ta używa pojęć i struktur zupełnie w obserwacjach niewystępujących – by stworzyć ten świat opisu potrzebny jest czysty namysł, iluminacja, wiedza matematyczna oraz przede wszystkim ogromna wyobraźnia, by w tym całkowicie nieoczywistym świecie widzieć struktury i proponować nowe²⁶ [podkr. DC].

Jak widać, wyobraźnia nie jest tu obszarem swawolnych skojarzeń, nieodpowiedzialną grą intelektu, ale koniecznym warunkiem poznania. Jest instrumentem, który potrafi przenikać płaszczyznę obserwowalnego. Oczywiście, nikt przy zdrowych zmysłach nie będzie utrzymywał, że poezja i fizyka używa w swych opisach tego samego języka. Ale nie jest też tak, jak pouczają nas pogrobownicy pozytywizmu, że poezja i nauka operują w całkowicie rozłącznych przestrzeniach. To właśnie wyobraźnia, a szczególnie metafora jest narzę-

dziem, które daje im wgląd w to, co niewidzialne i nieobserwowalne. To ona sprawia, że mitologia poetycka i mitologia naukowa, choć różne w swym zewnętrznym kształcie, tajemnie grawitują ku sobie. Podobnie pisze o tym Ian G. Barbour, dostrzegając – przy pewnych wątpliwościach – wielką rolę języka obrazowego w poznaniu świata fizycznego:

byłbym skłonny raczej sądzić, że współczesna fizyka dostarcza wprawdzie silnych argumentów przeciwko dosłowności, nie zmusza jednak do odrzucenia modeli. Nawet suchy formalizm mechaniki kwantowej nie jest czymś całkowicie pozbawionym interpretacji, jako że mimo wszystko nasuwa pewne skojarzenia. Nawet jeśli nie posiadają one charakteru obrazowego, to jednak służą jako źródło analogii z innymi obszarami badawczymi, odgrywających istotną rolę przy tworzeniu reguł korespondencji z wielkościami obserwowalnymi²⁷.

W tym kontekście absolutnie rację ma Enzensberger, który pomimo wszelkich obostrzeń scjentyzmu restauruje zjawisko, które nazywa jak na ironię „poezją nauki”:

Poezja nauki nie utrzymuje się na powierzchni, lecz pochodzi z głębszych warstw. Czy literatura może z nią obcować jak równy z równym, pozostaje pytaniem otwartym. [...] Niewidzialna jak izotop, który służy diagnozie i pomiarowi czasu, niezwracająca na siebie uwagi, choć bez niej, jak bez pierwiastka śladowego, niepodobna się obejść, poezja działa również tam, gdzie nikt się jej nie spodziewa²⁸.

Makrofizyka świata opisywanego przez Schulza i mikrofizyka świata opisywana przez fizyków, zmierza – w moim przekonaniu – w podobnym kierunku. Dlatego z radością przyjąłem intuicję islandzkiego pisarza Sjóna, dotyczącą natury kreowanej przez Schulza literacko-rzeczywistości. Swój piękny wykład o Schulzu – o spotkaniu z jego prozą i o naturze schulzowskiego świata przedstawionego – rozpoczyna jak traktat z dziedziny fizyki:

Światło. Pierwszym słowem, które przychodzi mi do głowy, kiedy myślę o Schulzu, jest „światło”. Jako słowo z wszystkimi jego literackimi przydźwiękami, ale także jako fenomen fizycznej natury²⁹.

Rekonstruując cechy świata przedstawionego autora *Sklepów cynamonowych*, formułuje on uwagę, której – zważywszy dotychczasowe wywody – nie sposób przecenić: „Świat, który on [Schulz] opisuje, nie jest stabilny, dokładnie w taki sam sposób, jak świat fizyki kwantowej”³⁰. W aforystycznym skrócie połączone zostało tutaj to, czego rzekomo nie da się połączyć. Ta konstatacja jest niezwykle odkrywcza: obydwie użyte

tu skale (mikro i makro) dowodzą, że to, co zwykliśmy nazywać rzeczywistością, jest znacznie bogatsze niż dekrety zdrowego rozsądku. Inaczej mówiąc: że esencja świata zjawia się naszemu doświadczeniu jako prymarna nieoznaczoność, albo że jest refrakcją światła i ostatecznie odsłania się nam jako święte drzenie.

Schulz był wizjonerem, był Widzącym z Drohobycza, dostrzegał to lepiej niż inni. Może więc również o tajemnym – nierozpoznanym, zapoznanym – związku poezji i nauki mówi to zdanie, po którego przeczytaniu ziemia (przynajmniej niektórym) usuwa się spod nóg: „Bo czyż pod stołem, który nas dzieli, nie trzymamy się wspólnie za ręce?”³¹.

4.

Na koniec wróćmy jeszcze do schulzowskiego szkicu *Mityzacja rzeczywistości*. Do jego poetyki i jego wartości. Ten tekst, oprócz wskazanych rozpoznań wyprzedzających swój czas, jest znakomity z jeszcze jednego powodu. Dobrze odsłania go wypowiedź J.R.R. Tolkiena, znakomitego znawcy materii mitycznej (i praktykującego mito-loga). W wykładzie *Beowulf. Potwory i krytycy* pisał:

Znaczenie mitu jest trudne do ujęcia w referacie, drogą analitycznych rozumowań. Najlepiej, gdy przedstawia go poeta, odczuwający raczej, niż objaśniający to, co kryje temat [...]. Obrońca mitu będzie więc w trudnej sytuacji. Jeśli nie będzie ostrożny, nie będzie przemawiał przypowieściami, to zabije przedmiot swych dociekań w toku wiwisekcji i zostaną mu alegorie, formalne i mechaniczne, które zapewne nie będą działać. Mit jest bowiem żywy jako całość, we wszystkich elementach, i umiera, zanim poddamy go sekcji³².

Tolkien wydobywa w tym akapicie to, o czym chciałem powiedzieć od początku: język mitu jest językiem szczególnym. Jego poetycka aura naznacza go wyraźnie, toteż najlepiej, gdy o jego „zawartości” mówi poeta. Mitu nie da się po prostu przetłumaczyć na „normalny” czy też naukowy język. Mit przetłumaczony to mit pozbawiony esencji, to lekcja martwego języka. Naukowa mowa-trawa. Mówiąc to, mam na myśli również rozplenione do granic bólu naukowe dyskursy o micie (psychologiczne, religioznawcze, antropologiczne). Każdy z nich na różne sposoby próbuje rozkodować mityczną enigmę. W każdym z nich obsesyjnie próbuje się przełożyć figuralne na dosłowne, nieznanne na znane, niezrozumiałe na bardziej zrozumiałe. Warto więc podkreślić to, co dla czytelnika szkicu Schulza jest jasne od początku: w swoim tekście mówi on o micie językiem mitu! To znaczy językiem obrazu, metafory, przypowieści. I nie jest to w żadnym wypadku błąd poznawczy. Bo tak i tylko tak można o micie mówić. Wówczas bowiem nie pozbawia się go (co czyni się najczęściej) płaszczyzny emocjonalnej, która jest – musi być – pierwszą instancją w jego „rozumieniu”.

Wbrew rozmaitym dekretom naukowego rozumu, mitu nie da się zrozumieć, to znaczy przełożyć na sterylne pojęcia rozumu. Mit nie jest do rozumienia. I dlatego odbijają się od niego wszelkiego rodzaju „badacze owadzych nogów”. Mit, jeśli ma być żywy, pracujący w nas, musi być czytany w porządku serca, a nie w porządku rozumu. Schulz pojmował to intuicyjnie i w tym także jego nieprzemijająca wielkość.

W dalszym ciągu jednak nie brak śmiałków, którzy – zbrojni w naręcza pojęć – próbują odczytywać mity w rozmaitych kluczach metodologicznych. Którzy próbują wyłuskać z nich racjonalne jądro. Którzy z jakąś podejrzaną namolnością próbują nadać im pojęciowy ład i sprowadzić je do „pierwotnej”, rzekomo bardziej zrozumiałej postaci. Odpowiedź Hansa Geорга Gadamera na te próby – animowane najczęściej przez scjentystyczne urojenia – jest druzgocąca. Filozof, tak czuły na wszelkie postacie mitopoezy, mówi tu tyle, ile powiedzieć trzeba:

Jak tłumaczy się mity, gdy chce się je tłumaczyć naukowo? Jaki to oczywisty i owocny przesąd trzeba przy tym uznać? Sens mitów, sens baśni jest sensem najgłębszym. Jaką miarą oceniać ich tłumaczenie? Czy w rzeczywistości nie czujemy, że nie ma metody tłumaczenia mitów i baśni? I czy nie oznacza to ostatecznie i w istocie, że nie możemy objaśniać mitów, bowiem to raczej mity nas objaśniają? W rzeczy samej, to one, gdziekolwiek przemawiają, są tym, co autentycznie góruje nad wszystkim innym, są zbiornikiem wszelkiej wiedzy, czymś, co przy całym mroku, który nas otacza, mówi do nas prosto i pouczająco. Mity i baśnie zdają się być wypełnione wiedzą od początku wszechrzeczy, a przecie mają one własną dziejową głębię. Nasz rozum historyczny nie jest dopuszczony do tajemnicy. Dlatego my, ludzie historyczni, stoimy tak bezradnie przed czymś, co dzieci uznają za swoje. Mimo to także nasz oświeceniowy rozum podlega władzy mitu. Duchowe dzieje ludzkości nie są procesem odbóstwiania świata, to nie likwidacja mitu przez logos. Schemat ten polega na przesądzie historycznego oświecenia – na naiwnym założeniu, że rozum jest wystarczającą podstawą zwycięstwa i panowania tego, co rozumne. W rzeczywistości rozum nie umożliwia nawet samego siebie³³.

Niewiele można dodać do tych słów. Nie mam wątpliwości, że tę twardą lekcję, ośmieszającą dogmatyczną wersję racjonalizmu, Schulz doskonale odrobił. Inaczej mówiąc, że o tym wszystkim wiedział (albo intuicyjnie przeczuwał), chociaż Gadamera nie czytał. O tym, właśnie o tym, mówi do nas Schulz, pisząc swój skromny szkic o mityzacji rzeczywistości. O tym, przede wszystkim o tym, mówi do nas jego proza. Skroplona w najczystszy mit i najczystsza poezję.

Przypisy

- 1 B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, [w:] tegoż, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, opr. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 365.
- 2 Podstawowy krąg nazwisk i koncepcji odnoszących się do schulzowskiej filozofii mitu przedstawia Jarzębski, *Wstęp*, [w:] Schulz, *Opowiadania*, s. LXXII–LXXVII.
- 3 *Słownik schulzowski*, opr. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2006, s. 224.
- 4 Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, s. 367.
- 5 Tamże.
- 6 B. Schulz, *Wolność tragiczna*, [w:] tegoż, *Szkiecy krytyczne*, oprac. i posłowie M. Kitowska-Łysiak, Lublin 2000, s. 118.
- 7 K. Michalski, *Krótką historia Apokalipsy i jej zeświecczenia*, [w:] tegoż, *Heidegger i filozofia współczesna*, Warszawa 1998, s. 278.
- 8 Por. T. Zatorski, *Doniosłość mitu*, „Znak” 2013, nr 697.
- 9 H. Blumenberg, *Praca nad mitem*, przeł. K. Najdek, M. Herer, Z. Zwoliński, Warszawa 2009, s. 33.
- 10 Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, s. 365.
- 11 Tamże.
- 12 Por. H. Blumenberg, *Paradymaty dla metaforologii*, przeł. B. Baran, Warszawa 2017.
- 13 Por. P. Ricoeur, *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*, przeł. P. Graff, K. Rosner, Warszawa 1989; M. Johnson, *Moral Imagination. Implications of Cognitive Science for Ethics*, Chicago 1997; G. Lakoff, P. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, przeł. T. Krzeszowski, Warszawa 1988; O. Jäkel, *Metafory w abstrakcyjnych domenach dyskursu*, przeł. M. Banaś, B. Drąg, Kraków 2003.
- 14 Blumenberg, *Praca nad mitem*, s. 25.
- 15 Tamże, s. 11.
- 16 Tamże, s. 602.
- 17 Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, s. 366.
- 18 Tamże.
- 19 Tamże, s. 367.
- 20 Tamże, s. 366.
- 21 Tamże, s. 367.
- 22 H.M. Enzensberger, *Eliksiry nauki. Spojrzenia wierszem i prozą*, przeł. S. Leśniak, Gdańsk 2016, s. 277.
- 23 G. Steiner, *Gramatyki tworzenia*, przeł. J. Łoziński, Poznań 2004, s. 184.
- 24 Tamże.
- 25 Schulz, *Wędrowki sceptyka*, s. 408.
- 26 K.A. Meissner, *Język praw fizyki a obserwacje rzeczywistości*, „Konteksty” 2014, nr 1, s. 12.
- 27 I.G. Barbour, *Mity, modele, paradymaty. Studium porównawcze nauk przyrodniczych i religii*, przeł. M. Krośniak, Kraków 1983, s. 95.
- 28 Tamże, s. 280.
- 29 Sjon, *Cinnamon on Ice, The Adventures of Bruno Schulz in the Country of Four Hour Daylight* (maszynopis, przeł. D.C.).
- 30 Tamże.
- 31 B. Schulz, *Sanatorium pod klepsydrą* [w:] Schulz, *Opowiadania*, s. 105.
- 32 J.R.R. Tolkien, *Potwory i krytycy i inne eseje*, przeł. T.A. Olszański, Poznań 2000, s. 27–28.
- 33 H.G. Gadamer, *Problem dziejów w nowszej filozofii niemieckiej*, [w:] tegoż, *Rozum, słowo, dzieje*, przeł. M. Łukasiewicz, K. Michalski, Warszawa 2000, s. 33–34.

Socjologia Schulza – szkic zagadnienia

Czasami przyjemność sprawia lektura dzieła naiwna, podjęta tak, jak gdybyśmy nic nie wiedzieli o temacie, nie znali literatury go dotyczącej i poglądów na sposób jego analizy. Takie właśnie są moje skromne zamiary w niniejszej próbie, a ocenę efektu pozostawiam czytelnikom. W tej perspektywie przyjmuję założenie „naiwnego”, a nie „magicznego” realizmu. Traktuję więc dosłownie opis socjologiczny jako „socjologiczny” tak, jak przekazał go Schulz. Nie był on rzecz jasna socjologiem, nie stawiał sobie celów naukowych, żył i tworzył, ale w twórczości swojej nie uciekł od socjologii jako prozy, która była dlań narzędziem, a nie celem samym w sobie. Czuję się usprawiedliwiony tym, że Schulz sam używał pojęcia „socjologiczny”¹ (s. 124), charakteryzując niektóre elementy życia społecznego w Mieście.

Warto jednak dodać – nie po to, aby sztucznie akademizować Schulza, ale jako stwierdzenie faktu – że jego dyptyk (a z *Xięgą Balwochwalczą* tryptyk) można zgodnie z fenomenologiczną filozoficzną myślą austriacką, w kręgu oddziaływania której przecież pozostawał, traktować jako zgodne z tą myślą odtworzenie świata otaczającego jednostkę, jego, Schulza, *Umwelt*, co jest właśnie zadaniem socjologii fenomenologicznej. Socjologia Schulza to socjologia tego *Umwelt* i na tym chcę się najpierw skupić, aby następnie pokazać, jak pisząc ją, Schulz przechodzi do socjologii ogólnej, jaką jest socjologia Miasta. Pamiętam moje rozczarowanie, kiedy przed laty naiwnie szukałem w dyptyku etnografii i socjografii Drohobyca; nie ma jej tam, ale jest ogólna teoria Miasta i życia miejskiego, w którym Schulz i uczestnicy jego *Umwelt* się spotykają. To jest Drohobycz i nie tylko Drohobycz. Twierdę, że praca artystyczna Schulza jest zarazem pracą socjologiczną, w której dokonuje on wyjścia z przyzwanego egocentrycznie świata do świata intersubiektywności, jakim jest wyrastające z drohobyckiego doświadczenia Schulza Miasto. To jest tylko próba intersubiektywności, każdy może jej zaprzeczyć, bo wyrasta ona z osobistego doświadczenia życiowego autora. Każdy, kto się z Schulzem w tej

rzeczywistości odnajdzie, potwierdzi tym samym zasadność schulzowskiego projektu.

Spis osób zindywidualizowanych, choć nie zawsze opatrzonych imieniem własnym, obejmuje krewnych, powinowatych, służbę domową i personel sklepu rodzinnego: ego „Józef”; 1 – Ojciec Jakub, kupiec bławatny; 2 – Matka; 3 – starszy brat; 4 – Adela; 5 i 6 – Polda i Paulina, „dziewczyny do szycia”; 7 – ciotka Agata; 8 – Łucja; 9 – Emil; 10 – wuj Karol; 11 – starszy subiekt Teodor; 12 – ciotka Perazja; 13 – następczyni Amelii, Genia; 14 – Dodo; 15 – ciotka Retycja; 16 – jej mąż, wuj Hieronim; 17 – ciotka Tekla; 18 – kluczniczka Karola, biedna kuzynka przytulona; 19 – niepełnosprawny Edzio ze swą rodziną; 20 – subiekt Leon; 21–23 – siostra zamężna z Karolem z niemowlęciem i mamką. Dodałbym chętnie do tego kręgu także „sługę sług” Maryskę, matkę Tłui, do której więź prowadzi (dosłownie) przez Adelę. Ta społeczność egocentrycznie opisywana nie tylko w kategoriach pokrewieństwa, bo „obce” służące czy starszy subiekt są bardziej związani z DomoSklepem i Schulzem niż wielu krewnych. Wychodząc z DomoSklepu w miasto, znajdziemy poza wyjątkami, o których później, kręgi relacji koncentrycznie rozszerzające się i zarazem pozbawiające indywidualnej osobowości.

Perspektywa egocentryczna zaczyna się od pokoju dziecinnego, w którym kształtuje się więź pierwotna, wcale nie z rodzeństwem, które będąc w innym wieku, pozostaje lub przechodzi w nowe fazy biograficzne odmienne niż ta, w której znajduje się ego. Przeciwnie: z relacją opieki z Adelą, w której ego pozostaje tak długo, jak trwa związek służbowy Adeli z rodziną Józefa. Do pokoju dziecinnego zaglądamy też rodzice, z którymi ma się więź bliską, chociaż to opiekunka ma imię, podczas gdy matka, trochę jak wyrzut, pozostaje w tym opisie bezimienna, pełni funkcję matki, podczas gdy funkcje macierzyńskiej opieki przeszły na Adelę. To świat skomplikowanych relacji uczuciowych, w który nie wchodzi, przechodząc do zasadniczego świata życia narratora, jakim jest dom. Dom? Owszem, ale dom szczególnie, który jest też w symbiozie ze sklepem – jakby DomoSklep. „W dolnych pokojach mieszkali subiekt i nieraz w nocy budziły nas ich jęki [...]. W zimie była jeszcze na dworze głucha noc, gdy ojciec schodził do tych zimnych i ciemnych pokojów [...] szedł budzić ciężko chrapiących z twardego, jak kamień, snu” (s. 17). Ten świat ma wyraźną strukturę instytucjonalną. Składa się z domowej rodziny – narratora, ojca, matki i żyjącego z nimi rodzeństwa, ze służby domowej i z subiektów pracujących w sklepie. Przynależność do poszczególnych kategorii jest wyraźnie określona, to nie znaczy jednak, że granice między nimi w zachowaniu są nieprzekraczalne. Wystarczy przypomnieć, co dzieje się w sklepie wtedy, gdy z subiektami zostaje Matka: „Gdy w południowej godzinie ojciec [...] wycofywał się do górnych pokoi [...] w sklepie nastawała chwi-

la pauzy i odprężenia [...]. Subiekci koziółkowali na balach sukna, rozbijali na półkach sukienne namioty, zwieszali huftawki z draperii [...]. Matka patrzyła przez palce na te figle, rozluźnienie tych godzin sjesty usprawiedliwiała w jej oczach najgorsze wybryki” (s. 212–213). Zdyscyplinowani subiekci realizujący tradycyjny model sklepu w sekundę zmieniają się w bawiącą się młodzież. Zmiana uprawomocniona jest przez zmianę stadium z fazy pracy na fazę odpoczynku, ale dokonuje się przez zmianę sprawujących władzę z Ojca na Matkę, a więc z systemu patriarchalnego na matriarchalny, o którym za chwilę.

Kobiety Schulza to wątek osobny i nie podejmę go, wspominając tylko o szczególnym typie władzy, jaką pozornie słabsza płeć sprawuje nad mężczyznami i resztą świata – dziećmi, służbą i innymi. Są jednak szczególnie nasycone kobiecością środowiska, takim jest matriarchat domowy zbudowany wokół nowego domownika, jakim jest malutki syn siostry: „Sprowadził on na dom nasz pewien powrót do stosunków prymitywnych, cofnął rozwój socjologiczny do koczowniczej, haremowej atmosfery matriarchatu z obozowiskiem pościeli, pieluszek, bielizny wiecznie pranej i suszonej, z niedbalstwem toalety kobiecej dążącej do obfitych obnażeń o charakterze wegetatywnie niewinnym z kwaskawym zapachem niemowlęctwa i piersi mlekiem nabrzmiałych” (s. 124). Ten skondensowany w jednym zdaniu opis stanowi uderzająco trafną – mimo ogólnie błędnego poglądu na ewolucję społeczną – diagnozę swoistych mikrorewolucji, jakie odwieczny rytm wydarzeń cielesnych powoduje w domowym życiu społecznym.

Bowiem czy w ogóle można mówić o stosunkach patriarchalnych w tym środowisku? Antropologia wskazuje na płeć i wiek jako dwie pierwotne osie zróżnicowania społecznego, jakie pojawia się nawet w najprostszych społecznościach ludzkich. Zróżnicowanie to oczywiście jest obecne w DomoSklepie Schulza i wychodzi zeń dalej. Spojrzenie męskie widzi wyraźnie kobiety, które nie tworzą tłumu (o tym później), tylko swoisty własny świat z określonym etosem, także w tym archaicznym sensie słowa, a więc obejmującym psychofizyczny *habitus*. Gdy Marcel Mauss, bratanek twórcy socjologii nowoczesnej Emile’a Durkheima, chciał w 1934 roku wytłumaczyć słuchaczom pojęcie *habitus*, odwołał się do specyficznego chodu amerykańskich gwiazd filmowych, który zobaczył odwzorowany przez francuskie pielęgniarce. W klasycie komedii filmowej *Pół żartem, pół serio* zawiedziony w swych próbach naśladownictwa kobiet bohater mówi, patrząc na energicznie maszerującą peronem dworcowym na wysokich obcasach Marilyn Monroe, do przyjaciela: „One muszą chyba tam mieć jakiś motorek!”. To samo widzi Schulz: „Co jedynie zdołałem zauważyć, jako młody człowiek [...] to osobliwy chód tych panienek. Jest to chód w nieubłaganie prostej linii, nie liczący się z żadnymi przeszkodami, posłuszny tylko jakiemuś

wewnętrznemu rytmowi, jakiemuś prawu [...]. Każda nosi w sobie jakieś inne, indywidualne prawidło, jak nakręconą sprężynkę” (s. 237). Pal lichy, „motorek” czy „sprężynka”, to ten *habitus*, o którym opowiadał psychologom Mauss (1973). Zachowanie, które zarazem wyraża indywidualny etos. Schulz odkrywa to prawo: jest nim „*idée fixe* własnej doskonałości, która przez moc i przekonania staje się niemal rzeczywistością” (s. 237–238). W tym pozornie banalnym spostrzeżeniu zawarta jest jednak prosta zasada socjologii: człowiek jest tym, za kogo się uważa i za kogo uważają go inni. Każdy z nas jest „tworem wyobraźniowym” – jak mówili Florian Znaniecki i Józef Chałasiński. Co więcej, indywidualność zostaje sprzężona z masowością. Dzięki temu, że każda z pędzących ulicą młodych kobiet odgrywa ten sam wzór, jesteśmy informowani, że każda z nich ma swoją indywidualność, o której zachowanie i wyrażenie zabiega. „Nagle w jednej chwili pusta przed chwilą aleja parku [...] zakwita strojami kobiet. Jedne z tych pięknych i zgrabnych dziewcząt spieszą do pracy, do sklepów i biur, inne na schadzki [...] przez jedną chwilę zaroily aleje swym świeżym pośpiechem [...]. Ach, te młode, rytmiczne, zgrzane od ruchu nogi w nowych, skrzypiących jedwabiem pończoszkach” (s. 139–140). Podobnie Bianka „krok za krokiem, wchodzi w swą istotę, lekka jak tanecznica, jak nieświadomie trafia każdym ruchem w samo sedno. Idzie całkiem zwyczajnie, nie z nadmierną gracją, ale z prostotą chwytającą za serce” (s. 141). Ten *habitus* sprawia, że nawet tysiące Bianek są zindywidualizowanym tłumem różnym od pojawiających się w południe „kobiet [...] zmęczonych [które] mają włosy rozluźnione od migreny i twarze znękane wiosną” (s. 140) i obecnych od rana „ludzi”, chodzących ospale, kucających, gramolących się, rozmawiających na migi lub milczących w rezygnacji (s. 139). „Pod sankcją tej wiary [we własną doskonałość] ciało pięknieje wyrażnie, a nogi, kształtne istotnie i elastyczne nogi, mówią swym chodem”. Młode kobiety, pilnując swej postawy, objawiają, że są nie tylko ciałem, ale że nad swym ciałem panują.

Jeszcze szerszą kategorią życia społecznego jest Miasto. Miasto nienazwane, bezimienne jak matka, ale mające określoną przestrzeń, w której pojawiają się pewne ośrodki skupienia. Ta przestrzeń jest mimo porołatych granic socjologicznie oznaczona. Mamy Rynek, przy którym mieszka Schulz na pierwszym piętrze rodzinnego DomoSklepu, rynek czasem pusty, a czasem, zwłaszcza w dni targowe, gęsty od ludzi, zabudowany „ciemnymi domami o pustych i ślepych fasadach, które tak trudno od siebie odróżnić” (s. 16). Nawet ten DomoSklep nie ma wyraźnych granic, „gdyż wszedłszy raz w niewłaściwą sieć i na niewłaściwe schody, dostawało się zazwyczaj w prawdziwy labirynt obcych mieszkań, ganków, niespodzianych wyjść na podwórze” (s. 16), a dodatkowo „nie pamiętano, ile z [pokojów]

wynajęte było obcym lokatorom” (s. 17). Nie ma granicy między domem a sklepem, bo „w dolnych pokojach mieszkali subiekci”, których wczesnym rankiem budzi Ojciec. Rozchodzące się z Rynku ulice szybko tracą miejski charakter „jak chłop, który wracając do wsi rodzinnej, rozdziewa się po drodze z miejskiej swej elegancji” (s. 9) i przechodzą w „przedmiejskie domki [tonące] wraz z oknami, zapadnięte w bujnym i zagmatwanym kwitnieniu małych ogródków” (s. 9). Gdzieś na obrzeżu mieszkają najbiedniejsi. „Raz zaprowadziła mnie Adela do domu tej starej Maryśki [...] weszliśmy do malej izby niebiesko-bielonej, z ubitą polepą glinianą na podłodze”, „chłopskim zegarem” na ścianie i wysłaną słomą skrzynią służącą za łóżko (s. 11). Mieszkająca tak Maryśka żyje ze sprzątanania „w izbach ubogich ludzi”, gdzie zaprawia szafranem jodłowe stoły, ławy i skrzynie. Z drugiej strony jest urzędowe centrum, w którym dostojność urzędu przerasta się z prywatnym dobrobytem dygnitarza jak Dyrektor szkoły: „Poznałem, że znajduję się w obcej, nigdy nie widzianej stronie gmachu – opisuje swą eksplorację dyrektorskich apartamentów Schulz. – [...] znalazłem się na korytarzu jeszcze większym, strojnym w przepych pałacowy [...]. Zaczynała się tu przed oczyma długa amfilada pokojów, biegnących w głąb i urządzonych z olśniewającą wspaniałością. Szpalerem obić jedwabnych, luster złożonych, kosztownych mebli i kryształowych pajaków biegł wzrok w puszysty miąższ tych zbyt kownych wnętrz” (s. 63). Ale poza służbowo zamkniętą enklawą Dyrektora jest jeszcze niedosięgi szczyt własności czysto prywatnej: „Okrzyżłem kilkakrotnie cały ten rozległy teren obwarowany wysokim parkanem. Białe ściany willi z jej tarasami, rozległymi werandami [...]. Z wysokości środkowej terasy zbiegały marmurowe schody – patetyczne i ceremonialne, wśród prędko rozstępujących się balustrad i waz architektonicznych” (s. 154–155). Od willi Bianki do chatki Maryśki rozciąga się przytłaczająca swym rozstępem hierarchia społeczna.

Wreszcie jest symbolizowana przez ulicę Krokodyli nowa dzielnica, która wyrosła na białej plamie mapy dawnego Drohobycza. „Był to dystrykt przemysłowo-handlowy z podkreślonym jaskrawo charakterem trzeźwej użyteczności”, inwazji „nowoczesnych, trzeźwych form komercjalizmu”, ale wskutek pośpiechu budowy mający dwuznaczne „piętno dzikiego Klondajku”. „Tak ciągnęły się jeden za drugim magazyny krawców, konfekcje, składy porcelany, drogerie, zakłady fryzjerskie” ze złożonymi i pretensjonalnymi szyldami CONFISERIE, MANUCURE czy KING OF ENGLAND (s. 68–69). To tandetna kopia „nowoczesności i zepsucia wielkomiejskiego”, konkluduje jakby rozczarowany swym odkryciem Schulz (s. 76).

Powtarzamy te opisy, bo chociaż dziewiętnastowieczna literatura realistyczna przyzwyczaiła nas do takiej przestrzennej socjologii miasta, to wychodząc poza

tradycję w realizm magiczny, Schulz zachował, przetwarzając artystycznie, tę samą zasadniczą strukturę i zapisał to, co stare, i to, co nowe w Drohobyczu na początku XX wieku. Oczywiście jest też mapa instytucji miejskich, które Schulz wspomina lub opisuje bardziej szczegółowo: Urząd Miejski, Odwach w Rynku, Staurpigia, Muzeum Bazylianów, Kościół św. Trójcy, Szkoła, szynk jeden, drugi, gospoda, park miejski, cukiernia, kawiarnia, Panoptikum i targowisko. Wspomnę dla przykładu jeszcze trzy ważne jako ośrodki ciepłych doświadczeń osobistych. To Fryzjer, który „był w jednej osobie balwierzem, cyrulikiem i chirurgiem miasta”, a urzędował za „szklanymi, błyszczącymi drzwiami”, do których wchodziło się przy placu św. Trójcy po trzech drewnianych schodkach (s. 120); Kinoteatr: „Wieczory tego lata spędzałem w kinoteatrze miasteczka” (s. 191); kobieta Kawiarnia: „Przed kawiarnią ustawiono już stoliki na bruku. Panie siedziały przy nich w jasnych kolorowych sukienkach i połykały wiatr małymi łykami jak lody. Spódniczki furkotały” (s. 131) i męska Restauracja: „Mała restauracja ogrodowa” – jakby jedna z tych, w które Drohobycz do dziś obfituje, choć bardziej uporządkowana – była „zamknięta między tylnymi murami ostatnich domów rynku” (s. 127). Schulz umieszcza nie tylko jej obraz statyczny, ale także małe arcydzieło opisu mikro dramatu społecznego, który w niej się rozgrywa: „W ogrodzie restauracyjnym ścieżki były wyżyrowane. Dwie latarnie na słupach syczały w zamyszeniu. Panowie w czarnych tużurkach siedzieli, po dwóch, po trzech, zgarbieni nad biało nakrytymi stolikami, zapatrzeni bezmyślnie w lśniące talerze [...] Muzykanci na estradzie maczali usta w kuflach gorzkiego piwa, milczeli tępo, zapatrzeni w głąb siebie [...]. Noc przekreślała tę ludzka imprezę [...] rozprzęgające się obozowisko stołów, pobojuwisko porzucanych serwet i obrusów [...]. Podnieśliśmy się i my” (s. 128).

Jest jeszcze ZAMIEŚCIE, w którym znajdują się Uzdrowisko i sanatorium.

Poza wymienioną siecią domowo-sklepowej Rodziny w Mieście wyjątkowo żyją osoby, z którymi narrator utrzymuje osobistą relację – nie musi ona być imienna, ale zindywidualizowana jak ów życzliwy Fotograf (s. 128–130) albo niedosięgi społecznie Profesor czy Dyrektor Szkoły, a przede wszystkim żyjąca na pograniczu Miasta i dalekiego Wielkiego Świata Bianka. Z pewnością zindywidualizowana jest relacja ze Szłomą, synem Tobiasza, „szczupłym i młodzieńczym, pomimo swoich czterdziestu lat” (s. 120), miejskim włóczęgą i złodziejem.

Wyróżniającą się w społecznej tkance korporację miejską stanowi straż pożarna. „Defilady strażaków miejskich w malinowych uniformach paradowały na Jasnych szczęśliwych drogach” (s. 120). Ojciec jest dumny, zakładając mundur kapitana straży, i staje „na czele oddziału, który odpadając dwójkami, rozwinął się podczas marszu w długi rząd i oddalał się powo-

li ciemnym szpalerem tłumu, błyszcząc mosiężnymi puszkami kasków” (s. 202) i jakby przechodząc przez obraz Rembrandta, wchodził do wielkiej Sali Stauro-pigii miejskiej, by „siedzieć odświętnie [...] przy biało nakrytych stołach w tej Sali o wysokich, jasno oświetlonych oknach” (s. 200).

Schulz nie ukrywa żydowskiego świata społecznego dominującego w starym śródmieściu. Choć dziś żałujemy braku etnograficznych szczegółów, był to świat na tyle znany z zewnątrz czytelnikom Schulza, że niewymagający uszczegółowień jako stały element miast Galicji czy Królestwa Polskiego. To kolejny typ, który możemy określić jako bazarową społeczność kupiecką²: „A u dołu, u stóp tego Synaju [...] gestykulował lud, zlorzeczył i czcił Baala, i handlował. Nabierali pełne ręce miękkich fałd, drapowali się w kolorowe sukna, owijali w zaimprovizowane domina i płaszcze i gadali bezładnie a obficie [...] przykucali ci handlarze w jedwabnych bekieszach małymi kupkami dookoła sfałdowanych gór materii, roztrząsając gadatliwie wśród śmiechu zalety towaru [...]. Gdzie indziej stały grupy Żydów w kolorowych chałatach, w wielkich futrzanych kołpakach przed wysokimi wodospadami jasnych materyj” (s. 95). Jest to, jak słyszymy, środowisko zhierarchizowane, z jednej strony „mężowie Wielkiego Zgromadzenia, dostojni i pełni namaszczenia panowie, gładzący długie, pielęgnowane brody i prowadzący wstrzemięźliwe i dyplomatyczne rozmowy” (s. 95) w przeciwieństwie do pospolitego handlującego „ludu kołatek i dziadków do orzechów” (s. 94).

Najbardziej charakterystycznym zjawiskiem miejskim jest jednak tłum, dobrze opisany w ówczesnej socjologii, z którą pośrednio lub bezpośrednio musiał się zetknąć Schulz. Mam na myśli, rzecz jasna, przede wszystkim psychologię tłumu Gustawa Le Bona z 1895 roku, wydaną po polsku w cztery lata później w tłumaczeniu Zygmunta Poznańskiego.

Zacznijmy od tłumu biernego i bezosobowego³. Już na rynku stanowi swoistą *massa tabulettae* wypełniającą ramy zdarzenia handlowego: „Wśród tych [indywidualizowanych swym etniczno-zawodowym charakterem] grup przewijał się pospolity lud, bezpostaciowy tłum, gawieź bez twarzy i indywidualności” (s. 95). Tutaj jest on wciągnięty w jarmarczną wesołą odświętność, ale częściej spotykamy go w postaci samodzielnej, choć równie bezosobowej: „Czasami, w nieregularnych porach dnia, gdzieś ku końcowi tygodnia można zauważyć tłum ludzi, czekający na zakręcie ulicy na pociąg [...]. Czekają długo i stoją czarnym milczącym tłumem [...] z twarzami w profilu, jak szereg białych masek z papieru” (s. 73). Wreszcie spóźniony i przepełniony „pociąg rusza, odprowadzany przez wolno sunący, rozczarowany tłum, który odprowadza go daleko, ażeby się wreszcie rozproszyć” (s. 74). Ale jest też „beztroski monotony tłum spacerowiczów, który wędruje wśród gwaru rozmów wzdłuż wystaw sklepowych” (s. 74) lub – wraz ze

zmianą pory roku – gdy „wielkie i ciemne tłumy płynęły w ciemności, w hałaśliwym zamieszaniu, w szuraniu tysięcy nóg, w gwarze tysięcy ust – rojna, splątana wędrówka, ciągnąca arteriami jesiennego miasta. Tak płynęła ta rzeka, pełna gwaru, ciemnych spojrzeń, chytrych łypnięć, pokawałkowana rozmową, posiekana gawędą, wielka miazga plotek, śmiechów i zgiełku” (s. 91). Ciemność jest tu istotna jako czynnik, który zawodowi socjologowie zgodnie wskazują jako potęgujący anonimowość poszczególnych uczestników tłumu i ułatwiający zachowanie nieodpowiedzialne o różnym, w tym i agresywnym charakterze. Tłum jest też nadpobudliwy na plotkę, odpowiednik *fake news* w dzisiejszych wirtualnych tłumach, i Schulz szkicuje takie nagłe pobudzenia: „Już zbliżając się do rynku widzimy ruch niezwykle. Tłumy ludzi przebiegają ulice. Dochodzą nas nieprawdopodobne wieści o wtargnięciu nieprzyjacielskiej armii do miasta. Wśród powszechnej konsternacji ludzie podają sobie alarmujące i sprzeczne wiadomości. Trudno to pojąć [...]. Znowu wszystkie ulice przelewają się trwożnym, ponuro milczącym tłumem” (s. 242–243). Te stany nadzwyczajne obrazują też „Murzyni, Murzyni, tłumy Murzynów w mieście, hałaśliwie!”. To chyba właśnie *fake news*, skoro „widziano ich tu i tam, równocześnie w kilku punktach miasta. Biegną przez ulice wielką, obdartą hałastrą, wpadają do sklepów żywnościowych, plądrują je [...]. Nim zmobilizowano milicję, zniknęli jak kamfora” (s. 172–173). „Murzyni” są figurą zagrożonej wyobraźni masowej podobnie jak współcześnie „uchodźcy” czy generalnie „Obcy”. I ta wyobraźnia ma swoje materialne korelaty: są przecież prawdziwi uchodźcy we współczesnej Europie, tak jak I wojna światowa sprowadziła doń naprawdę tysiące zmobilizowanych w koloniach egzotycznych żołnierzy i jeńców wojennych.

Tłum rewolucyjny ma swych organizatorów, których Schulz opisuje w sposób typowy dla chroniącej porządek kryminologii. Znajdziemy tam nawet elementy antropologiczne kojarzące się tak z tak wówczas popularną teorią Lombrosa: „Był to pies – niezawodnie, ale w postaci ludzkiej. Jakość psia jest jakością wewnętrzną i może się manifestować równie dobrze w postaci ludzkiej, jak zwierzęcej [...] był mężczyzną średniego wzrostu, z czarnym zarostem. Twarz żółta, koścista, oczy czarne, złe i nieszczęśliwe. Sądząc z czarnego ubrania, z cywilizowanej formy brody – można by go wziąć za inteligenta, za uczonego [...]. Ale ten pierwszy pozór mylił. Jego wielkie powalane klejem ręce, dwie brutalne i cyniczne bruzdy gubiące się w brodzie, poziome ordynarne zmarszczki na niskim czole rozwiewały prędko to pierwsze złudzenie. Był to raczej introligator, krzykacz, mówca wiecowy i partyjnik – człowiek gwałtowny, o ciemnych wybuchowych namiętnościach” (s. 24–45).

Lombrozańskie skojarzenie wytłumaczy najlepiej taki oto krótki cytat z podstawowego dzieła twórcy antropologii kryminalnej *L'uomo delinquente* (Człó-

wiek przestępca), wydane po raz pierwszy w 1873 roku. Opisując kolejno psychiczne i fizyczne cechy przestępców, Lombroso zatrzymuje wzrok na twarzy, by zauważyć, że „podkreślony już wcześniej nadmierne rozmiar twarzy w porównaniu z czaszką wynika głównie z wysoko umieszczonych kości policzkowych stanowiących jedną z najwyraźniejszych cech przestępców i nadmiernego rozwoju szczęk, co nadaje im wygląd groźnych zwierząt” (Lombroso 1911, s. 243). Nawet jeśli sam mistrz widzi podobieństwo przestępców do małp, a zwłaszcza do lemurów, niewątpliwie równie dopuszczalne jest skojarzenie z psem. Schulz widzi jasno znaczenie takich demagogów, którzy przetrną kiedyś jego życie: „Niecierpliwosć potwora, jego przerażenie, rozpacz, gdy pozna, że jest oszukany. Powrót furii, recydywa wściekłości wybuchająca z niepoohamowaną siłą” (s. 246). I wspomnienie, które jest zarazem proroctwem: „Nad miastem widzę łunę pożarów” (tamże). Kres życia Schulza mógłby zresztą nastąpić wcześniej, gdyby komuniści rozpoznali w Wielkim Introligatorze Włodzimierza Iljicza Uljanowa zwanego Leninem, światowej sławy pseudointelektualistę, partyjnika i agitatora. Twórca psychologii tłumu przywiązywał wielkie znaczenie do przywódców tłumu, wskazując, że jest on „zaczątkiem organizacji tłumu heterogenicznego”, który początkowo często bywa tylko częścią, a później staje się „panem tłumu [który] jest jak „stado niewolników, które nigdy nie obejdzie się bez pana” (Le Bon 1986, s. 122). „Przywódcami tłumu są najczęściej ludzie czynu, nie zaś myśliciele” (tamże, s. 123). Rola demagoga i jego odpowiedzialność jest tym większa, że – jak podkreśla Le Bon – sam tłum nie jest ani moralny, ani niemoralny i określenie jego działań jako „zbrodniczych” może mieć tylko charakter oceny prawnej, a nie psychospołecznej. Trudno nie odnaleźć w schulzowskim obrazie społecznych zamieszek obok osobistych doświadczeń z drohobyckiego rynku obrazu Le Bona, który ostrzega, że „żądania tłumu są coraz wyraźniejsze, a celem tych żądań jest zupełne zburzenie obecnego porządku społecznego [...]. Moc tłumów jest tylko niszcząca [...] tłumy są zawsze tą siłą, która rozsypuje zmurszała budowle cywilizację” (Le Bon 1986, s. 43).

Jest jeszcze Świat. Dyptyk Schulza dotyczy jego dzieciństwa i młodości. „Świat był naówczas ograniczony Franciszkiem Józefem I [...]. Taki jest świat i nie masz innych światów prócz tego – głosiła pieczęć z cesarsko-królewskim starcem” (s. 88). Nawet egzotyka meksykańska jest z nim spokrewniona, tak jak spokrewniony z nim był nieszczęsny cesarz Maksymilian. Nagle ten Świat rozbija swoisty Wszechświat wybuchający z kart Rudolffowego markownika i przywracający właściwą miarę ck Monarchii: „Wobec odkrycia jakże pogrążony zostałeś Franciszku Józefie I” po odkryciu istnienia Kanady, Hondurasu, Nikaraguy, Abrakadabry i Hipo-

rabundii (s. 135) i swoistym „uniwersalnym pierwszym maju, monstr-paradzie światów, wzniesionych rąk, flag i sztandarów” (s. 138).

Ze Świata wkracza do Miasta rewolucja industrialna. Jarosław Hrycak, opisując postać i twórczość innego wielkiego drohobyczanina – Iwana Franki – i powołując się na własne badania historyczno-socjologiczne, pisze, że „na początku lat 80. XIX wieku Drohobycz nie był już prowincjonalnym i ospałym miastem”, ale „była to intensywnie rozbudowująca się stolica regionu przemysłowego” (Hrycak 2010, s. 291). Kariera Drohobycza była pochodną kariery sąsiedniego Borysławia, który był ośrodkiem rozpoczętej w połowie lat 50. XIX wieku „gorączki naftowej”. W 1850 roku Borysław był wsią z 759 mieszkańcami, a Drohobycz miał ich 11 807, ale na dwa lata przed urodzeniem Schulza, w 1890 roku, Borysław miał już 12 059 mieszkańców, niewiele mniej niż Drohobycz, który miał ich 17 916. Jak podaje Hrycak (2010, tabele 6 i 7), w tymże 1890 roku ponad 6000 robotników było zatrudnionych przy wydobywaniu wosku ziemnego, a w 1900 roku przy wydobywaniu zarówno wosku ziemnego, jak i ropy naftowej. Był to najdynamiczniej rozwijający się okręg przemysłowy w całej Galicji, a jego osobliwością była dominacja przedsiębiorców pochodzenia żydowskiego. Nowe regulacje prawne z 1897 roku doprowadziły jednak do upadku drobnych przedsiębiorców żydowskich i opanowania borysławskich złóż naftowych przez wielkie firmy zagraniczne, co uczyniło z nich trzeci co do wielkości ośrodek wydobywania ropy na świecie (Hrycak 2010, s. 285).

Dzisiaj to niemodne, ale socjologia Schulza obrazuje proces zmiany społecznej, który dotyka DomoSklep poprzez zmianę ekonomii handlu sukienego i etosu związanej z nim warstwy społecznej. „Ojciec patrzył z boleścią na upadek branży. Kto z dzisiejszej generacji kupców bławatnych znał jeszcze dobre tradycje dawnej sztuki, kto z nich wiedział jeszcze na przykład, że kolumna bali sukienych ułożona w półkach w myśl zasad sztuki kupieckiej musiała pod zjeżdżającym z góry na dół palcem wydać ton, jak gama klawiszy?” (s. 210). Od tej strony dyptyk Schulza jest opowieścią o upadku tradycyjnego drobnomieszczactwa żydowskiego w Galicji końca XIX wieku. Skończył się „urok dyplomacji kupieckiej, dyplomacji dobrej starej szkoły” (tamże), a „duch czasu, mechanizm ekonomiki, nie oszczędził i naszego miasta” przyjmując „nowoczesne, trzeźwe formy komercjalizmu. Pseudoamerykanizm” (s. 68). „Ogromne wielopiętrowe półki wznoszą się jedne nad drugimi w nieokreśloną wysokość tej hali – opisuje Schulz nowy etos handlowy poprzez jego materialne korelaty. – Przez wielkie szare okna [...] nie wchodzi światło, gdyż przestrzeń sklepu już napełniona jest [...] szarą indyferentną poświatą [...]. Wnet nawija się jakiś smukły młodzieniec, zadziwiająco usłużny, giętki, nieodporny, ażeby dogodzić naszym życzeniom i zalać nas

tanią i łatwą wymową subiekta. Ale gdy, gadając, rozwija ogromne postawy sukna, przymierza, fałduje i drapuje niekończącą się strugę materiału przepływająca przez jego ręce, formując z jego fal iluzoryczne surduty i spodnie, cała ta manipulacja wydaje się czymś nieistotnym, pozorem, komedią, ironicznie zarzuconą zasłoną na prawdziwy sens sprawy” (s. 69–70). Ten handel jest masowy (dziesiątki podobnych sklepów, „nieokreślona wysokość hal”, dalsze magazyny „pełne aż pod sufit”) i zdeindywidualizowany: wychodząc z jakiegoś sklepu „nigdy nie trafimy [...] z powrotem. Będziemy błędzili od szyldu do szyldu i mylili się setki razy. Zwiedzimy dziesiątki magazynów, trafimy do całkiem podobnych” (s. 75). W tym świecie prawdziwa rozmowa między sprzedawcą a klientem ustępuje miejsca manipulacji, znajomości towaru – reklamie, a międzykupieckie negocjacje zostają „zakończone obustronnie korzystnym interesem” (s. 210) ekonomicznej presji.

FAZY DOBOWE I SEZONOWE

Postępująca antropocenoza i działanie regulacyjne skierowane na środowisko sprawiają, że z lekceważeniem traktuje się w analizie socjologicznej czynniki dawniej tak oczywiste jak sezonowe czy dobowe zmiany klimatyczne, choć z drugiej strony coraz bardziej zwracamy uwagę na aktualne warunki pogodowe i atmosferyczne. Inaczej było np. w 1887 roku, kiedy w tłumaczeniu Popławskiego Gebethner i Wolf wydali *Geniusz i obłąkanie* Cesarego Lombroso, twórcy pozytywistycznej kryminologii. W rozdziale trzecim Lombroso omawiał „Wpływ zjawisk meteorologicznych na ludzi genialnych i na obłąkanych”, pisząc, że „za pomocą spostrzeżeń drobiazgowych, prowadzonych w mojej klinice, przekonałem się stanowczo, że stan psychiczny obłąkanych zmienia się w stały sposób pod wpływem zmian barometrycznych i termometrycznych [...]. Zbadanie 23 602 ludzi obłąkanych pokazało mi, że rozwijanie się chorób umysłowych idzie w parze z podwyższeniem temperatury na wiosnę i w lecie, przedstawiając ciekawą równoległość zjawisk. Ale trzeba zaznaczyć, że ciepło sierpniowe działa mniej szkodliwie, zaś na miesiące zimowe wypada minimum obłąkań” (Lombroso 1987, s. 67).

Analogiczne zjawiska rozpoznał też Lombroso u jednostek genialnych, analizując ich wyznania i zapisy obserwatorów. We wspomnianym wcześniej wykładzie antropologii kryminalnej z 1873 roku czynniki meteorologiczne również znajdują należne miejsce⁴. Sezonowe i dobowe wahania wskaźników zachorowań i przestępczości pozostają do dzisiaj standardowym tematem badawczym, chociaż odpowiednie rozdziały zniknęły z podręczników nauk społecznych. Piszę to, aby wskazać na naukowe umocowanie wątku meteorologicznego, który przenika dyptyk i stanowi nieodzowny składnik tak psychologii, jak i socjologii Schulza. Przypomnę tylko kilka obserwacji, które rozrzucone są

na wielu stronach jego dzieła, ale nawet rzut oka na spis treści jest pod tym względem pouczający; znajdziemy tam *Sierpień*, *Wichurę*, *Noc wielkiego sezonu*, *Wiosnę*, *Noc lipcową*, *Drugą jesień* i *Martwy sezon*.

O tym, że nie chodzi tylko o wypunktowanie zmiennego kontekstu środowiskowego, w którym rozgrywa się życie społeczne, świadczą choćby obserwacje zjawiska „nudy”. Nuda w koncepcji Schulza nie jest jakimś izolowanym stanem psychicznym, ale złożonym psycho-socjalno-przyrodniczym zjawiskiem związanym z życiem Miasta.

Nuda zimowa: „Nadeszły żółte, pełne nudy dni zimowe” (s. 15), „dni stwardniały od zimna i nudy, jak zeszłoroczne bochenki chleba” (s. 15–16). W czasie nudy Schulz obserwuje powtarzalność, która ma charakter działań zrytualizowanych zarówno przyrody, jak zwierząt i ludzi: „każdy świt odkrywał nowe kominki i dymniki, wyrosłe w nocy” (s. 25). Wrony wykonują swój powtarzalny rytuał, obsiadając wieczorem drzewa pod kościołem i zrywając się do lotu o świcie (s. 15). Ojciec o każdej porze wykonuje „reparatury” w „górnym regionach pokoju” (s. 16). „Tygodnie te stały pod znakiem dziwnej senności” (s. 19). Życie w „letargu pustych dni i nocy” (s. 19) stanowi zbiorową walkę z upływającym czasem właśnie tak, aby go przeżyć.

Zmiana wiosenna łączy się ze świętami wielkanocnymi: „Przez otwarte okno wpływały łagodne powiewy [...] szedł ulicami i przez wszystkie okna odbłask kobaltowej wiosny” „zwiastowanej przez loty jaskółek, przez wici świetliste” (s. 119–120). Zwiastunem wiosny jest też odmieniec Szłoma, który „w same święta wielkanocne” wychodzi „z więzienia, do którego zamykano go na zimę po awanturach i szaleństwa lata i jesieni” (s. 120) na plac św. Trójcy świeżo umyty po roztopach wiosennych przez ulewne deszcze i „wysuszony w wielu dniach cichej, dyskretniej pogody” (s. 121).

Pogoda nie tylko wpływa na zachowania społeczne, ale też sama jest opisana w języku społecznym: „w każdej [wiosnie] jest to wszystko: nieskończone pochody i manifestacje, rewolucje i barykady” (s. 125). Ale ludzie też są nadpobudliwi: „Mieliśmy w tych dniach wszyscy wilczy apetyt [...]. Siedzieliśmy na długiej ławie [...] i bębnieliśmy nogami w deski z bezradności i nudy” (s. 131). Bo wczesna wiosna to dalej nuda: „dni na wyrost [...] przybladłe z nudy i niecierpliwości”, nasycone oczekiwaniem na coś nowego, co przerwie rutynę. Jest stan gotowości, otwarcia na to, co nowe, a czym jest dla Schulza odkrycie Świata w markowniku Rudolfa i ideału w Biancie nagle wyodrębnionej „w wzorowym kontrapoście młodych dziewcząt” (s. 129). Noc wiosenna to też „zaimprovizowane obozowisko restauracyjne” (s. 128).

Inna jest noc letnia, noc lipcowa, dla której porównania Schulz znów wybiera zjawisko społeczne: „Iść przez noc lipcową – to przedzierać się z trudem z wagonu do wagonu, pomiędzy sennymi pasażera-

mi, wśród ciasnych korytarzy, dusznych przedziałów i krzyżujących się pociągów” (s. 192). Ale nie dworzec, lecz kinoteatr, gdzie przebywa się do ostatniego seansu, i wyjście po ostatnim seansie z tej „bezpiecznej przystani” rozpoczyna topograficzny opis nocy lipcowej. „Czy czujecie tajemny, głęboki sens tej przygody, gdy wąty i błądy maturzysty wychodzi przez szklane drzwi z bezpiecznej przystani sam jeden w bezmiar nocy lipcowej?” (s. 125). Noc lipcowa w Mieście ma też swe socjologiczne wymiary. „W tych zaciszach bez tchu, w tych zatokach ciemności stoją jeszcze urywki rozmów zostawione przez nocnych wędrowców [...] czuję aksamitny gorący pocałunek zgubiony w przestrzeni przez usta pachnące, otwierają się jakieś żaluzje, przekraczam wysokim krokiem parapet nocy i wędruję dalej [...]. Z labiryntu nocy wychodzą dwaj wędrowcy. Plotą wspólnie, wyciągają z ciemności jakiś długi, beznadziejny warkocz rozmowy. Stuka monotonnie parasol jednego z nich o bruk [...] wałęsają się, jak pijane, wielkie głowy w baniastych melonikach” (s. 193). To też czas tajemniczych nocnych eskapad wuja Karola.

„W pierwszych dniach października powracaliśmy z matką z letniska” i zaczynał się czas opisany przez Ojca w „Zarysie ogólnej systematyki jesieni” – przypomnijmy – jako właściwa tylko dla tych okolic „przewlekła, rozgałęziona, pasożytniczo rozrosła forma, która pod nazwą «chińskiego lata» przeciąga się daleko w głąb naszych zim” (s. 203). Znow klimat przenika się wzajemnie z działalnością ludzką, tym razem w formie artystycznej, skoro drohobycka jesień jest „pewnego rodzaju zatruciem klimatu miazmatami przejrzałej i wyradzającej się sztuki barokowej, stłoczonej w naszych muzeach” (s. 203). Przychodzą z Południa „ciepłe wiatry mołdawskie” i jesień coraz piękniejsza nie chce się skończyć, a wśród ludzi trwa „pośpieszna gorączka, ten zdyszany i późny karnawał, ta panika nadrannych sal balowych” (s. 206), i tak aż wszystkie liście na drzewach nagle zmieniają barwę i spadną.

PODSUMOWANIE

W socjologii Schulza tak jak w dzisiejszej socjologii nie ma społeczeństwa, jest świat życia i jest życie społeczne, które oscyluje, faluje w różnych rytmach. Schulz wyjątkowo wprost formułuje teorię równoległych ścieżek czasu. „Świat życia” (*Lebenswelt*) – za austriackimi filozofami fenomenologicznymi – to świat otaczający jednostkę pojmowany przez nią subiektywnie jako świat realny. Specyfiką takiego widzenia świata jest brak wątpliwości co jego realności. Jako *Lebenswelt* można rozumieć świat życia codziennego, codziennych doznań i działań jednostki, ale także świat marzeń sennych, fantazji czy doznań religijnych. Ego jest punktem środkowym sieci relacji, w tym sensie jest to socjologia egocentryczna. Im dalej jednak od prze-

żywającego świat ego, tym bardziej życie społeczne się reifikuje.

Egocentryzm dotyczy też przestrzeni miejskiej, w której centrum jest DomoSklep. Jest w centrum rynek zabudowany domami z pokojami do wynajęcia, dalej są domy z ogrodem i ubogie izby, jeszcze dalej luksusowe wille, a za nimi wieś. Uwaga komentatorów skupia się na ulicy Krokodyli, bo w socjologii Miasta odgrywa ona rolę szczególną jako pozorne wyzwanie wobec moralności konwencjonalnej i efekt rewolucji industrialnej, przez którą Miasto przeszło na przełomie minionych stuleci.

Jedna z postaci obecna w rzeczywistości Dyptyku pominięta przeze mnie we wstępnym przeglądzie to **Cień** – (zwróciła na nią mą uwagę Wiera Meniok w swym wykładzie o Schulzu i Żadanie. To zresztą najlepsze miejsce, żebym podziękował Wierze za stanowczą namowę do przygotowania mojego amatorskiego opracowania) – „czarna, smukła postać cała zakwefiona (...). – Nie bój się, ona nie słucha, to jest moja zmarła matka, która tu mieszka” – odpowiada Bianka (*Sanatorium pod Klepsydrą XXVII*, s. 158).

Obecność Cienia każe zwrócić uwagę na kilka cech tzw. myśli prymitywnej rekonstruowanej przez antropologów w pierwszej połowie XX wieku, a obecnych w Narracji schulzowskiej. Uogólnienie znalazło się w pracowicie prowadzonej dziesiątki lat przez Lucien Lévy-Bruhla (1910; 1922; 1935) filozoficznej analizie światopoglądu mitycznego. Wykorzystując szczegółowe wyniki badań Papuasów prowadzonych przez Paula Wirza (1922) Lévy-Bruhl stwierdził, że „w mitach z reguły zwierzęta i ludzie są na tej samej stopie. Ta asymilacja jest tak oczywista, że często jest ukryta. Mit opowiada o ludziach aż nagle w pewnym momencie opowieści okazuje się, że to są kangury lub odwrotnie” (Lévy-Bruhl 1935: 35). „Nie ma mitów [...], w których byty i przedmioty nie przekształcały się natychmiastowo jedno w drugie. Przodek-Dema może zmienić się w skałę i tak pozostać na czas nieokreślony, trochę wydłużona i szeroka kłoda drewna może stać się krokodylem itd. Szybciej niż trzeba by to opisać forma nowa zastępuje tę, która była widoczna. Trzeba podkreślić różnicę między tą „nadnaturą” („*sumature*”) a naturą realną, w której następstwo zdarzeń jest regularne, nawet jeśli determinizm nie jest ścisły tak jak to wynikałoby z poglądów ludów prymitywnych. Świat mityczny ignoruje nawet samą tak względną określoność. Jej płynność (*fluidite*) zawiera się dokładnie w tym, że określone formy roślin i zwierząt są równie niestałe, co prawidłowości zjawisk. W każdej chwili wszystko może się zdarzyć. Każda istota żywa może też w każdej chwili przybrać jakąś nową formę, czy to dzięki własnej mocy czy w wyniku działania jakiegoś Dema. Wszystko zależy od działających sił mistycznych i tylko od nich” (Lévy-Bruhl tamże: 36/37). Podobnie w „nad-natu-

rze” inaczej biegnie czas, dziecko może zacząć chodzić tuż po urodzeniu, drzewo wyrasta natychmiast gdy na ziemię kapnie krew kazuara, a na drzewie są już jadalne owoce. Lévy-Bruhl cytuje z aprobatą uwagę Reo F. Fortune’a że Melanezyjczycy z wyspy Dobu wyjaśniają stworzenie metamorfozą jednej rzeczy naturalnej w inną: nawet ich „język jest przystosowany do koncepcji metamorfozy. I tak gurewa to kamień, egurewa – stawać się kamieniem wskutek metamorfozy jednej rzeczy w inną; manua to ptak, emanua – stawać się ptakiem w wyniku metamorfozy [I nagle cytat przechodzi w historię Jakuba i kondora] – Na początku różne osoby ludzkie emanuani-di, przekształciły się w ptaki. Tak ptaki pojawiły się na świecie. Różne ptaki (co wcale nie zgadza się ze spójnością logiczną) wysiadały jaja, z których wylęgli się pierwsi ludzie na świecie” (R.F. Fortune, *Sorcerers of Dobu* cyt. za Lévy-Bruhl, tamże, s. 38). Lévy-Bruhl dodaje: „nie tylko wszystko, co istnieje dzisiaj pochodzi od przodków z „czasu początków” lub było przez nich stworzone, ale to stworzenie dokonywało się poprzez metamorfozę. Istota bytów tamtego czasu polega na tym, że się transformują lub są transformowane”. Ale, co jest równie istotne, ta logika transformacji dotyczy nie tylko „czasu mitycznego”, skoro „tak odległa przeszłość, o której mówią mity jest jednocześnie minioną i obecną” (Lévy-Bruhl tamże, s. 38/39). Mityczni herosowie są źródłem życia i rytuał zabezpiecza ich ciągłą współpracę z żyjącą tu i teraz grupą społeczną. „To, co nazywam «nad-naturą» i co w myśli tubylców nie odróżnia się od świata objawionego w snach i mitach (...) nieprzerwanie interweniuje w zwyczajny bieg wydarzeń” (Lévy-Bruhl, tamże, s.40). W „myśli prymitywnej”, która jak coraz bardziej widać jest bardziej skomplikowana niż współczesny codzienny światopogląd naukowy uderza też brak ścisłej granicy między istotami ludzkimi a nie-ludzkimi. Dobuańczycy mówią np. o roślinach, jamsach tak, jak o ludziach, że mówią, że słuchają, itd. Nie jest to bynajmniej antropomorfizm. Jamsy mają wiele zdolności wspólnych z ludźmi, w każdym razie z Dobuańczykami. Stąd *tomot*, jedno słowo oznacza kobietę, mężczyznę, dziecko – każdego tubylca niezależnie od płci i wieku – ale też i jamsy, stanowiące ich podstawową żywność podczas gdy ludzie biali, *tomot* nie są (Lévy-Bruhl tamże, s. 67-70). Wreszcie, ogólna zasadą myśli „pre-logicznej”, jak ją nazywa jest zasada uczestnictwa mistycznego zgodnie z którą *«Les objets, les êtres, les phénomènes peuvent être, d'une façon incompréhensible pour nous, à la fois eux-mêmes et autre chose qu'eux-mêmes. D'une façon non moins incompréhensible, ils émettent et ils reçoivent des forces, des vertus, des qualités, des actions mystiques, qui se font sentir hors d'eux, sans cesser d'être où elles sont. En d'autres termes, pour cette mentalité, l'opposition entre l'un et le plusieurs, le même et l'autre, n'impose pas la*

nécessité d'affirmer l'un des termes si l'on nie l'autre ou réciproquement» (Lévy-Bruhl 1910, s. 77).

Ten przydługi ekskurs we współczesną Schulzowi antropologię pozwala scharakteryzować schulzowską socjologię, jako socjologię nad-naturalistyczną opartą na zasadach płynności granic, metamorfozy i współuczestnictwa w życiu. W tej socjologii nie dziwi płynność granic płci widoczna u androgenicznego subiekta, metamorfoza Jakuba w kondora, karakona i raka, czy to stryja Józefa, który „na skutek długiej i nieuleczalnej choroby zamienił się stopniowo w zwój kiszek gumowych” (s. 44), czy to obecność Józefa i zmarłego już, ale wciąż żywego ojca w paralelnym do Miasta drugim Mieście, jak i sezonowa metamorfoza Miasta.

Lévy-Bruhl zdawał sobie coraz bardziej sprawę, że to „pre-logiczne myślenie” jest obecne także wśród ludzi „cywilizowanych”, Schulz traktuje to jako oczywiste. Socjologia Umweltsu nie musi przyjmować założeń „innej logiki”, wystarczy, że w swym bezwzględnie naturalistycznym opisie zda sprawę z nad-naturalnego przeżycia rzeczywistości. I taki – pozbawiony założeń o jedno-przyczynowości, wynikaniu wyłącznie logicznym, czy też zasadzie wyłączonego środka i wielu innych – raport z przeżywaną rzeczywistością znajdujemy w antro-socjologii Schulza.

Przypisy

- 1 Wszystkie cytaty z dyptyku Schulza podaje za wydaniem: Bruno Schulz, *Sklepy cynamonowe / Sanatorium pod Klepsydrą*, Marek Derewiecki, Kęty 2017.
- 2 Por. J. Kurczewski, M. Cichomski i K. Wiliński, *Wielkie bazyary warszawskie*, Trio, Warszawa 2010.
- 3 Jest to w klasyfikacji Le Bona A1. Tłum heterogeniczny bezimienny „składający się z bardzo różnorodnych jednostek, tak pod względem zawodowym, jak i pod względem rozwoju umysłowego” (Le Bon 1986, s. 153).
- 4 „*Meteoric Causes are frequently the determining factor of the ultimate impulsive act, which converts the latent criminal into an effective one. Excessively high temperature and rapid barometric changes, while predisposing epileptics to convulsive seizures and the insane to uneasiness, restlessness, and noisy outbreaks, encourage quarrels, brawls, and stabbing affrays. To the same reason may be ascribed the prevalence during the hot months, of rape, homicide, insurrections, and revolts. In comparing statistics of criminality in France with those of the variations in temperature, Ferri noted an increase in crimes of violence during the warmer years. An examination of European and American statistics shows that the number of homicides decreases as we pass from hot to cooler climates. Holzfendorf calculates that the number of murders committed in the Southern States of North America is fifteen times greater than those committed in the Northern States. A low temperature, on the contrary, has the effect of increasing the number of crimes against property, due to increased need, and both in Italy and America [s. 146] the proportion of thefts increases the farther north we go*” (Lombroso 1911, s. 146).

Bibliografia

Hrycak Jarosław, *Prorok we własnym kraju. Iwan Franko i jego Ukraina (1856-1886)*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010.

Fortune, R.F. 1932, *The Sorcerers of Dobu*, Routledge
 Hrycak, Jarosław, 2010. *Prorok we własnym kraju. Iwan Franko i jego Ukraina (1856-1886)*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.

Kurczewski, Jacek, 2010. *Ślady Schulzowskiego Drohobycza w Drohobyczu dzisiejszym: spojrzenie socjologa* [w:] *Inspiracje Schulzowskie w literaturze: materiały naukowe IV Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*, Wiera Meniok (red.).- Drohobycz: Polonistyczne Centrum Naukowo-Informacyjne im. Igora Menioka. Koło Drohobycz, 2010.- S. 285-309.

Kurczewski, J., M. Cichomski i K. Wiliński, 2011. *Wielkie bazy warszawskie*, Trio, Warszawa.

Le Bon, [Gustaw], 1886. *Psychologia tłumy*, PWN, Warszawa

Lévy-Bruhl, Lucien, 1910. *Fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Alcan, Paryż.

Lévy-Bruhl, Lucien 1922. *La mentalité primitive*, Alcan, Paryż.

Lévy-Bruhl, Lucien, 1935. *La mythologie primitive*, Alcan, Paryż.

Lombroso, Cesare, 1911. *Criminal Man. According to the Classification of Cesare Lombroso Briefly Summarised by His Daughter Gina Lombroso-Ferrero*, G. P. Putnam's Sons, The Knickerbrocker Press, N. Jork i Londyn. <http://www.gutenberg.org/files/29895/29895-h/29895-h.htm>

Lombroso, Cesare, 1987, *Geniusz i obłąkanie*, PWN, Warszawa.

Mauss, Marcel, 1973. *Sposoby posługiwania się ciałem* [w:] Tegoż, *Antropologia i kultura*, PWN, Warszawa

Wirz, Paul, 1922. *Die Marind-anim von Holländisch-Süd-Neu-Guinea. Bd. 1, Teil 2: Die religiösen Vorstellungen und die Mythen der Marind-anim, sowie die Herausbildung der totemistisch-sozialen Gruppierungen*. 1922, L. Friederichsen & CO, Hamburg.



Drohobycz 2006. Fot. Joanna Żętar.

Ha! Schulz? Miejsce zmyślenia i urwanie głowy z mitem miejsca

Brunonów Schulzów jest wielu, bardzo wielu. Z tych wielu Schulzów nie da się sformować czegoś na wzór terakotowej chińskiej armii. Schulzowski oddział nie jest zdyscyplinowany, tworzą go indywidualiści, a objawia się na różne sposoby w wielu miejscach oraz mnoży i gnieździ nie pod ziemią, a dużo wyżej, w salach wystawowych i teatralnych, w gabinetach ludzi mądrych i aulach uniwersyteckich oraz zasiedla półki bibliotek, wielkich i domowych. Interpretacje prozy i sztuki naszego bohatera wprost rozpychają się w katalogach. Diapazon tych kolekcji przywraca o zawrót głowy, znajdziemy w nich fiszki odwołujące się do erotyki i eschatologii, w jednych mowa o Edypie, w innych o Mesjaszu.

Nie można wyjść ze zdziwienia i podziwu, jak bardzo twórczość słabującego na zdrowiu, zakompleksionego melancholika z prowincjonalnej Galicji, znana z dwóch bynajmniej wcale nie obszernych zbiorów opowiadań (opublikowanych przed wojną) i rysunków (pierwszy album dopiero w latach 80. XX wieku!), podatna pozostaje na wciąż nowe odczytania, jak wdzięcznym jest materiałem do obróbki, jak coraz to nowym kręgom czytelników i badaczy daje satysfakcję odkrywania jej nowych, głębszych, coraz to innych sensów, lub staje się źródłem najróżniejszych inspiracji. Ileż przy tym teoretycy i publicyści z filozoficznym zacięciem mają prawdziwej radości roztrząsania tego, jak to się dzieje, że tekst prozatorski wypełnia się sensami innymi, niż w nie tchnął autor, czyli żyje (żyje, nie umiera!) własnym życiem, coraz to w innych jakby wcieleniach, reinkarnacjach, bo taką ma potencjalność. Co lub kto o tych kolejnych *life after life* decyduje? – oto pytanie. Schulz jest niczym niezatapiałna arka płynąca po zmiennych wodach rzeki kultury, arka jak zwierciadło, w którym coraz to nowi podróżnicy odnajdują swoje odbicia. Hipochondryk z ulicy Floriańskiej potrafi doprowadzić do wcale ciekawych i gorących polemik znawców literatury, kultury i historii, jakich temperament objawia się zazwyczaj w recenzjach doktoratów i habilitacji. Z drugiej strony, co to za człowiek kultury, historyk lub teoretyk literatury, jeżeli nie ma swojego zdania lub czegoś ciekawego do powiedzenia o *Sklepkach cynamonowych* i ich autorze.

Wypada nam tutaj, w Drohobyczu na Festiwalu Schulza, cieszyć się i świętować, że twórczość ta jest fenomenem tak uniwersalnie i ponadczasowo kłopotliwym, dokuczliwie nie dającym spokoju, ale przez to atrakcyjnym, stale obecnym w orbicie zainteresowań badaczy, teoretyków i komparatystów, a nie już jedynie „jakimiś” wydarzeniem z historii literatury stopniowo i nieubłaganie odchodzącym w przeszłość pod naporem olbrzymiej masy nowych literackich zjawisk, ton i megabajtów książek. Schulz wciąż, niczym ta przysłowiowa oliwa, wypływa na wierzch literatury i kultury. Nie traci mocy, jego słowo wciąż jest czujne, przyciąga, zaskakuje, niepokoi, prowokuje i kokietuje.

Schulz potęguje. Nawet, wbrew Michałowi Pawłowi Markowskiemu, jeżeli ta potęga spełnia się poprzez wyłącznie przypisy¹, gdyż akurat warto mieć w pamięci wypowiedź Władysława Panasa o pewnym przypisie, jaki zmienił się w hasło w *Słowniku schulzowskim*, czyli o *farfarelach*².

Doświadczenie, interpretacja

Równocześnie odczuwam niepokój i dlatego muszę zapytać, czy poprzez tę wielość, która składa się z różnych, nie rzadko sprzecznych, wzajemnie wykluczających się interpretacji, a która z drugiej metastrofy zdaje się być rządzona zasadą równouprawnienia, nie oddalamy się nazbyt daleko od źródła, od tekstu pierwotnego o nazwie *Sklepy cynamonowe* oraz *Schulz* i *Drohobycz*. Od tekstu prozy i tekstu biografii, od pierwotnego splotu egzystencji, kultury i twórczości – i czy go (ich) nie fałszujemy? Nie chodzi o analizy i nowe syntezy, transfiguracje sensu słowa literackiego, o tropy interpretacyjne, hermeneutyczne, lecz o źródło tego wszystkiego, o źródłowe doświadczenie osoby i słowa (nawet jeżeli doświadczenie to jest możliwe i dostępne tylko poprzez jakiegoś rodzaju zakorzenienie w kulturze). Czy nie wygaszamy pierwotnego poczucia zaskoczenia i bliskości i tajemnicy tych tekstów, nie przecinamy nici, jakie ujawniają się w lekturze, w intrydze tych spotkań, w słowie i w naszej głowie? Czy nie zagłuszamy tego, co pierwotne i pierwsze, niewyraźne – aczkolwiek doświadczone i doświadczane? Następne pytanie nasuwa się samo i nie można go nie zadać: czy wobec tego nie sprzeciwiamy się samemu Schulzowi, zarazem z niego korzystając, skoro poniekąd odrzucamy jego przeświadczenie o zanurzenia źródeł życia, kultury i twórczości w micie, w tym co właśnie pierwsze, pierwotne i nienazywalne?

Jakkolwiek dopuszcza się dzisiaj wiele albo nawet i wszystko w materii interpretacji, więc nie chodzi o zakazy czy znudzenie, to jednak czy nie należy zapytać, czy nie dzieje się jakiś gwałt na słowie i intencji Schulza. Najwyraźniej dają się dostrzec dowolności rekonstrukcji jego biografii, a w konsekwencji dość swobod-

ne modelowanie egzystencjonalno-kulturowych uwarunkowań i kontekstów twórczości, którymi zwrótnie obudowuje się problematyzujące jego literaturę opisy i teorie. A on – czy nie krzywi się, marszczy, sztywnieje, drży przed takim *life after life*? Tak jak wiele jest interpretacji prozy drohobyckiego pisarza, tak też całkiem niemało jest jego życiorysów. Objawia się to zjawisko w sposób najbardziej widoczny i wyrazisty na peryferiach schulzologii i recepcji, co nie znaczy, że tylko tam występuje. Czy takie peryferyjne zmyślenia muszą nas interesować – powie ktoś, wtedy jednak należałoby sprawdzić, czy przypadkiem nie wpisują się one znakomicie w pewne, już poważne interpretacje prozy Schulza niczym podprogowe wzmacniacze. Ponadto, tego rodzaju peryferia są na swój sposób ciekawie subkulturowo, obyczajowo i politycznie, błyskotliwe i zjawiskowe.

Tam gdzie zaczyna się Schulz pisarz, wcale nie kończy się Schulz Drohobydzanin. Trudno o banalniejszą konstatację: nie ma literatury bez życia.

Loliki, Eros, Tanatos

Na nazwanym *exlibris eroticis* znaku własności, wykonanym przez Schulza dla specjalnej, niepublicznej części zbiorów Maksymiliana Goldszteina, największego lwowskiego kolekcjonera i twórcy Muzeum Żydowskiego, artysta umieścił *loliki* w scenach perwersyjnych z ogromnym fallusem³. Ekslibrisowa ekspresja wyobraźni erotycznej artysty, rysowanie aktów oraz rozbieranych scen męsko-damskich nie upoważnia do tego, aby posądzać go o to, że będzie na przykład uwodził

nieletnie, klasyfikować pod względem orientacji seksualnej, bądź przypuszczać, że gustuje w prostytutkach. Andrzej Chciuk planował napisać o Schulzu powieść, zamiaru nie zrealizował, lecz jakieś powstałe fragmenty wpisał w książki wspomnieniowe o Drohobyczu. Zasłużenie mają ona opinię kopalni wiedzy o realiach *półtora miasta*. Jednakże opowiada tam Chciuk, zresztą znakomity gawędziarz, i o tym, że tylko drohobycka prostytutka, do której pisarz miał przychodzić (wyprawy te rzekomo podglądali... uczniowie), aby poddać się aktowi seksualnemu, masochistycznemu, w postaci biczowania, była jedyną obywatelką Drohobycza czytającą „ze zrozumieniem” *Sklepy cynamonowe*, więcej – *ze wszystkich ludzi normalnych i nieraz pełnych podziwu dla jego sławy (bo przecież nie dla sztuki, która przerażała Drohobycz) ta kurewka miała dłań ludzkie uczucie i ludzka litość dla zboczeńca*⁴.

Jakaż to dosadna, prawda, metafora samotności wielkiego twórcy, dramatu niespełnienia i przytłoczenia marnością codzienności, chociaż, o dziwo, są i tacy, powiedzmy – zwolennicy realizmu, komentujący, że w metaforze jest zawsze coś z prawdy, a zatem w tę historyjkę chciukową do włożenia między bajki wierzą. Tak, wierzą! W Muzeum Pokój Brunona Schulza w Drohobyczu mamy oryginały książek pochodzące z bibliotek mieszkańców Drohobycza, bynajmniej nie od rodzin, przepraszam, prostytutek. Żyd, to nic, że zasymilowany i w domu mówiono po polsku, to nic że wielki polski pisarz, z powodu takiego, opisanego przez Chciuka zachowania jako nauczyciel w polskim gimnazjum państwowym II RP miałby spore problemy.



Detal z fasady pałacu przy ul. Iwana Franki, obecnie: Liceum Pedagogiczne przy Uniwersytecie w Drohobyczu, 2009.

Fot. Michał Woźniak.

A jednak erotyczne ego pisarza spowijała jakaś tajemnica – w delikatny sposób zaświadcza o tym z kolei, jak to bywa, dopiero po wielu, wielu latach, dawne modelki (dużo powiedziane, po prostu pozowały do jednego czy kilku rysunków) i koleżanki z towarzystwa, i próbują sprecyzować, o co chodziło. Przywołajmy tylko ogólnie wspomnienia pewnej pani, że Schulz, już prawie trzydziestolatek, umizgiwał się do niej, dopiero co pełnoletniej, prośbami o pozowanie i pił wino z jej pantofelka⁵. Jakże ciepła i gustownie frywolna kobieca kokieteria kwitnie w tych słowach. W innej, doprawdy wprost baśniowej opowieści starszej pani Schulz pojawia się przed jej domem (wtedy gdy była nastolatką) z walizkami wypchanymi kamieniami, aby przekonać i teatralizować, jak bardzo gotów jest cierpieć dla niej. Jeszcze inna z pań opowiada, że miała od Schulza listy, i czerwieniła się, gdy je czytała, ale już nie ma, bo jej mąż podarł je z zazdrości.

Prawda to czy świadectwa fantazji? Bądźmy nieco zgryźliwi: czy to materiał dla psychoanalityka geriatrycznego? Pod pewnym względem wszystko to prawda, skoro pamięć nie jest jedynie przywoływaniem przeszłości, ale zawsze w niej coś przekształca, modeluje, konstruuje. Przeszłość jest nanizaną na nitki faktów wizją własnego miejsca w świecie, który był, i zawiera w sobie ten sam moment kreacji, jak wizja naszego świata, który jest. Pamięci pozostają w różnych relacjach, bywają równoległe, przecinające się, sprzeczne, konfliktowe, zmienne, a mimo to prawdziwe. Eros kręci uśmiechniętą głową słuchając relacji o tych wątkach biografii Schulza, wierci się i Tanatos skoro kilka osób zaręcza, że po tragicznym zabójstwie pisarza 19 listopada 1942 roku każda z nich po jakimś czasie rozpoznała leżące na ulicy zwłoki pisarza i przewiozła na cmentarz, tyle że każda w nieco innych okolicznościach i w nieco inne miejsce. Ktoś widział, że przy zwłokach Schulza leżał chleb, ktoś inny, że na rękę był zegarek. Jednym słowem: bądźmy rozsądni, kiedy usłyszymy zgola hollywoodzką (czytaj: fantastyczną) opowieść o przygotowaniach do wywiezienia Schulza z Drohobycza, aby go przed faszystami ochronić. Żołnierze polskiego podziemia mieli przebrać się za hitlerowców, „aresztować” pisarza i wywieźć do Warszawy...

Piłsudski, historia, Polska

Staruszki przywołujące czasy panieńskie i kokie-tujące w wyobraźni wspomnień swego dawnego znajomego czy nauczyciela, jak się po latach okazało – wielkiego pisarza i artystę, są cudowne, jednakże nie powinny zaprzętać naszej uwagi. Lecz gdy figła płata sam Schulz, sytuacja nie może być niezauważona i pominięta. Chodzi o zepchnięte na margines twórczości jego okazjonalne teksty adorujące Józefa Piłsudskiego, warte przypomnienia skoro właśnie w językowej (a czy jest dla pisarza inna?) ojczyźnie Schulza świętujemy 100. lecie Niepodległości. Bruno Schulz opublikował⁶

trzy krótkie eseje odnoszące się do Józefa Piłsudskiego. Poświęcony Marszałkowi i jego pogrzebowi numer „Tygodnika Ilustrowanego” ukazał się 2 czerwca 1935 roku i tam całą stroną jako trzeci tekst wydania zajmował pierwszy z trzech tak dla schulzologów kłopotliwych esejów – *Powstają legendy*. Oto jak autor zestawia i konfrontuje Napoleona z Piłsudskim. O pierwszym pisze: *Napoleon reprezentował sam siebie. Ubrał się w historię jak w płaszcz królewski, zrobił z niej tren wspaniały dla swojej kariery. Jednym z momentów jego siły było to, że był bez tradycji, nie obciążony przeszłością*⁷. O Piłsudskim zaś pisze tak, że trudniej o dosadniej wizyjną gloryfikację, zdania to uchodzą za jeden z najwspanialszych wizerunków Marszałka: [...] *wyszedł z podziemi historii, z grobów, z przeszłości. Był ciężki marzeniem wieszczów, mglisty rojeniami poetów, obciążony męczeństwem pokoleń. Był cały dalszym ciągiem. Ciągnął za sobą przeszłość, jak płaszcz ogromny na całą Polskę*⁸.

Dwa kolejne teksty Brunona Schulza związane z postacią Józefa Piłsudskiego ukazały się w rok po jego śmierci, są recenzjami książek. *Wolność tragiczna* jest recenzją tomu wierszy Kazimierza Wierzyńskiego o tym samym tytule, natomiast *Pod Belwederem* to recenzja książki Juliusza Kadena-Bandrowskiego o tymże tytule. Dla nas tutaj interesująca jest *Wolność tragiczna*, bo w tym zbiorze wierszy o roli Józefa Piłsudskiego w historii Polski, Schulz widzi opowieść o konflikcie zbiorowości i przywódcy, o napięciu między wielkością (Piłsudski był samotnikiem wyrastającym ponad naród) a małością. Ponadto Schulz gloryfikuje samego Wierzyńskiego, porównuje go z Mickiewiczem, uważa za kontynuatora wielkiej linii literatury polskiej od Skargi do Wyspiańskiego, za poetkę esencję polskości.

Recenzję tomu Wierzyńskiego zaczyna Schulz pytaniem fundamentalnym: czym jest historia i w jakich jest ona relacjach z tzw. wielkimi postaciami historii?

*Nie znamy misterium, które rozgrywa się w cztery oczy między nią a bohaterem, nie znamy konszachców i tajemnic, jakie mają ze sobą. Czy jest to tajemnica oblubienicy i wybranego? Jakże wielu zbytecznych przelicza ona obojętnie, nad jak wieloma przechodzi bez spojrzenia, jak nad nieczytanymi stronicami książki, aż zatrzyma się przy jednym – baczna nagle i pełna żarliwości. Tamtych zużywa prędko i pobieżnie, tyle w nich trwania, ile tchu w tym jednym słowie, które zdolali odkrzyknąć na jej pytanie. Bo stać ich było zaledwie na jedno słowo, całego życia ich starczyło zaledwie na jedną głoskę w wersecie jej zagadki. Ale ci drudzy przychodzą z swej głębi z gotową odpowiedzią. [...] Od razu są dorośli i pełnoletni, są jakby starsi od samej historii. Stąd płynie siła i nieomyślność ich czynów, stąd płynie ich wielka plenipotentja. Cóż dziwnego, że wzbudzają mateczniki mityczne, wszak wstają z tej samej mrocznej, co one, ojczyzny*⁹.

Zapytam jakby na marginesie, po lekturze tych słów: czy wielka postać historii nie jest jak wielki artysta, pisarz, poeta, twórca?

Mit mityczny, mit osiągalny

Pojęcie mitu (i mityzacji) jest centralną kategorią schulzowskiej filozofii, kategorią uniwersalną, dotyczącą wszystkiego, a już specjalnie filozofii kultury i twórczości. Pojęcie mitu łączy rzeczywistość jako aktualność tego co istnieje z tajemną pierwotnością, z jakiej ta wyraasta, i zarazem jaka leży u podstaw sztuki, literatury. Twórczość w swych najgłębszych pokładach i spełnieniach jest mityzacją rzeczywistości, szukaniem mitu, przebijaniem się poprzez najróżniejsze złoza i złudne narośla rzeczy i pojęć, do tego, z czego wszystko wyraasta i dzięki czemu posiada sens. Wyłożona w tak ogólny sposób w krótkiej *Mityzacji rzeczywistości*¹⁰ idea działa niczym miód na serce schulzologów, albowiem jej pojemność konceptualna zdaje się być nieograniczona. Tak (nie) zdefiniowane pojęcie mitu można ukonkretnić, wypełniać najróżniejszymi koncepcjami, zachowując zawsze jakiś walor tajemniczości, głębi tej idei, nieprzekładalności, jak kto chce, konkretności na mit lub odwrotnie.

W przywołanych tekstach o Piłsudskim ogłasza Schulz de facto, że tajemnicze źródło-mit wcale nie jest nieosiągalne i niepoznawalne, nie jest takie tajemnicze, przeciwnie – potrafi wcielić się niemal bez reszty w to, co realne, objawić się „cudownie” w doświadczeniu codzienności, w tym przypadku – jako Marszałek Piłsudski. Trudno o większe odstępstwo od własnej filozofii, o jej tak dosadnie trywialną (z szacunkiem dla Marszałka) interpretację. A nawet gorzej, bo przecież zdajemy sobie sprawę, że staliśmy się świadkami zaangażowania tego wyjątkowego, schulzowskiego języka literackiego i schulzowskiej wyobraźni, na rzecz sprawy uwikłanej w narodowo-polityczne *tu i teraz*, że zostaliśmy ściągnięci z nieba na ziemię. Metafizyczna mityzacja rzeczywistości okazuje się uwzniośleniem konkretnej osoby, ważnej w porządku narodowo-politycznym, dalekim że ho ho od metafizyki mitu. Mit mityczny okazuje się mitem realnym. Pisarz odsłania się – jest twórcą w swej twórczości tylko pozornie żyjącym ponad lub poza światem społeczno-politycznej doczesności, skoro tak się do niej nagina w filozofii i literackim słowie.

Czy nie za bardzo go strofuję? Kogo strofuję: człowieka urodzonego 12 lipca 1892 roku w Drohobyczu, czy hybrydalną osobę nazywaną Brunonem Schulzem w książkach o tym człowieku? Ale i taka alternatywa nie oddaje nasuwających się wątpliwości i możliwości. Coś w tym chyba jest, że mityzacja rzeczywistości jest pojęciem filozofii literatury Brunona Schulza, jaką zrekonstruowali poprzez generalizację badacze, i nie ma przy tym znaczenia, że zachowały się niewielkie teksty, w których Schulz o mityzacji pisze. Jeżeli postać skonstruowaną rzutujemy na realną, powstają paradoksy, odstępstwa i niekonsekwencje „w” biografii. Ponadto, spójrzmy na sprawę praktycznie i pragmatycznie: w końcu Schulz nie był pustelnikiem, a nawet prze-

ciwnie – żył zanurzony w skomplikowanej politycznie i społecznie rzeczywistości II RP. I po trzecie, jeżeli sprzeniewierza się sam sobie, czyli swojej filozofii, to w sposób bez wątplenia prekursorski. Stylistyka i leksyka w przytoczonym wyżej fragmencie odnoszącym się do Piłsudskiego wskazują, że Schulz traktuje historię i jej związki z postaciami znaczących w sposób nadzwyczaj nowoczesny, jako rodzaj tekstu – tekstu polityki, kultury, nacjonalności, rodzaj wypowiedzi, w której niektórzy istnieją jedynie poprzez zaledwie *jedną zgłoskę*.

Lepiej mniej, ale jaki skutek

Schulz posługiwał się prostym, nierozwiniętym językiem (nie: systemem) filozoficznym, krążącym wokół pojęcia mitu i mityzacji. Dlatego niekiedy, jak sądzę, brakuje mu pojęć, zapewne to brak świadomy, i w konsekwencji nadużywa jednych i tych samych terminów do opisu różnych, obiektów i zdarzeń odmiennych ontycznie, poznawczo, kulturowo, doprowadzając do pozornie zdradliwego *qui pro quo*. W tak zwanych tekstach krytycznych Schulz unika terminów filozoficznych, unika również terminologii psychologicznej czy socjologizującej. Używa własnego języka literackiego także wówczas, kiedy znajduje się poza terenem literatury. Co nie znaczy, że nie miał „swojej” filozofii, po prostu – używał języka literackiego.

Nie wykluczone, że być może jako przyjaciel Witkacego nie chciał tworzyć systemu kategorii filozoficznych, bo niechybnie znalazłby się na osi sporu z tym wspaniałym megalomanem, twórcą nadzwyczaj rozbudowanej filozofii Tajemnicy Istnienia i Czystej Formy. Miał wokół wielu pisarzy filozofujących, wolał nie oddalać się od literatury. Zresztą, jak się w tym przypadku okazało, nadmiar skupienia na filozofii zaszkodził literaturze, bo wygrało piarstwo Schulza, nie Witkiewicza.

Uwagę przykuwa reakcja łańcuchowa charakterystyczna dla schulzowskich sytuacji osobliwych, takich jak ta gloryfikacja Piłsudskiego i wywyższenie poezji Wierzyńskiego. Bowiem kiedy sprawdzamy, co dalej się stało, krąg pytań nie zamyka się, lecz rozszerza i otwiera nowe pola dywagacji. O ile wiemy, Wierzyński w ogóle nie zareagował na recenzję Schulza. Znał go, lecz nie awansował do grona wybitnych twórców Międzywojnia, nie wypowiedział się o nim, zatem nie cenił go, czyli nie rozumiał. Był równolatkiem Schulza, i tak jak on – urodził się w Drohobyczu, a mimo to nawet wspominając miasto jako symbol prowincji i młodości, Wierzyński postaci Brunona nie przywołuje. A nawet go chyba poniża, skoro wymienia innego, mało znaczącego, zapomnianego pisarza jako tego, który jest *autorem jedynej opowieści o moim rodzinnym Drohobyczu*¹¹. Jakież wnioski należałoby wyciągnąć i z tej okoliczności, że gimnazjalne czasopismo „Młodzież” poświęciło Piłsudskiemu cały numer i przypo-

minało o rocznicach jego śmierci, nie odnotowawszy, że artykuł o Piłsudskim profesora tegoż gimnazjum zamieściło jedno z najważniejszych polskich pism i że ten napisał niezwykłą recenzję o Wierzyńskim, poecie, którego Drohobycz pamiętał.

Tropem przypisów

Przypisy ze swej natury są tekstem (a właściwie mikro-tekstem) poza głównym nurtem, dopiskiem czy odrostem bez perspektyw, lub przeciwnie – zapowiedzią możliwości przeskoku ku zupełnie innemu, aktualnie zakonspirowanemu albo nieznanemu tekstowi. Przypisy coś zamykają lub otwierają, ukrywają bądź odsłaniają. Jak pisałem, Władysław Panas wskazał ciekawy przypadek, chodzi o *farfarele*, jak informuje przypis¹² – niejasne pojęcie z *Wiosny*, oznaczające coś między diabłem a ćmą! Krótki przypis awansował do godności hasła w *Słowniku Schulzowskim*. Treść hasła nie rozwija treści przypisu, niemniej *casus* awansu świadczy, że samo pojęcie, chociaż nadal o niejasnej treści, jest ważne, ważniejsze literacko niż się wcześniej wydawało. Słowo bez wątplenia najbardziej niezwykle w słowniku Brunona Schulza¹³ – radykalnie konstatuje Panas podejmując badania *farfareli*, aby w pewnym momencie je zawiesić, bo zdaje sobie sprawę, że trwałyby bez końca, tak wiele kryje się symboli i metafor, interpretacji i kontekstów w tym jednym pojęciu, teraz już nie przypominającym tego opisanego w przypisie. Słowo zamigotało na obrzeżach opowieści i otworzyło czytelnikowi swój świat.

Przytoczę inny *casus*, bliższy intencjom niniejszych rozważań, dwa przypisy z książki¹⁴ wnikliwej badaczki twórczości plastycznej Schulza. Pierwszy robi wrażenie zwykłej korekty pewnego uzasadnionego domniemania, negatywnie zweryfikowanego przez nowe odkrycia. Alfred Schreyer opowiada, co Schulz robił podczas okupacji.

Prócz tego, Schulz pracował dla Landaua „prywatnie”, malując u niego w mieszkaniu, na ścianach czy nie na ścianach, bo tego już dzisiaj nie jesteśmy w stanie stwierdzić z całą pewnością. Myślę, że najprawdopodobniej nie były to freski i raczej ma pan Wojciech Chmurzyński, twierdząc, że były to malowidła wykonane na jakimś płótnie albo na innym podłożu, ale nie bezpośrednio na ścianie¹⁵.

Przypis zawiadamia:

Rozmowa była prowadzona na wiele lat przed odkryciem malowideł Schulza w drohobyckiej siedzibie Landaua („Willi Landaua”); zob. w niniejszym zbiorze tekst Sprawa Schulza i podaną tamże bibliografię¹⁶.

Co zauważamy? Uznawany za autorytet rozmówca błędnie ocenia, że pewnych faktów z przeszłości już nie poznamy, ale możemy domniemywać, jak mogło być, po czym powołując się na inny autorytet, rekonstruuje przeszłe zdarzenie błędnie, fałszywie. Tzw. freski w tzw. domu Landaua odnaleziono, nie były malunkami na płótnie. Z tak pozornie błażej sprawy, która jednak odbiła się wielkim światowym echem, wyciągnę wnio-

sek z pewnością nazbyt radykalny i uogólniający: czy zasady ograniczonego zaufania, jak na każdym skrzyżowaniu, gdzie zdawałoby się, że wszyscy wiedzą, jak jechać, nie należy zastosować wobec wiele innych relacji i świadectw na temat Schulza, jego twórczości i jej biograficznych kontekstów. Wielu innych, czyli których? Nie wiemy, albo wiemy w ograniczonym stopniu. Konsekwencje, jakie mam na myśli dosadniej ilustruje problem drugiego przypisu. Autorka książki podaje, powołując się na inny autorytet schulzowski, że Bruno Schulz w lokalnym piśmie recenzował wystawę Feliksa Lachowicza, malarza-amatora z Drohobycza, chwalać go za pasję upamiętniania (jak byśmy dzisiaj powiedzieli: wizualizacji) historii miasta, co jest jedynym znanym w biografii Schulza-malarza gestem uznania dla innego malarza z Drohobycza. Dlatego w przypisie nadzwyczaj rozbudowanym, na karcie strony o wiele większym niż znajdujący się tam tekst właściwy, czytamy:

Jest zdumiewające, że poza nazwiskiem Lachowicza żadne inne nazwisko pochodzącego z Drohobycz malarza, rysownika, grafika nie pada w jakimkolwiek tekście Schulza [podk. – GJ]. A przecież – skoro w jego imieniu rodzina zabiegala o kontakt z Leopoldem Gottliebem i Lilienem – musiał wiedzieć, kim są. [...] Czy milczenie w tych sprawach należy położyć tylko na karb tego, że fascynowało go przede wszystkim słowo – cudze i własne? [...] Lektura korespondencji podpowiada jednak, że Schulz miał niekiedy raczej pragmatyczne podejście do innych artystów – odnotowywał przeważnie te osoby, które mogły mu w jakikolwiek sposób pomóc¹⁷.

Itd. Co wynika z korespondencji Schulza, fragmentarycznej jak durszlak, to odrębna sprawa, o niej tutaj nie piszę. Wniosek autorka sformułowała wyrazisty: egocentryczny Schulz o innych artystach nie wypowiadał się, a jeżeli już, to z powodów pragmatycznych, dosadniej: merkantylnych, czyli w nadziei na korzyść dla siebie. Dodam teraz przypis do tego przypisu: to wszystko nie jest prawdą, bo Schulz wygłaszał odczyty, przedrukowywane potem w prasie lokalnej, o Lilienie i o Gottlieb¹⁸, i zapewne nie jedynie o nich. Zaskakuje i niepokoi jak daleko idące wnioski o Schulzu można wyciągać z fragmentarycznych, a przez to fałszywych przesłanek, uważając je za kompletne. Chociaż podstawowy kanon schulzologii zastrzega ze względu na fragmentaryczność tego, co „po” Schulzu przetrwało, że o kompletności w rekonstrukcji jego twórczości jak i biografii mowy być nie może. Cóż jest wart profil psychologiczny pisarza z takich przesłanek wygenerowany? Akurat tekst o Lilienie ma kapitalną wartość dla odtworzenia procesu dojrzewania artysty i jego młodzieńczych inspiracji, sporo „wywraca” wcześniejszych ustaleń. A jeszcze bardziej kłuje w oczy tych, którzy chcieliby zamknąć Schulza w czterech ścianach jego pokoju i kazać mu przeżywać męki egzystencjalne i twórcze.

Schulz nie bujał w obłokach, wbrew temu co niekiedy pisał w listach, bardzo dobrze orientował się w ówczesnym polityczno-narodowym tyglu, na przykład miał rozeznanie i wyraziste poglądy na temat postaw i ideologii środowisk żydowskich oraz ich ekspresji w sztuce.

Ha! Schulz?

Sytuacja warta chwili uwagi, podglądamy budzące wątpliwości domniemania, jakie wpisane są gdzieś tam w konstruowane, najróżniejsze teorie twórczości i uwarunkowań pisarskich Schulza i w jego biografii. Wprawdzie opisują kwestie być może n-rzędne, lecz nic nie jest tu bez znaczenia, jeżeli wyczuwa się puls kreacji i interpretacji, napięcie konstrukcji i dekonstrukcji, systemu i fragmentu, tekstu i kontekstu. Wtedy wkrada się z-myślenie. Nie bierze się z kuszenia kłamstwa, chociaż są i takie, lecz z domniemania logosu, z myśli, która chce spajać, dopełniać, zaokrąglać, zamknąć, postawić kropkę, być pełniejszą od siebie samej. Takim miejscem zmyślenia ale i generatorem tego, gdzie pojawia się z-myślenie, jest Schulz.

Pewnie, że najczęściej zmyślenia działają tam, gdzie niepełna, fragmentaryczna i problematyczna politycznie lub kulturowo jest wiedzy o status quo i dynamice realnych wydarzeń, w jakie uwikłany był i jakie inicjował twórca i w jakie „wmieszał” swoich bohaterów. Pod tym względem Drohobycz jest znakomitym miastem, jakie jest mitem miejsca. Tak są ze sobą związani i przenikają się, Schulz i Drohobycz. Schulz jest miejscem zmyślenia, a Drohobycz mitem miejsca. Dziś mieszkający miasta, pochodzący głównie z okolicznych i dalszych, niekiedy bardzo dalekich wiosek, nie są wyłączeni spod tej presji, wpisują w drohobycki mit miejsca zaskakujące treści, adaptując go dla siebie i na swoje cele, a i Schulza „obrabiając” po swojemu, że strach mówić, i dlatego tu kończę.

Nie wiem, co jest lepsze, ten ukraiński, czy bardziej ten polski mit miejsca, jakiego współczesne przejawy perwersyjnie wypisał Ziemowit Szczerek.

Bożena była już pijana jak nieboskie stworzenie. Biegła po ulicach w jedną i drugą stronę, i wrzeszczała, że kocha Ukrainę i że chce tu mieszkać na wieki wieków. Zapowiedziała, że zeszkłotuje jeden z tych rozpiędolonych domów albo jakiś strych na przykład, będzie gapiała się z poddasza na miasto Drohobycz, będzie czytała książki i pisała piękne wiersze – i tak jej, mówiła, życie minie. Marzena była co prawda mniej pijana, ale podłapała klimat Bożeny. Siedziały obie na krawężniku, podawały sobie butelkę z balsamem i umawiały się, że gdy tylko skończą studia, to od razu – do Drohobycza. Wynajmą coś razem, wezmą dotację z Unii i otworzą jakiś drohobycki dom kultury, w którym będzie o Schulzu, a i z rozpędu o Nalkowskiej, co to go odkryła i w ogóle o międzywojniu¹⁹.

I tu kończy się moja wstępna plenipotencja.

Przypisy

- ¹ Por. M. P. Markowski, *Powszechna rozwiązłość. Schulz, egzystencja, literatura*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, szczególnie s. 11. Autor konstatuje tutaj: *w schulzologii dominują marginalia i przypisy – bądź do samego Schulza, bądź do tekstów już napisanych*.
- ² Por. W. Panas, *Willa Bianki. Mały przewodnik drohobycki dla przyjaciół (fragmenty)*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2006. Autor ma na myśli przypis w: Bruno Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, opracował: Jerzy Jarzębski, Biblioteka Narodowa, Wrocław 1989, s. 161. Przypis informuje: *farfarele* – wyraz o nieustalonym znaczeniu i pochodzeniu; zbliżony najbardziej do włoskich: *farfallo* – diabełek, duszek, oraz *farfallo* – ćma. Taka mniej więcej treść, wzbogacona o wskazanie, gdzie w *Wiosnie* to słowo pojawia się, znalazła się jak hasło *Farfarele*, w: *Słownik schulzowski*, opr. i red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, *Słowo/ obraz/ terytoria*, Gdańsk 2006, s. 115.
- ³ Zobacz wzmiankowany exlibris: <https://repozytorium.ur.edu.pl/bitstream/handle/item/1848/2%20dudek-dzialalnosc%20kolekcyjnerska.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [15.06.2019].
- ⁴ A. Chciuk, *Ziemia księżycowa. Druga opowieść o Księstwie Balaku*, Gryf, Warszawa 1989, s. 79.
- ⁵ Por. Bruno Schulz. *Listy, fragmenty. Wspomnienia o pisarzu*. Zebrał i opracował Jerzy Ficowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1984, s. 43.
- ⁶ Por. G. Józefczuk, *Schulz o Piłsudski. I co z tego wynikło*, w: „Akcent. Literatura i Sztuka. Kwartalnik”, Lublin, 2017, 4 (150).
- ⁷ B. Schulz, *Powstają legendy*, „Tygodnik Ilustrowany”, Warszawa, 1935, nr 22, s. 425
- ⁸ Tamże, s. 425.
- ⁹ B. Schulz, *Wolność tragiczna*, „Tygodnik Ilustrowany”, Warszawa, 1936, nr 27, s. 510.
- ¹⁰ Por. B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, w: B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, wyd. cyt., s. 365-368.
- ¹¹ Por. K. Wierzyński, *Pamiętnik poety*, PIW 2018, s. 135. Chodzi o Antoniego Stanisława Muellera i jego powieść *Henryk Flis*.
- ¹² Por. przypis 2.
- ¹³ W. Panas, *Willa Bianki*, wyd. cyt. s. 17.
- ¹⁴ M. Kitowska-Łysiak, *Schulzowskie marginalia*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2007.
- ¹⁵ Tamże s. 147.
- ¹⁶ Tamże, s. 147.
- ¹⁷ Tamże, s. 131.
- ¹⁸ Por. Bruno Schulz, *Artyści z Drohobycza, Lilien i Lachowicz*, „Acta Schulziana”, Lublin–Drohobycz 2015, nr 1.
- ¹⁹ Z. Szczerek, *Przyjdzie Mordor i nas zje, czyli tajna historia Słowian*, Wydawnictwo Korporacja Ha!art, Kraków 2013, za: <http://ha.art.pl/prezentacje/49-przyjdzie-mordor-i-nas-zje/2933-ziemowit-szczerek-przyjdzie-mordor-i-nas-zje-czyli-tajna-historia-slowian-fragmenty-czesc-4.html> [15.07.2019].

Bruno Schulz a geografia środowisk artystycznych jego epoki. Relacja miejsca i twórczości plastycznej na wschodnich rubieżach Europy

Czy Schulz należał do określonego środowiska, które skupiało dążenia jakiejś grupy artystów działającej na pewnym oznaczonym obszarze geograficznym? Trudno jednoznacznie odpowiedzieć na to pytanie, szczególnie gdy chodzi o kogoś takiego jak Bruno Schulz – z natury samotnika i plastycznego samouka, bez dyplomu Akademii Sztuk Pięknych, twórcy, który otarł się jedynie o studia architektury we Lwowie i w Wiedniu, najwidoczniej po to, aby opracować na przestrzeni kilku lat trudną technikę sztuki graficznej zwaną *cliché-verre*, czyli płytką szklaną. Zanim jednak poświęcił się tej dyscyplinie, Schulz próbował rysunku. Przynajmniej dwa rysunki anonsujące przyszłe motywy figuralne umieszczone zostały, dzięki Deborze Vogel, w lwowskim żydowskim czasopiśmie literacko-artystycznym „Cusztajer” (1930, nr 2). Jest to okres słabo udokumentowany, bowiem realizacje plastyczne sprzed *Xięgi bałwochwalczej* uległy w większości wojennej zagładzie. Niewiele też wiemy o pracach malarzkich powstałych w trudnym dla ich autora okresie, po śmierci ojca (1915) i latach bezrobocia zbiegających się z zakończeniem I wojny światowej oraz odrodzeniem państwa polskiego. W tym początkowym okresie nazwanym przez Jerzego Ficowskiego eklektycznym, gdzie odnaleźć można elementy wiedeńskiego ekspresjonizmu, Schulz uprawiał nawet chwilowo sztukę ekslibrisu (odnajdujemy je w zbiorach Stanisława Weingartena – pisał o tym Władysław Panas¹). Dopiero potem wyszedł on z impasu inicjalnych doświadczeń, ustalając nową formułę dokonań graficznych w czasie realizacji wspomnianej już *Xięgi bałwochwalczej*, której powstanie przypada z grubsza na lata 1920-22. Chodzi tutaj dodatkowo o szczególne dzieła plastyczne drohobyczanina powstałe w tamtych latach: zbiór grafik w dużej mierze stanowiących ilustracje do opowiadań autora oraz rysunki wykonane ołówkiem i tuszem², kilka autoportretów oraz jeden obraz olejny pochodzący najprawdopodobniej z 1920 roku – *Spotkanie*³. Dzieła takie jak grafiki emblematyczne i plansze z *Xięgi bałwochwalczej* oraz kilkanaście współczesnych jej rysunków pozwalają się wpisać Schulzowi w konwencje epoki, jako że odwołują się one niewątpliwie do twórczości artystów przełomu XIX i XX wieku. Okres ten ciekawie zdefiniował Jan Gondowicz⁴. Już wtedy jednak zaznacza się odrębność drogi artystycznej samotnika z Drohobycza, który dopasowuje do obiegowych modeli własne fantazmaty. Konwencje artystyczne, manifesty i spory programowe coraz mniej docierają do artysty żyjącego swoim światem i zamykającego się coraz bardziej na wszelkie innowacje epoki. Portrety i autoportrety, ilustracje do własnych opowiadań, rysunkowe szkice prozy nienapisanej, rysunkowe notatki naznaczone erotyką – owe mocno zróżnicowane formuły artystycznej ekspresji nie ułatwiają krytykom zadań badawczych. Obecnie nie jesteśmy nawet w stanie odtworzyć całego dorobku Schulza: zarówno część jego

dzieł literackich (jak chociażby legendarna powieść *Mesjasz*), jak i plastycznych (nie zachowały się na przykład wszystkie wykonywane przez niego w Drohobyczu malowidła ścienne) została zniszczona lub pozostaje zaginiona. Można jednak pokusić się o stwierdzenie, że ilościowo grafiki Schulza mogły odpowiadać jego tekstom lub wręcz je przewyższać. Wydaje się również, że tworzenie dzieł plastycznych przychodziło Schulzowi z mniejszym wysiłkiem niż pisanie – jak zaznacza Jerzy Jarzębski, „rysunek był dla Schulza środkiem ekspresji wcześniejszym, bardziej pierwotnym niż słowo”⁵. W kwestii treści niewątpliwie pojawiają się jednak między dwoma dziedzinami twórczości autora znaczące sprzeczności. W tekstach interpretatorów prozy Schulza wielokrotnie podkreślane są takie kategorie, jak poetyka marzenia sennego, metaforyczność, fantastyczność i fantazmatyczność, surrealizm, mityzacja rzeczywistości, poetyckość języka, „zawieszenie” czasu przy jednoczesnym skupieniu się na dość konkretnej przestrzeni miasta, wreszcie – zastosowanie poetyki realizmu magicznego⁶. Próba zestawienia tych określeń z pracami plastycznymi autora pokazuje jednak, że znajdują się one na zgoła odmiennym biegunie reprezentacji. Jak pisze Jarzębski, „myśląc o jego rysunkach, wyobrażamy sobie coś w rodzaju świetlistego i zuchwałego w zestawieniach barw malarstwa Vlamincka, Deraina czy Matisse’a”⁷, z pewnością czytelnik zaznajomiony jedynie z twórczością literacką spodziewa się po autorze również onirycznych, zanurzonych w miejskiej i religijnej tematyce obrazów w typie Marca Chagalla. Tymczasem grafiki Schulza z tomu *Xięga bałwochwalcza* operują dość ograniczonym zbiorem tematów: przedstawiają one – mówiąc, rzecz jasna, w dużym uproszczeniu – wyniosłe, dominujące, niemal demoniczne kobiety oraz upodlonych (przez nie lub przez siebie samych), pokracznych, skarłałych mężczyzn padających im do stóp. Znamienne, iż wielu z nich posiada rysy twarzy samego autora. Tematyka ta pojawia się także w szkicach spoza *Xięgi bałwochwalczej*, a nawet w bardziej „oficjalnych” autoportretach pisarza⁸. Na przestrzeni kilku ostatnich dekad powstało wiele prac

analizujących stosunek Brunona Schulza do sztuki. Ciekawe ujęcia pod tym kątem przyniosły prace Jerzego Ficowskiego, Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak, Krystyny Kulig-Janarek, Ireny Kossowskiej w Polsce oraz Serge'a Fauchereau we Francji.

„Co znaczyło – rozpoczynać twórczość plastyczną gdzieś na krańcach monarchii austro-węgierskiej w początkach lat 20.”, zastanawia się z kolei Jerzy Jarzębski, próbując w odpowiedzi na to pytanie przywołać szerszy kontekst międzynarodowy sięgający aż do Sekwany⁹. To prawda, że wielu artystów wyrosłych na rubieżach Europy osiągnęło sukces w Wiedniu, Berlinie lub w Paryżu, choć nie zawsze sukces ten był oczywisty, a jeszcze mniej natychmiastowy. Ze swej strony chciałbym raczej zastanowić się nad charakterem debiutu artystycznego grafika i rysownika Brunona Schulza w kręgu lokalnego środowiska o dużym zróżnicowaniu etnicznym i kulturowym, jak również prześledzić jego artystyczną drogę i wachlarz jego towarzyskich koneksji. Nowoczesność artystyczna Schulza kształtowała się między innymi pod wpływem wschodnioeuropejskich żydowskich awangard, które to awangardy mogły cieszyć się uznaniem ze strony początkującego plastyka z Drohobycza, jak można to było na przykład wynioskować na podstawie pokazu grupy ekspresjonistycznej Jung Jidysz prezentowanej w Muzeum Łódzkim w styczniu 2010¹⁰.

Kim byli artyści, z którymi wystawiał swoje grafiki Bruno Schulz? Jak się ma ten okres wytężonej, choć mocno cenzurowanej (w przypadku Schulza), aktywności plastycznej w stosunku do późniejszych recenzji autora *Sklepów cynamonowych* pisanych przez niego na łamach „Przeglądu Podkarpacia” pod koniec lat 30. na temat takich artystów jak Efraim Mojżesz Lilien czy też Feliks Lachowicz? Trzeba przyznać, że pisanie o sztuce nie było specjalnością Schulza (nieliczne teksty sporządzone przez niego w tym zakresie należą do absolutnych wyjątków) i w latach 20. (a nawet na początku lat 30.) dbał on przede wszystkim o swoją reputację plastyka – grafika i rysownika. Prestiżowy start młodego artysty z Drohobycza miał miejsce w 1922 roku w Warszawie w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych, lecz bardzo szybko ciężar uwagi nad jego działalnością przenosi się do Lwowa, gdzie w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych, w ramach wystawy zbiorowej, pokazane są prace Schulza. Przy tej okazji jego grafiki zauważone zostały przez Adolfa Bienenstocka, który w swym sprawozdaniu dla lwowskiej „Chwili” bardzo przyjaźnie odnotował publiczne wystąpienie młodego grafika z Drohobycza, podkreślając jego talent kompozycyjny i zastanawiając się nad siłą, a także słabością pomysłów fantastyczno-erotycznych spontanicznie kojarzonych przez komentatora z twórczością Goi i Féliciena Ropsa¹¹. W ogóle przypomnieć wypada, że gdy idzie o konsekwentne nagłaśnianie produkcji artystycznej Schulza, na czoło wybija się

przez długie lata właśnie dziennik „Chwila”, na którego łamach ukazywały się ważne teksty jemu poświęcone. Tak się złożyło, iż organ ten, zwany potocznie gazetą Żydów lwowskich, wychodził od początku (to znaczy od 10 stycznia 1919 roku) w języku polskim i gromadził w swym zespole redakcyjnym ważne osobistości życia politycznego, gospodarczego i kulturalnego Lwowa. Istnienie takiej gazety umożliwione było szybkim procesem polonizacyjnym, jaki cechował sporą część prasy Żydów lwowskich po uzyskaniu przez Galicję autonomii w 1867 roku. Ta szczególna platforma prasowa towarzyszyła Żydom i Polakom przez cały okres istnienia II Rzeczypospolitej i była czytana także poza jej granicami. Z artykułów i wywiadów zamieszczonych na jej łamach można się także wiele dowiedzieć o kontaktach i przyjaźniach zarówno pisarzy, jak i artystów polskich i żydowskich. Warto podkreślić, że w sierpniu 1939 roku cała redakcja „Chwili” zgłosiła „gotowość życia i mienia” na rzecz obrony państwa polskiego. Patrząc z dzisiejszej perspektywy, możemy stwierdzić, iż pismo to było swego rodzaju Atlantydą, ponieważ prawie wszyscy członkowie zespołu, wraz z naczelnym redaktorem Henrykiem Hescheselem, zginęli z rąk nazistów na początku lat 40.

Co do najbliższego kręgu artystów zaprzyjaźnionych z Schulzem, trzeba naturalnie wymienić przede wszystkim przeważnie od niego młodszych malarzy – Marka Włodarskiego (Henryka Strenga), który studiował u Fernanda Légera oraz ilustrował książkę Debory Vogel *Akacje kwitną* (po II wojnie był profesorem na ASP w Warszawie), oraz Jerzego Janischa, pracującego czas jakiś nad renowacją fresków w drohobyckim kościele, współzałożyciela grupy malarzy Artes (powstałej we Lwowie w roku 1929). Z listów Schulza do Rudolfa Ottenbreita i Zenona Waśniewskiego z 1934 roku dowiadujemy się, do jakiego stopnia przykład Janischa działał inspirująco na twórcę o Janusowym (tragicznie dwustronnym) obliczu: „Ożywił mnie dopiero trochę przyjazd malarza Janisza, surrealisty, bardzo miłego chłopca (...) zachwycił mnie do rysowania, czego już od kilku lat nie robiłem”¹². Do grupy Janischa należeli między innymi Otto Hahn, Ludwik Lille, Henryk Streng i Tadeusz Wojciechowski. To dzięki malarstwu, a nie literaturze Schulz trafił do Debory Vogel, autorki surrealistycznej powieści, ale również krytyka sztuki i przyjaciółki malarzy plastyków właśnie z kręgu „Artes”, popierającą kubistów i „légerystów”. Artyści z tego kręgu zasługiwali na podziw ze względu na ich bardzo ofensywny i mobilny plan działania. Jerzy Janisch w latach 20. kształcił się w Paryżu, a jego neofowizm i surrealizm bardzo intrygował Schulza. Otto Hahn studiował na Académie Moderne u Fernanda Légera, gdzie nabrał manieri konstruktywistycznej a potem surrealistycznej. Wystawiał też z grupą lwowską Linia, a skończył tragicznie postrzelony przez Niemców po ucieczce z obozu w Belżcu w 1942 r.

Ludwig Lille (1887–1957) skłaniał się ku tendencjom surrealistycznym, ale nawiązał kontakt z grupą ekspresjonistów skupionych wokół czasopisma „Zdrój” z Poznania. Podjął również współpracę z czasopismem „Formiści” z Krakowa. W 1924 roku wyjechał do Berlina, potem otarł się o weimarski Bauhaus. Jakiś czas zajmował się muzeum żydowskiej gminy wyznaniowej we Lwowie, zanim osiedlił się (od 1937) na stałe w Paryżu, gdzie zresztą próbował lansować artystyczny dorobek Schulza. Rezultat jego starań nie był, jak wiemy, na miarę jego oczekiwań. Echo niefortunnych prób zaistnienia Schulza we Francji odnajdujemy w listach Marii Chazen, która zaklinała swego przyjaciela, aby się pozbył tremy, oferując mu adresy kilku paryskich artystów¹³. Tadeusz Wojciechowski ukończył studia na Wydziale Architektury Politechniki Lwowskiej, co zbliżyło go niewątpliwie do Schulza. Po prywatnych studiach malarstwa wyjechał w 1936 roku na dłuższe stypendium do Francji, gdzie zaczął uprawiać polichromię i sztukę witraży. Co do następnego „artesorwa”, Henryka Strenga (Marka Włodarskiego) absolwenta ASP we Lwowie, wiemy że w latach 30. często spotykał się z Schulzem, który z zacięciem słuchał jego radykalno-lewicowych opinii rodem z MOPR (Międzynarodowa Organizacja Pomocy Rewolucjonistom) – naturalnie z pozycji całkiem apolitycznych. To raczej malarstwo, rysunki i praca pedagogiczna Strenga stwarzała okazję do wymiany doświadczeń, tak zresztą jak i jego uwielbienie dla Ferdynanda Légera, André Massona i Marca Chagalla. Poza „artesorwami” trzeba również wspomnieć o Witkacym, który jako plastyk wyraził przeciw prawdziwe zrozumienie dla demonologiczno-erotycznych inicjatyw Schulza, implikując mu nawet antenatów, takich jak Cranach, Dürer czy Grünewald. Z Witkiewiczem przyjaźnił się także Bronisław Wojciech Linke, malarz, rysownik i grafik, którego Romana Halpern zaliczała do gatunku „ekspresjonistycznego nadrealizmu o wydzwiku społecznym”¹⁴. Z listów do tej ostatniej dowiadujemy się, że Schulz interesował się bardzo Karlem Hoferem, niemieckim malarzem i grafikiem (1878–1955) uważanym za litografa symbolizmu i ekspresyjnego wizjonerstwa. Był on między innymi autorem ekspresjonistycznego fresku *Trąby jerychońskie* przeznaczonego do Muzeum Miejskiego w Szczecinie. Jego odważne linie zaimponowały Schulzowi. Czyż można się dziwić, że niedługo potem, w latach 30., potraktowano ten fresk w Niemczech jako sztukę zwyrodniałą?

Inny jeszcze obszar znajomości i inspiracji stanowić mogła wspomniana już łódzka grupa artystyczna Jung Jidysz Jankiela Adlera, Marka Szwarca, Mojżesza Brodersona i Wincentego Brannera należących wiekowo do pokolenia Schulza. Pewne upodobania i żydowskie korzenie ich twórczości były poniekąd bliskie jego wrażliwości, chociaż większa część kariery tamtych ludzi rozegrała się na przełomie wieków, kiedy to Schulz

poszukiwał jeszcze własnego stylu. Wincenty Branner (1887, Chrzanów – 1944, Auschwitz) studiował w Berlinie, malował pod wpływem postimpresjonistów i wielił Chagalla, ale uprawiał równocześnie grafikę. Projektował scenografię do *Dybuka* (1921), tworzył ekspresjonistyczne linoryty dla Jung Jidysz, czerpiąc z tradycji żydowskiej. Mojżesz Broderson (1890, Moskwa – 1956, Warszawa) zanim wtopił się w ekspresjonizm futurystyczny, kierując się ku abstrakcji i geometryzacji, ilustrował i projektował okładki pod wpływem narodowej sztuki żydowskiej w wymiarze mistycznym. Marek Szwarz (1892, Zgierz – 1958, Paryż) bardzo wcześnie (1911–14) studiował na paryskiej École des Beaux-Arts, gdzie poznał Marca Chagalla i ekspresjonistę Chaima Soutina. Powoli odchodził od impresjonizmu na rzecz stylu École de Paris. Będąc Żydem wyznania katolickiego, stale powracał do tematyki biblijnej na styku obu religii. Wreszcie Jankiel Adler (1895, Tuszyn – 1949, Londyn) zrobił międzynarodową karierę ewoluując, za sprawą kontaktów z Pauliem Klee i Wassilem Kandinskim, w kierunku abstrakcjonizmu. Jako młody chłopiec pracował jednak w Belgradzie w zakładzie grawerskim, gdzie zdobył solidne podstawy rzemiosła artystycznego. Jego malarstwo olejne, rysunki i akwarele, mimo że wywodziły się z nowoczesności, podejmowały, przy błyskotliwej interpretacji koloru, tematy folkloru żydowskiego oraz wątki biblijno-talmudyczne.

Cała ta grupa twórców awangardowych działająca w dużej mierze pod wpływem ekspresjonizmu niemieckiego oraz twórczości malarza i grawera Marca Chagalla prowadziła bardzo intensywną działalność do 1921 roku. Potem drogi tych artystów trochę się rozeszły, ponieważ wszyscy ci ludzie byli w nieustannym ruchu i przemieszczali się szybko po świecie. Z nurtami odrodzenia kultur narodowych wchodziły wtedy w polemikę nurty modernizacyjne. Dla twórców tych, urodzonych często w tradycyjnych rodzinach żydowskich, sztuka nowoczesna była narzędziem emancypacyjnym, sposobem uczestniczenia w świeckiej, eksperymentalnej kulturze. Krok tylko dzielił ich od propagatorów sztuki czystej o orientacji konstruktywistyczno-abstrakcjonistycznej, której uznanymi przedstawicielami byli znowu pokoleniowi pobratymcy Schulza, tacy jak Henryk Berlewi, El Lissitzki, Władysław Strzemiński czy Teresa Żarnower. Jest całkiem prawdopodobne, że Schulz, odwiedzając często w Łodzi swą przyjaciółkę pianistkę Marię Rey-Chazen, wprowadzony został przez nią w środowiska tamtejszej awangardy artystycznej. Ruchliwość tej ostatniej mogła jednakowoż działać porażająco na psychikę zagubionego w szkolnych zajęciach rysownika i grafika z Drohobycza. „Dlaczego tak się działo?”, pyta Ignacy Witz od młodości zafascynowany rysunkami, akwafortami i całą „drapografią” Schulzowską. Przecież „Schulz (...) był artystą – jednym z niewielu w tym kraju – prawdziwie nowocze-

snych, mimo że nie posługiwał się abstrakcyjnymi czy na wpół abstrakcyjnymi środkami obrazowania, geometryzmem czy zmatematyzowanymi układami¹⁵.

Czy ciążyło na nim rzeczywiście znamię anachronizmu w epoce postępu, gdy pierwszym słowem w dekalogu nowatorów była konstrukcja, a nie swoboda? Jedno jest pewne: te wszystkie kontakty i fascynacje nie przekładały się na sukces, a poważne wydawnictwa poświęcone plastyce ignorowały systematycznie prace artysty z Drohobycza. Widać to wyraźnie, gdy przeglądamy ważne polskie periodyki ilustrowane okresu międzywojennego, takie jak krakowskie miesięczniki „Głos Plastyków” czy „Sztuki Piękne”. Ten ostatni (Rocznik 6, luty 1930), umieścił jedynie niepozorną notkę (s. 110) na temat wystawy siedemnastu malarzy żydowskich otwartej w salach żydowskiego Domu Akademickiego w Krakowie przez żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych (podobne towarzystwa istniały w Warszawie, Łodzi i Wilnie). Nazwisko Schulza figuruje jako przedostatnie bez żadnego komentarza. Dopiero na stronie 200 pojawia się zdanie o jego grafikach odbijanych na płytach szklanych przypominających „ropsowski satanizm”. Dodajmy, że w tym samym czasie Towarzystwo Artystów Polskich „Sztuka” otworzyło w gmachu Towarzystwa Sztuk Pięknych bardzo prestiżową wystawę, gdzie zaproszeni byli znani artyści, tacy jak Józef Mehoffer, Kazimierz Sichulski, Wojciech Weiss, Leon Wyczółkowski i Julian Fałat. Dopiero rok później, w marcu 1931, roku Krakowskie Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych zdecydowało się w końcu pokazać kilka prac Schulza w towarzystwie (o dziwo!) pejzażystów Hanny Krzetuskiej i Stanisława Podgórskiego¹⁶. Warto jednak zaznaczyć, że wcześniej (w 1929) na łamach „Chwili” publicysta Artur Lauterbach określił Schulza jako „jednego z najbardziej utalentowanych i najsubtelniejszych grafików współczesnej Polski”. Zauważył, iż mimo Chorego Erośa, jakim jest naznaczona, „sztuka Schulza pozostaje nieskalana i czysta¹⁷”. Ten tekst poważnego krytyka sztuki był zapowiedzią następnego, zredagowanego w czasie pierwszej, po wieloletniej absencji, wystawy Schulza w Pałacu Sztuki na placu Targów Wschodnich we Lwowie, kiedy to w maju 1930 roku rozpoczął się Salon Wiosenny. Recenzent podziwiał wówczas, znowu na łamach „Chwili”, umiejętność łączenia elementów fantastycznych z realnymi kształtami i formami¹⁸. Artur Lauterbach pozostał do końca entuzjastą sztuki plastycznej Schulza. Jako redaktor satyrycznego pisma „Chochoł” prosił Schulza kilkakrotnie o rysunki i krótką prozę. Żaden utwór Schulza nie ukazał się jednak w „Chochole”.

A może było tak, że Schulz nie mógł się naprawdę podnieść ze skandalu w Truskawcu, kiedy to burmistrz Drohobycza Rajmund Jarosz udostępnił mu w 1929 roku salę Domu Zdrojowego. Jego grafiki i obrazy olejne spowodowały oburzenie senatora Thulego, który

zażądał zamknięcia wystawy. Wprawdzie wystawa nie została zlikwidowana, ale w bogoojczyźnianych kręgach drohobyckiego i lwowskiego mieszczaństwa zaczęto Schulza uważać za pornografa, a nie artystę. Lata międzywojenne były zatem dla Schulza nieustannym wyzwaniem w kwestii wiarygodności statusu artysty-plastyka, jak również realizacji swych plastycznych marzeń. Trzeba przyznać, że jego sztuka słowa i prace plastyczne znajdują się na zgoła odmiennym biegunie reprezentacji. Wbrew przeciwnościom jednak, samotnik z Drohobycza nie okazał się nigdy zrezygnowanym epigonem własnej twórczości artystycznej, mimo licznych zwątpień w swoje możliwości i destruktywnej depresji, kiedy to odnotował np. w przededniu swego rozstania z Juną Szelińską: „...nie jestem ani malarzem, ani pisarzem, nie jestem nawet porządnym nauczycielem” (do Romany Halpern, 15 IX 1936). Ale dwa lata później, w 1938 roku, wyznaje Romanie Halpern: „Interesuje mnie teraz rysowanie. Chciałbym tu mieć kogoś z mojej sfery. Zapraszałem kilka razy do siebie pewnego lwowskiego malarza, bardzo inteligentnego, ale mi nie odpisuje¹⁹”.

Do ostatnich chwil swego twórczego życia Schulz, będąc już znanym pisarzem, żył niespełnioną nadzieją artystycznego sukcesu. Wielokrotnie np. wyrażał żal, że nie udało mu się opanować sztuki drzeworytu. We wrześniu 1940 pisze jeszcze do Tadeusza Wojciechowskiego, że pragnąłby znaleźć miejsce w pracowni graficznej, aby nareszcie opanować te techniki, których nigdy się porządnie nie nauczył. Jedną z ostatnich adresatek listów była malarka i żona malarza Anna Plockier-Zwillich. Schulz, z pozycji polskiego pisarza odsuniętego na bok w trudnym okresie sowieckiej okupacji, kreślił do niej te słowa we właściwym dla siebie unizonym tonie: „czy Pani uważałaby za rzecz beznadziejną wziąć mnie w swoją naukę jako adepta malarstwa? Przeprowadzić ze mną (...) kurs malarstwa oczyszczonego od akademickiego. Ja, w zamian, podzieliłbym się z Panią doświadczeniem pisarskim²⁰”.

W zachowanych listach do Zenona Waśniewskiego – malarza, z którym Schulz dzielił doświadczenia architektoniczne, wspólną słabość do literatury i sztuk pięknych oraz rozczarowanie co do zawodu nauczycielskiego – przebijała nuta sceptycyzmu odnośnie do własnych osiągnięć na polu artystycznym. Autor określa się już wtedy jako plastyk „po tamtej stronie wszystkich wiosen”. Znajduje się tam też wyznanie, które wskazuje na pewne odczucie obcości, plemiennej niemalże odrębności: „Wasza płowa i słowiańska dusza nie zrozumie zawilości i krętych dróg, którymi chadza moja, ciemna i meandryczna, pełna węzłów i splątań²¹”. W 1934 roku Schulz mógł podziwiać tempery Waśniewskiego w Truskawcu u Leszczyca, dając wyraz swego szczerego entuzjazmu. Ten ostatni zrewanżuje się mu rok później w Zakopanem, sporządzając *Potrójny szkic* portretu autora *Sklepów cynamonowych*. Przy-

jaż z Waśniewskim miała też inne przyczyny. Obu artystów łączyła bardziej osiadła koncepcja egzystencji. Autor akwareli i pejzaży związany był z Lublinem i Tarnowem i mimo że wystawiał w Zachęcie, nigdy nie odbył większych podróży na zachód Europy. Paralela ta sięga zresztą niestety dalej. Tak jak Schulz był on nauczycielem rysunku w szkole i tak jak Schulz zginął z rąk hitlerowców w 1945 roku.

Wszelako można by pokusić się o pogląd, że mała ruchliwość i prowincjonalna samotność Schulza była w pewnym sensie gwarantem jego artystycznego talentu. Gdy sięgamy do źródeł jego twórczości, widać jasno, iż cała rekwizytornia jego wyobraźni jest przeciw odbiciem zainteresowań lat 20. i 30. XX wieku. Te zainteresowania wyrażały się zamiłowaniem do secesyjnych ozdobników, do kiczu z żurnali i kalendarzy (co objawia się w jego prozie), do przemysłowej reklamy kinowej (jak wiemy, korzystając z sytuacji brata właściciela sali, mały Schulz spędzał ogromną ilość czasu w drohobyckim kinie). W tych czasach do sztuki zostaje także wprowadzony motyw małomiasteczkowego szyldu. Te elementy znajdowały odbicie w kubistycznych obrazach Georges'a Braque'a i Pabla Picassa. Ale ta sfera wyobraźniowa była jak najbardziej żywa w środowisku lwowskich plastyków, wspomnianych wyżej przeze mnie „artesorów”, z którymi Schulz tak blisko czuł się związany. Tematykę tę podjęli zresztą w pewnym stopniu organizatorzy wystawy pt. *Rzeczywistość przesunięta* prezentowanej w 2012 roku w warszawskim Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza i poświęconej w całości twórczości Brunona Schulza. Termin „rzeczywistość przesunięta” został zaproponowany przez Joannę Polakównę dla określenia specyficznej wersji surrealizmu okresu międzywojnia, czerpiącego z bogatego podglebia austro-węgierskiego obszaru sztuki i rozwijającego się na granicy realizmu magicznego, groteski i ekspresjonizmu. Chodziłoby tu o takich malarzy jak ekspresjonistyczny kolorysta Wojciech Weiss, akwarelista i scenograf naiwnego realizmu Rafał Malczewski czy też Bronisław Linke, grafik o zacięciu groteskowo-satyrycznym (rysował karykatury Hitlera). Przede wszystkim jednak w grę wchodzi tutaj malarze żydowscy, jak Jankiel Adler, Zygmunt Menkes, Wincenty Branner, Mojżesz Broderon, Ludwig Lille i wielu innych. Albowiem zdolności plastyczne zapadły w głąb zbiorowej, ludowej duszy żydowskiej i ujawniały się najpierw w dziełach rękodzieła grawerów, mosiężników, grafików, szyldziarzy, rzeźbiarzy ornamentalnych, a nawet kamieniarzy grobowych. Tylko w ten sposób można naprawdę osadzić sztukę plastyczną Schulza w epoce, a zarazem przekroczyć dotychczasowe modele pojmowania jego prac. Jakoż z tymi wszystkimi artystami odczuwał on więź szczególną, pod ich wpływem odnajdywał skarby dla własnej artystycznej twórczości. W tym sensie odnalezienie nieznanego tekstu Schulza drukowanego na przełomie 1937 i 1938 roku w „Przeglądzie Podkarpacia” na temat twórczo-

ści Efraima Mojżesza Liliena pozwoliło nam zobaczyć w innym jeszcze, pełniejszym świetle artystyczną drogę drohobyckiego mistrza²². Dowiedzieliśmy się bowiem od niego samego, że nie tylko fantastyczna powieść *Die andere Seite* (Po tamtej stronie) Alfreda Kubina stanowiła główną inspirację i perłę jego księgozbioru. Wszak okazuje się, że to właśnie ilustrowana przez Liliena książka *Lieder des Ghetto* (Pieśni z getta) Morrisa Rosenfelda zapłodniła bardzo wcześnie jego świat wewnętrzny, do czego Schulz przyznaje się osobiście w formie literackiego eseju-wyznania. W swym artykule *Ocalony przez mit. Schulz i Lilien* Piotr Sitkiewicz podejmuje próbę wyjaśnienia tego nagłego oczarowania²³. W jakim stopniu działający wówczas prawie wyłącznie na niwie literackiej autor powyższej recenzji czerpał swoje pomysły z młodzieńczych doświadczeń okresu *Xięgi batwochwalczej*? A może, kiedy był już uznanym prozaikiem, zmieniła się jego perspektywa pojmowania właściwego sensu aktywności plastycznej? Co tak naprawdę zachwyliło małego Brunona w twórczości Liliena? Przypomnijmy najpierw: artysta ten (syn tokarza z Drohobycza) zaczął uprawiać sztukę jako szyldziarz we Lwowie, gdzie następnie podjął studia artystyczne, otarł się też o pracownię Jana Matejki w Krakowie. Był ponadto ilustratorem czasopisma „Die Jugend” w Bawarii, miał się też grafiki i fotografii. Wykonywał ekslibrisy, plakaty, druki reklamowe. Po krótkim pobycie w Izraelu (1906) próbował w swych ilustracjach łączyć motywy biblijne z postulatami syjonizmu. Reprezentował on przejście od mistycznego nacjonalizmu żydowskiego do nacjonalizmu nowoczesnego, lecz Schulz dojrzał w nim nade wszystko reprezentanta wspaniałej, acz wygasającej tradycji żydowskiego rzemiosła, tego rzemiosła, który autentyzmem swojej sztuki potrafił rzucić wyzwanie fabrycznej tandecie. „Lilien, wyznawał pomny dziecięcego olśnienia autor *Sklepów cynamonowych*, to była pierwsza wiosna mojej wrażliwości, mój ślub mistyczny ze sztuką, i zdaje się, że tak odczuwało wielu z tej generacji”. Nic dziwnego, że zbyt może związany z tą właśnie glebą, Schulz-artysta wołał w końcu przenieść się w mniej ryzykowne rejony polskiego piarstwa, gdzie czekała go zasłużona sława i uznanie. Wiązało się to też z głębokim przesłaniem estetycznym, ponieważ to właśnie za pomocą pisanego słowa autor *Sklepów cynamonowych* zdołał wyrazić rzeczy, które stawały opór technikom plastyki i rękodzieła. Jednakowoż pamięć o Lilienie przypomniła mu o pierwszych źródłach jego wyobraźni i pozwoliła mu prawdopodobnie wyzwolić się mentalnie z pułapki własnego, przedłużającego się artystycznego impasu. „Lilien, pisał, miał ten patos uniwersalny, uskrzydłający wszystkie siły ducha, tę atmosferę wysokiego napięcia, wzlotu i wzniosłości, na którym wyrósć może wielka sztuka. To stanowi wyższość Liliena nad efemeryczną i skazaną na zagładę sztukę *fin de siècle*'u”²⁴.

Jak zatem określić stosunek Schulza do własnej współczesności? Czy był on artystą do końca osobnym

(oddalonym swym talentem od artystów jego czasów), żyjącym w enklawie i mało czerpiącym z doświadczeń swych rówieśników? Jedno jest pewne: jego inspiracja groteskowa bliska konwencji Goi, Boscha, Ropsa i Grosza, stawiała go ponad zmiennymi kierunkami w sztuce, które obserwował (na dodatek z dużą dozą sceptycyzmu). Czy taka postawa mogła mu zapewnić natychmiastowy sukces i uznanie? Zamiast własnej konkluzji zacytuję opinię Stanisława Rośka:

Schulz jako rysownik z trudem mieści się w swojej epoce. Ani z niej nie wynika, ani do niej nie daje się sprowadzić. Kto wie nawet czy ten artysta w ogóle tkwi w jakiejś a-temporalnej przestrzeni lub – by użyć jego własnej metafory – w bocznej odnodze czasu. W latach 20. i 30. XX wieku wydaje się nie na miejscu i na czasie, nieuchronnie obcy – albo za późny (gdy widzi się w nim epigona symbolizmu czy secesji), albo za wczesny (gdy uchodzi za apostoła jakiejś nieznaney nam ciągle artystycznej wiary)²⁵.

A jednak jest coś takiego, co nakazuje nam ciągle ujmować plastyczne dzieło Schulza w kategoriach uniwersalnej wolności i osobistego spełnienia.

Bibliografia cytowanych pozycji:

- Adolf Bienenstock, *Z wystawy wiosennej. Prace graficzne Brunona Schulza*, „Chwila”, nr 1213, 8 VII 1922.
- Jan Gondowicz, *Trans-autentyk. Nie-czyste formy Brunona Schulza*, Warszawa 2014.
- Jerzy Jarzębski, *Wstęp*, [w:] Bruno Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, opr. J. Jarzębski, Wrocław 1989.
- Jerzy Jarzębski, *Bruno Schulz – geografia twórczości*, Katalog Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, październik 2012.
- Łukasz Kossowski (autor wystawy), *Bruno Schulz, rzeczywistość przesunięta*, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza. Katalog wystawy: eseje Jerzego Jarzębskiego, Ireny Kossowskiej i Jana Gondowicza, Warszawa 2012.
- Artur Lauterbach, *Talent w ukryciu. O grafikach Brunona Schulza*, „Chwila”, 1929, nr 3740.
- Artur Lauterbach, *Ze sztuki. Salon wiosenny*, „Chwila”, 1930, nr 4005.
- Władysław Panas, *Bruno od Mesjasza. Rzecz o dwóch ekslibrisach oraz o jednym obrazie i kilkudziesięciu rysunkach Brunona Schulza*, Archiwum Władysława Panasa, Lublin 2001.
- Stanisław Rosiek, *Schulz poza czasem*, „Schulz/Forum” 10, Gdańsk 2017.
- Piotr Sitkiewicz, *Ocalony przez mit. Schulz i Lilien*, „Schulz/Forum” 6, Gdańsk 2015.
- Bruno Schulz, *Księga listów* (zebrał i przygotował do druku Jerzy Ficowski), wydanie trzecie, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.
- Bruno Schulz: *E.M. Lilien*, „Schulz/Forum” 6, Gdańsk 2015.
- Krzysztof Stala, *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, Warszawa 1995.
- Jarosław Suchan (red), *Polak, Żyd, artysta. Tożsamość i awangarda*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2010.

Marek Tomaszewski, *Mityzacja rzeczywistości u Brunona Schulza*, [w:] *Od chaosu do kosmosu. Szkice o literaturze polskiej i francuskiej XX wieku*, Warszawa 1998.

Ignacy Witz, *Obszary malarskiej wyobraźni*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1967.

Przypisy

- 1 Władysław Panas, *Bruno od Mesjasza. Rzecz o dwóch ekslibrisach oraz o jednym obrazie i kilkudziesięciu rysunkach Brunona Schulza*, Archiwum Władysława Panasa, Lublin 2001.
- 2 Por. np. ilustracje zebrane w publikacji Jana Gondowicza *Trans-autentyk. Nie-czyste formy Brunona Schulza*, Warszawa 2014, passim.
- 3 B. Schulz, *Spotkanie. Żydowski młodzieniec i dwie kobiety w zaulku miejskim*, 1920, 53x70 cm, olej na kartonie, obecnie w zbiorach Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie.
- 4 Jan Gondowicz, *Trans-autentyk. Nie-czyste formy Brunona Schulza*, Warszawa 2014 (szkic *Piękno adeliczne*).
- 5 Jerzy Jarzębski, *Wstęp*, [w:] Bruno Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, opr. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. XXVII.
- 6 Por. np. ibidem, s. XXXI–XLIV; Krzysztof Stala, *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, Warszawa 1995, s. 27–45; Marek Tomaszewski, *Mityzacja rzeczywistości u Brunona Schulza*, [w:] idem, *Od chaosu do kosmosu. Szkice o literaturze polskiej i francuskiej XX wieku*, Warszawa 1998, s. 179–188.
- 7 J. Jarzębski, op. cit., s. XXVII.
- 8 Por. np. *Autoportret przy pulpicie* rysowniczym z 1919 roku reprodukowany w książce Gondowicza, op. cit., s. 91.
- 9 Jerzy Jarzębski, *Bruno Schulz – geografia twórczości*, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, październik 2012). Esej ten ukazał się w katalogu wystawy noszącej tytuł *Bruno Schulz. Rzeczywistość przesunięta*.
- 10 Jarosław Suchan (red), *Polak, Żyd, artysta. Tożsamość i awangarda*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2010.
- 11 Adolf Bienenstock, *Z wystawy wiosennej. Prace graficzne Brunona Schulza*, „Chwila”, nr 1213, 8 VII 1922.
- 12 Bruno Schulz, *Księga listów* (zebrał i przygotował do druku Jerzy Ficowski), wydanie trzecie, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 76 (19 XII 1934).
- 13 Tamże, *Od Marii Chazen*, 26 VII 1938.
- 14 Bruno Schulz, *Księga listów* (zebrał i przygotował do druku Jerzy Ficowski), wydanie trzecie, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, str. 254 (od Romany Halpern).
- 15 Ignacy Witz, *Obszary malarskiej wyobraźni*, WL, Kraków 1967, s. 38.
- 16 „Głos Plastyków”, Warszawa 1931, nr 8, s. 6 i nr 9, s. 5.
- 17 Artur Lauterbach, *Talent w ukryciu. O grafikach Brunona Schulza*, „Chwila”, 1929, nr 3740.
- 18 Artur Lauterbach, *Ze sztuki. Salon wiosenny*, „Chwila”, 1930, nr 4005.
- 19 Bruno Schulz, *Księga listów*, op. cit., s. 65 (6 IX 1934).
- 20 Tamże, s. 200.
- 21 Tamże, s. 65
- 22 Bruno Schulz, *E.M. Lilien*, „Schulz/Forum” 6, Gdańsk 2015, s. 83–96.
- 23 „Schulz/Forum” 6, 2015.
- 24 Bruno Schulz, *E.M. Lilien*, op. cit., s. 95.
- 25 Stanisław Rosiek, *Schulz poza czasem*, „Schulz/Forum” 10, Gdańsk 2017, s. 9.

„Główna rzecz, ażeby nie zapomnieć – jak Aleksander Wielki – że żaden Meksyk nie jest ostateczny, że jest on punktem przejścia, który świat przekracza, że za każdym Meksykiem otwiera się nowy Meksyk, jeszcze jaskrawszy – nadkolory i nadaromaty...”¹.

Tak, wtedy jeszcze można było odbyć podróż w tereny dziewicze, prawie nieznanne, wtedy jeszcze można było pojechać po nadzwyczajne bogactwo form natury, wtedy jeszcze można było wyprawić się w jakiś egzotyczny kosmos, wolny od ludzkiej systematyzacji, ekspansji i kreatury, wtedy – za życia Brunona Schulza. Większość jeździła już w tych czasach po kawałki: przygodowe, turystyczne, naukowe. Zaledwie sto pięćdziesiąt lat przed Schulzem na mapy patrzyło się z pragnieniem, na białe plamy, fantastyczne kartografie, na miejsca niczyje. Gdzie znajdowały się te topografie przygody? Na pewno nie w Europie, systematycznie poznawanej, naukowo klasyfikowanej, podzielonej między naukowców i uniwersytety. Trzeba było pojechać poza kontynent już wypełniony treścią i interpretacją, by cieszyć się bogactwem form jeszcze nieopisanych, trzeba było pojechać nad Orinoko albo chociaż do Meksyku czy na Cejlon. Książki podróżnicze z międzywojnia podpowiadają, że w czasach Schulza sprowadzić można było stamtąd, z Meksyku czy Cejlonu, nieznanne okazy, niezwykle hipotezy czy niezwykle przeżycia, czyli oczywiście trofea, ale można też było przywieźć poczucie fantastyczności świata. Mieszkańcowi Drohobycza, gdzie słyhać już było kroki nowoczesnej uniformizacji, taka fantastyczna podróż odnowić mogła poczucie kreacyjnego bogactwa natury. Schulz nie mógł jednak pojechać po taką bogatą jedność, o takiej jedności egzotycznej mógł tylko czytać i pisać. Po cóż jechać tak daleko po taką wielość, ktoś mógłby spytać, skoro niezwykle kosmos znajduje się w małej ojczyźnie, w promieniu paru kilometrów od Drohobycza czy Zakopanego? Oczywiście kosmos znajduje się na wyciągnięcie ręki i można całe życie go zgłębiać ze szkiełkami, notatnikami, zielnikami czy szpilkami entomologicznymi albo i bez niczego. Znamy międzywojenne entomologiczne, florystyczne czy ornitologiczne książki, czasem nawet z odrobiną poezji, ale nie znamy niczego, co porównać można z dawniejszymi studiami Fabrego, Thoreau czy Humboldta. Nowoczesny duch klasyfikacji, eksploatacji i falsyfikacji przeobraża to, co nieznanne i tajemnicze, w znane i sprawdzone. Nie ustaje w swojej naukowej, biurokratycznej ekspansji. Wypełnia białe plamy map, poznaje nieznanne regiony ludzkiego wnętrza, ustala topografię intelektualnych przygód. Właściwie nie chodzi o to, że poznaje i wyjaśnia, ale uzurpuje sobie władzę nad sztuką i literaturą, nad przygodą i niespodzianką, i w ogóle nad sztuką istnienia. Pojechać tam, gdzie duch ten jeszcze się nie panoszy, egzotycznym bogactwem odnowić rzeczy, by znowu stały się niezwykle i nieprzebrane, a nie dobrze znane – to znakomity pomysł. Po metamorficzną swobodę można pojechać

TOMASZ BOCHEŃSKI

Metamorfoza, humor i okrucieństwo nowoczesności

Wypowiedziane
przez Brunona Schulza

do Meksyku czy na Cejlon albo do wnętrza własnego ja. Można pojechać w „przeszłość” nowoczesności albo w siebie sprzed indywiduacji. Właściwie „pojechać” oznacza „tworzyć”, a „przeszłość” i „przed” oznacza tak nazywać, jakby nie było nazwane. Schulz wyprawia się za Meksyk i za Tożsamość, bo tam nie dotarł jeszcze żaden nowoczesny eksplorator.

„Ach, jak by ulżył światu ten ubytek treści”². Pięknie powiedziane: „ubytek treści”. Ubytek zamiast wypełnienia. O jakim ubytku mówi ojciec, jakie wypełnienie Jakub sugeruje? Przecież aktu wypełnienia nie można cofnąć, tak jak nie można cofnąć stworzenia świata. Czyżby ojciec przemawiał do stwórcy, czyżby jego słowa były tylko skargą na nieodwracalną kreację? Kiedy mówi „mniej treści, więcej formy”, może bawi się Jakub apostrofą bez adresata, może zadowala się tylko retorycznym wezwaniem? A może zwraca się do jemu podobnych, a jednak od niego różniących się kreatorów? Woła przecież „panowie demiurdzy”³, jakby widział ich całkiem niedaleko, jakby ich dobrze znał. Przypuszczam, że panów demiurgów rzeczywiście znał dobrze Jakub i dobrze znał ich również Schulz – tych wypełniaczy treścią. I dlatego zwracał się z pretensją i do stwórcy, i do twórców, do Demiurga i do demiurgów, do aktu kreacji i do codziennych kreatur. Ubytek treści przydałby się w samej genezie świata, a w czasach Schulza stał się wręcz nieodzowny. Pretensja, by formę świata wypełniać treścią, opanowała nowoczesność, nie tylko pierwszego stwórcę. Można wykrzykiwać skargi na *genesis* – to rozumiałe, choć w międzywojniu to cokolwiek zużyty i przebrzmiały rytuał, choćby się skarżyło z humorem. Na boską kreację to mógłby wyrzekać Przybyszewski czy Kasprowicz, ale nie Schulz. Bezsilną złość w *Skleпах cynamonowych* i w *Sanatorium pod klepsydrą* znajdują bliżej ziemi, i całkiem blisko współczesności, nawet całkiem blisko lat dzisiejszych. I blisko współczesności znajduje też okropną nazwę ojcowskich ambicji – „kacerska doktryna”. Właściwie to współczesność podpowiada synowi tę kwalifikację. Współczesność z pretensjami do wyjaśniania wszystkiego, do wypełniania treścią

tak określa ojcowską pochwałę materii pełnej napięć, materii falującej, materii żywej. Z perspektywy pewności, kosztnienia, władzy nad materią, ojcowskie bezpretensjonalne kreacje można uznać za herezję. Tak też można nazwać aspiracje Schulza, i tak nazwał je Ficowski, choć więcej w tych „regionach wielkiej herezji” humoru niż metafizyki. Szczególnie dwuznaczny, ironiczny epitet „wielka” śmieszy w tej okropnej kwalifikacji, choć i „herezja” skłania do śmiechu. Herezja to słowo z całkiem nowoczesnych porządków, bliskie innym podobnym znakom, jak „dyskusyjny”, „kontrowersyjny” czy „nie do przyjęcia”. To nowoczesność zamykająca się na możliwość przemiany tak mówi, to kosztniejący, pewny swych treści świat tak kwalifikuje. Przez Jakuba przemawia coś całkiem odmiennego niż kwalifikacja – wola wymykania się osaczającym treściom, osaczającym dawniej i dziś. Heretyk palony na stosie za własną, nieortodoksyjną wersję kreacji i kacerz wyśmiewany przez współczesnych za mitologiczne rojenia – w wypowiedzi ojca składają się w jedno. „Wielką” bywa herezja, gdy osądza ją wielka pewność. I zapewne można powiedzieć: „im większa pewność, tym większa herezja”. Ubytek treści i ubytek pretensji osądzany jest przez wielkie pretensje i nadmiar treści. W nowoczesnej logomachii obie strony mogą używać tej samej kwalifikacji, choć z rozbieżną, czy też rozbiegającą się intencją. Słowa „herezja”, „kacerz” i „zgorzenie” wypowiada Józef, i tymi słowami określającymi ojca wiąże się mocniej ze współczesnymi. Nieco innym tonem mówi do ojca Polda, właściwie jak do dziecka zagubionego w dorosłej rzeczywistości, a nie do kacerza: „Jakub będzie rozsądny, Jakub posłucha, Jakub nie będzie uparty”⁴. Tymi słowami nie powstrzymuje ojcowskich aspiracji, choć to określenia definitywne, zamykające, odrętwiające i mogłyby zbudować tamę dla fantazji. Żeby je odwrócić albo wydrwić, trzeba beztroskiej prowizorki, swobodnej kreaturki. Kreaturka i prowizorka to skromne ojcowskie środki wystawione przeciwko poważnym argumentom. Przeciwnik Jakuba jest bowiem potężny, pewny siebie, bardzo liczny. Współczesny Demiurgos dążący do doskonałości panuje i przemawia dzięki ludzkiej potrzebie pewności, trwałości i ładu. Demiurg panuje dzięki Józefowi, dzięki matce, Adeli, Poldzie i dzięki ulicznemu tłumowi, tak pewnemu swych racji. Niemądre byłoby lekceważyć Jego nowoczesną władzę, skoro chcę się z Nim mierzyć. I Jakub bierze przecież pod uwagę tę mnogą siłę, skoro poprzedza wykład takim wstępem: „Gdybym, odrzucając respekt przed Stwórcą, chciał się zabawić w krytykę stworzenia”⁵. Jaka to nierówna walka! Z jednej strony: pewność, doskonałość, treść, mocne słowa, powszechne zrozumienie, z drugiej: śmiech, prowizorka, nietrwałość, ubytek treści i powszechne niezrozumienie. Z jednej potężna kreacja, z drugiej zabawa w krytykę stworzenia. Właściwie współczesny Demiurg nie jest tak potężny jedynie za sprawą ludzkich wyborów, ale

również za sprawą epoki. W nierównej walce z kreatorem Józef czy Polda może i wspieraliby Jakuba, gdyby nie mieli poczucia z góry przegranego pojedynku z powszechnie uznawaną siłą. Nielatwo stanąć po stronie niepewności, gdy większość wokół jest pewna. Nielatwo bronić nienasyconia formą, gdy prawie wszyscy są napelnieni treścią. Tak wzniosły mnie te dwie konkluzje, że jeszcze napiszę trzecią: niełatwo bronić metamorfozy, gdy prawie wszyscy wielbią niezmiennność.

Prawie wszyscy – to łatwa i dobrze znana formuła. Retor odpowiada mi wyrazy nazywające heroiczną walkę: jeden przeciwko wszystkim, albo jeden przeciwko epoce, albo jeden przeciwko czasom. Ale retor podpowiadający wyraziste opozycje przedstawia nadmierne heroiczny obraz zmagających, podczas gdy walka Jakuba z epoką wiele ma z donkiszoterii, błazeństwa czy nawet – przepraszam za trywialne słowo – prowokacji. Trudno też sekundować takiemu zawodnikowi jak Jakub, który bawi się walką, posługuje się śmiesznymi środkami i co chwila objawia własną słabość. Takiemu zawodnikowi raczej się współczuje, niż sekunduje. Raczej przywołuje się go do porządku, niż wspiera w lekceważeniu zasad. Gdyby ojciec swoją pewność przeciwstawiał wielkiej pewności naszych czasów, to może zebrałby jakąś grupę, jakąś – przepraszam – sektę. Przychodzi mi do głowy jeszcze jedno heretyckie przypuszczenie: Gdyby Schulz dał nam jakąś mocną ontologię, tę znalazłby liczniejszych wyznawców. A tak prowizorka, tandeta, lichota i brak pewności. Lapidarnie mówiąc: trudno odziedziczyć piękniejszy spadek.

Słowo „tandeta” wzięłem nie od Schulza, ale od Andreasa Schönlego, który interpretował dwuznaczny, fascynujący świat niedokończonych rzeczy. W swej mądrej wykładni Schönle nie bierze jednak pod uwagę historii jako kontekstu „apologii tandety”, chociaż w apologii kryć się może obrona w duchu Sokratesa czy Apulejusza. Uwzględnia jednak bezpośredni i dalszy kontekst obrony – sceny metamorfoz, by poddać pod rozwagę powinowactwo tandety i twórczości⁶. Wymieniłbym w jego interpretacji tylko jedno słowo opisujące Schulzowskie pokrewieństwo i napisałbym: „powinowactwo metamorfozy i sztuki”, może dodałbym jeszcze: „o zmroku”, jako dowód pamięci o pewnym wierszu. Ten tytuł, przywołujący dawne interpretacje korespondencji, powinien zostać usztywniony przez kontekst historyczny, dodajmy zatem kilka słów w rodzaju „nieodzownego powinowactwa” czy „koniecznej metamorfozy”. Sądzę bowiem, że w swoich opowiadaniach Schulz napisał apologię metamorfozy i że metamorfoza w jego dziele to forma najważniejsza: języka, przedstawienia i narracji. To apologia metamorfozy w znaczeniu bliskim Owidiuszowi, ale jednak znacząco się różniącym. Te dwie apologie rozdziela nowoczesność, gdyż Schulz napisał apologię przemiany, broniąc się przed kosztniejącym, drętwiejącym światem nowoczesnym, a Owidiusz – wiadomo. Zdolność

do przemiany i tendencję do zastygłej treści rozpiął Schulz na głosy postaci. W tej kwestii wszystkie postaci również podlegają rygorom epoki, czyli zastygają, lękają się przemiany, demitologizują czy zamykają w ocenie. Również ojciec nie jest wolny od tej presji nowoczesnej demiurgii. Muszę jednak zaakcentować, że w osobie Jakuba Schulz znalazł wsparcie dla swojej metamorficznej aspiracji. Ojciec postępuje przecież tak, jak czyniłby twórczy duch w drętwej i nudnej atmosferze – pielęgnowałby „samotnie swe medytacje o zbawieniu świata pośród tępego i obojętnego otoczenia”⁷. Czy to nie za mocne określenia: „tępe i obojętne otoczenie”? Czy przesadzam, a właściwie: czy Schulz nie przesadza w napisanym po niemiecku, cytowanym *Exposé do Sklepów cynamonowych*? Nasuwają się jeszcze inne, okrutne pytania. Jeśli otoczenie tak srodze doświadcza ojca, to jak potraktuje syna? Jeśli ojciec wprowadzi syna w swoje medytacje, to może wystawi go na gorsze jeszcze cierpienia, niż dotknęły jego samego? Chyba że epoka z czasem łagodniej będzie traktować kacerskie doktryny? A może syn usztywni się jak większość i zdoła ochronę właściwą zastygłym figurom, to znaczy porzuci „wieczną żywość”? Oczywiście takie pytania dyktuje współczesna skłonność do definitywnych, historycystycznych rozstrzygnięć, skłonność, którą wszyscy dziedziczą po oświeceniowym ojcu. Ja chciałbym wchodzić w związki raczej z metamorficznymi osobami niż z figurami woskowymi, choć to niełatwe w języku interpretacji. Ciągłe przecież wpada się w tę kafkowską pułapkę, by w języku nowoczesnego procesu nie dostrzegać mimowolnej ironii i posługiwać kwalifikacjami, które poddaje nam język epoki, i nazywać gotowymi określeniami niegotowe, twórcze aspiracje. Przecież Schulz podaje nam również te zamknięte formuły, te uśmiercające żywą materię trumienki słów, te słowa poniżające wysokie twórcze ambicje. I każdy filolog od Schulza choćby przez chwilę wejść musi na drogę syna, który sprzymierzył się z okrutną epoką. Naszym też jest wyborem, czy podążymy drogą regresu do materii żywej, czy drogą progresu do figur woskowych, to znaczy ludzi epoki.

Piszę: „syn sprzymierzył się z epoką” w cudzysłowie, gdyż nie chodzi mi o charakterystykę syna, który przecież się oddala i zbliża do ojcowskiego dziedzictwa; chodzi mi raczej o ironię, którą posługuje się apologia. Schulz poprzez Józia może wypowiadać finalne określenia medytacji Jakuba, ale nie tylko Jakuba, także swojej twórczości. Nie tylko zatem przedstawia nam oceny ojcowskiej demiurgii, ale i podsuwa stosowne, zamykające nazwy dla swoich kreacji. Czytelnikowi poddaje słowa krytykujące ojca i uprzedza krytykę, która jego samego może spotkać i spotka. Przecież wiadomo, że obaj, to znaczy Jakub i Bruno, stają się coraz trudniejsi i bardziej zawili, ponadto gubią się w coraz bardziej wątpliwych i ryzykownych regionach⁸. I obaj przedstawiają program wtórej demiurgii, a nawet po-

wiedziałbym, że stwarzają drugą generację stworzeń, którą wymieść może jakaś Adela albo inny sprzątac – Stefcio czy Kazio⁹. To nic nadzwyczajnego takie przypuszczenie, że czasem Jakub to wcielony Bruno. Inne przypuszczenie niech sobie leży u psychoanalityka – to, że Bruno poniża Jakuba, bo znajduje przyjemność w samoponiżeniu. Z literaturoznawstwa poniżającego literaturę dobrze jest z ironią zakpić, choćby naśladowując jej pewny ton. I Schulz kpi z egzegez, które przewiduje, że powstaną. W języku nowoczesnym oskarżają pisarza o zawile, brudne myśli. To tylko przypadek, że języka tego użyją Wyka i Napierski, bo mogliby i inni higieniści, których oskarżenia Schulz uprzedza.

Ale, ale, gdzie epoka? W wielu miejscach *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą*, choćby w *Traktacie o manekinach*, w kolejnym wstępie do wykładu, tym razem wypowiedzianym przez syna: „Nie wiem, w czym imieniu proklamował mój ojciec te postulaty, jaka zbiorowość, jaka korporacja, sekta czy zakon nadawała swą solidarność patos jego słowom. Co do nas, to byliśmy dalecy od wszelkich zakusów demiurgicznych.

Lecz ojciec mój rozwinął tymczasem program tej wtórej demiurgii, obraz tej drugiej generacji stworzeń, która stanąć miała w otwartej opozycji do epoki”¹⁰.

Jak czytamy, syn dobrze nauczył się nowoczesnej procesowej taktyki. Najpierw odcięcie się od przestępcy („nie wiem, w czym imieniu”), następnie słowne potępienie grupy przestępczej („korporacja, sekta czy zakon”), potem podkreślenie własnej niewinności („co do nas, to byliśmy dalecy”), na dodatek podkreślenie krnąbrności oskarżonego („lecz ojciec”), by na koniec sprzymierzyć się z duchem czasów („w otwartej opozycji do epoki”). To jeszcze nie koniec kazuistyki. Syn opowiada przecież przed epoką szczegółowo o herezji ojca. Ale nie tylko ojca rzecz jasna – również Schulz opowiada o swojej heretyckiej, literackiej, kacerskiej praktyce: „Nasze kreatury nie będą bohaterami romansów w wielu tomach. Ich role będą krótkie, lapidarne, ich charaktery bez dalszych planów. Często dla jednego słowa podejmiemy się trudu powołania ich do życia na tę jedną chwilę”, itd., itd. Tak przebiegle przemawia subtelna sztuka do czasów, które z subtelnością okrutnie się obchodzą. „Wysoka Epoko. Nikomu nie szkodzimy, niczego trwałego nie tworzymy, nasze kreacje to tylko kreatury, prawie nic, twory prowizoryczne”. Brakuje tylko, by Jakub albo Bruno poprosili o sprawiedliwą ocenę demiurgii. Powiedzmy wprost: pomniejszenie wspaniałej kreacji to przebiegły chwyt, odegrana litota, w imię walki z potężnym przeciwnikiem, z całą sztywną epoką. Ojciec umniejsza znaczenie własnego poważnego przedsięwzięcia kreacyjnego, które skrywać musi przed postępowymi tendencjami, gdyż jest regresem. Litota to przemysłany i przebiegły środek Schulza, rodzaj poetyckiej kontrabandy, forma przemytu źle widzianych znaczeń. Jeśli tę taktykę ktoś

nazywa masochizmem, trudno. Jego potrzeba zamykania, klasyfikowania i stawiania niepodważalnej diagnozy, jego sprawa.

Idea rozwoju rzeczy wydaje się niezwykła. Nie chodzi mi właściwie o rozwój rzeczy, ale o przemianę wiedzy o rzeczach, gdyż rzeczy przekształcają się tak, jak zmieniają się mniemania o nich. *Doxa*, szczególnie w swej nowoczesnej, pragmatycznej wersji, przedmioty klasyfikuje, porządkuje, opakowuje i przygotowuje do użycia. Mniemania, często pochodne wiedzy naukowej, wymuszają spodziewane narracje i przewidywalne użycia. Regres pozwoliłby zdjąć z przedmiotów osad nowoczesnych sądów i przesądów. Osad i opakowanie to nie dość wyraziste metafory, może należałoby mówić o skorupie albo nawet umieraniu rzeczy, materia bowiem umiera nie za sprawą czasu czy unicestwiających sił, ale za sprawą ludzkich, apoetyckich, przewidywalnych użyć. Wstępnie określam aspiracje Jakuba jako oczyszczenie rzeczy z mniemań, stanowiące wstęp do twórczego badania i opowiadania o „fantastycznej fermentacji materii”¹¹. Wiemy, że „w zetknięciu z niezwykłym tym człowiekiem rzeczy wszystkie cofały się niejako do korzenia swego bytu, odbudowywały swe zjawisko aż do metafizycznego jądra, wracały niejako do pierwotnej idei, ażeby w tym punkcie sprzeniewierzyć się jej i przechylić w te wątpliwe, ryzykowne i dwuznaczne regiony, które nazwiemy”. Ale tę kwalifikację pozwalającą jakoby „uniknąć zgorszenia” już przywoływałem. Teraz chciałbym nazwać tę herezję, która Owidiuszowi czy Apulejuszowi wydawała się naturą rzeczy, a Goethemu czy Humboldtowi jeszcze możliwą formą świata – ta herezja oznacza ideę metamorficzności świata. Regres do początku pozwala uwolnić się od koniecznych praw rozwoju, od determinant odkrytych przez rozum i doświadczenie. Dosłownie prowadzi regres do eksperymentów z ducha alchemii i magii, przenieśnię do opowiadania uwolnionego od przewidywalnych treści. Powiedziałbym nawet, że regres stanowi remedium na nudę, drętwość i umieranie złudzeń. I sprowadza oczywiście niebezpieczeństwo – zgubienia przez eksperymentatora związków „łączących ze wspólnotą ludzką”, oddalenia się „od spraw praktycznego życia”¹², czy wręcz zgubienia ludzkiej treści. Chodzi zatem nie tylko o regres rzeczy czy osoby, ale również o regres opowieści i regres słowa. Schulz traktuje rzeczy, osoby i słowa jako palimpsestowe, wielowarstwowe pokłady sensów. Rozluźnienie warstw najnowszych służy ubytkowi treści i wyzwała metamorficzną opowieść.

W dziele Schulza znamy różne tragiczne formy zamierania materii: udaremnioną metamorfozę, nudę, pustkę, wymiatanie, umieranie, przemianę osoby w rzecz czy w potrawę... Znamy też szczęśliwe przemiany, choć opowiedziane z ironicznym dodatkiem nowoczesnych lęków. Tak interpretuję problematyczne istnienie ojca w *Sanatorium pod Klepsydrą* i prze-

mianę ojca w *Karakona*. Wiadomo, że na opowiadaniu *Karakony* spoczął cień kafkowski, i to cień ponury, jakby przemiana komiwojażera w owada czy – jak chce Nabokov – w chrząszcza nie znajdowała się znacznie powyżej metamorfozy człowieka w komiwojażera czy w inną godną litości nowoczesną pałubę. Przemienić się w owada, uwalniając się od obowiązków i ciężarów odpowiedniego istnienia, to narracyjne szczęście, w dodatku kpiące z pospolitego odczucia odrazy. Kpi z trywialnej repulsji również Schulz.

Porozmawiajmy o ojcowskich sposobach na zamieranie materii. Na nudę miasta zastosował Jakub egzotyczne lekarstwo – ptasie jaja. Jemu samemu ptaki pomagają odnowić zapomnianą ideę jedności człowieka ze światem natury. Medytujący ojciec upodabnia się kondora, kondor upodabnia się do ojca, obaj używali tego samego naczynia nocnego. Wygnany na strych ze swymi eksperymentami Jakub tylko przez zapomnienie objawia ptasią naturę. I nie udaje mu się odlecieć z ptakami wygnanymi przez Adelę. Miastu na szczęście udaje się czasem odlecieć za sprawą opowieści Brunona. Sprowadzić jaja egzotycznych ptaków to naprawdę koncept humboldtowsko-buľhakowski. Choć w zasadzie więcej w tym eksperymencie zaproszenia do fantazji niż fantastycznego pulsowania materii. Schulz zaprasza do wyśnienia kolorowego pogwaru i migotliwego świergotu, gdyż gatunki, które wymienia, w większości można było zobaczyć bez większego starania, z wyjątkiem kondora, który zapewne przyleciał wprost z podróznego dziennika Humboldta. Głuszcze wtedy żyły całkiem niedaleko, choć w głębi dużych lasów, a bażanty i pawie sprowadzono kiedyś z Azji i zdomowały się w europejskim świecie. Trzeba dodać, że nadal zachowały egzotyczny, zadziwiający i nieco ekstrawagancki szyk. Możemy tylko wyobrazić sobie, co jeszcze sprowadził ojciec, co jeszcze wyobrażone w leksykonach się zmateriałizowało. Może urodził się tam gwarek mówiący różnymi głosami jak Bruno Schulz, może marabut przypominający Artura Sandauera, może sowa sawannowa jak Jerzy Jarzębski, pewnie maskonur jak Włodzimierz Bolecki i czapla szkarłatna jak Paweł Próchniak, a może był tam też urubu wielu imion, tak kochający cytaty i przypisy, kto wie. Chciałbym, żeby tam na strychu wylął się też chlebojad wybredny. Jestem prawie pewien, że wyleciał stamtąd też pingwin Adeli. Nie, pingwin Adeli nie wyleciał, bo pingwiny nie latają. Wiemy, że u Schulza ptaki wylęgały się, by tchnąć metamorficznego ducha w miasto, a rzeczom przywrócić fantastyczne możliwości. Że miały bronić „straconej sprawy poezji”, ale nie obroniły, bo metamorfizie prozy w poezję przeszkodził wandalizm. Że proza, z której wygnano poezję, też nie ocala, przypomnieć należy, żeby oddalić przypuszczenie, że sympatyzujemy z porządkami Adeli, i z porządkami innych nowoczesnych „sprzątaczy”.

Już na samym początku *Sklepów cynamonowych* znajdujemy piękny przykład empatycznego humoru:

Ogromny słonecznik, wydzwignięty na potężnej lodydze i chory na elephantiasis, czekał w żółtej żalobie ostatnich, smutnych dni żywota, uginając się pod przerostem potwornej korpulencji. Ale naiwne przedmiejskie dzwonki i perkalikowe, niewybredne kwiatuszki stały bezradne w swych nakrochmalonych, różowych i białych koszulkach, bez zrozumienia dla wielkiej tragedii słonecznika¹³.

Małe nie pojmuje ogromnego, zdrowe – chorego, litota – hiperboli. Czy ogromne odczuwa małe – nie wiemy. Nie dowiadujemy się, co sądzi słoniowaty słonecznik o „niewybrednych kwiatuśkach” w „nakrochmalonych, różowych i białych koszulkach”. W pierwszych wersach *Sklepów* uzmysławia się nam podstawową formę przejawiania się materii: istnienie samotne w swoim bytowaniu godne współczucia i godne współczującego śmiechu spotyka się z obojętnością, a nawet z okrucieństwem. Już na początku ustanowiona zostaje obrazowa genealogia śmieszności. Humor przecież wywodzi się zarówno z empatii, jak i z okrucieństwa, ze współczucia dla materii potwornej i z obojętności dla choroby innych. Fluktuacja między obojętnością a współczuciem i między śmiechem okrutnym i empatycznym należy do najważniejszych cech prozy Schulza. Można to wahanie opisać również jako poetycką uważność nieulegającą mechanicznej mowie. Uważność spokrewniona jest z empatią, mechaniczność – z obojętnością. Powiedzmy, że Schulz w swoich opowiadaniach przedstawia drogę od humoru, który oddziela od cierpienia i samotności innego, do humoru, który podziela troskę o innego. Litota może zrozumieć hiperbolę, hiperbola – litotę. Oto droga, która prowadzi od mówienia oddzielającego od przedmiotu do mowy wnikażącej w rzecz. Przechodzimy z pisarzem od „bezzadnych, naiwnych dzwonek” do dzwonek rozumiejących „tragedię słonecznika”. I z powrotem, muszę dodać, gdyż okrucieństwo, obojętność i bezradność wobec cierpienia, znacznie łatwiejsze od współczucia i zrozumienia, także wypowiadają się w tej prozie. Wtedy jednak Schulz ironicznie cytuje mowę innych, obojętnych, nowoczesnych.

Nieraz zdarza się Schulzowi śmiać okrutnie z siebie. Patrzy na siebie oczami nowoczesnego społeczeństwa, by „właściwie” określić skalę swego cierpienia. W liście do Brezy spogląda na swoje wyrafinowane, subtelne zmysły z punktu widzenia bezosobowego mechanizmu, z perspektywy władzy innych. To władza szkolnych władz, władza materii ułożonej w program nauczania, to dyktat prac ręcznych nad twórczością, dyktat rozwrzeszczanych uczniów nad subtelnością języka ich nauczyciela, to dyktatura niezbyt mądrej nowoczesnej

użyteczności nad biografią artysty. Schulz szuka porozumienia z Brezą poprzez ustalaną przez siebie wspólnotę ludzi niedoskonałych, chorujących na nowoczesne choroby, w ogóle chorujących na nowoczesność i z powodu nowoczesności: „Dobrze, że Pan nie jest doskonały – pisze w liście z czerwca 1934 roku – że Pan konsumuje nadmiernie czas”¹⁴. Od tej metafory obzartucha czasu, od chronofagii przechodzi Schulz do aprobaty słabości i ludzkich wad. Ludzie bez wad są „zamknięci w sobie i nie potrzebujący niczego. Dopiero ich wady nadają im smak i czynią pociągającymi”. Słabości widziane z perspektywy władzy, z perspektywy udawanej władzy, czyli widziane z góry, wydają się zabawne, choć godne są współczucia. I odwrotnie, to pozorna wyższość potrzebuje współczucia i humoru, by mogła zobaczyć właściwy wymiar swej niemądrej uzurpacji. W imię powinowactwa ludzi dręczonych przez nowoczesny czas Schulz wysyła do Brezy list z zaproszeniem do wspólnoty ośmieszonych: „trzeba bowiem wiedzieć, że nerwy moje rozbiegły się siecią po całej pracowni robót ręcznych, rozprzestrzeniły po podłodze, wytapetowały ściany i oplotły gęstą plecionką warsztaty i kowadło. Jest to znane w nauce zjawisko pewnego rodzaju telekinetyki, mocą której wszystko, co dzieje się na warsztatach, strugnicach itd., dzieje poniekąd na mojej skórze. Dzięki tak znakomicie rozbudowanej sieci sygnalizacyjnej jestem predystynowany na nauczyciela robót ręcznych”¹⁵. Piękna *coda* tego humorystycznego, „masochistycznego” fragmentu napisana w języku władz szkolnych zamyka rozbudowany, hiperbolizowany obraz własnego cierpienia, równie zabawny, co straszny. Schulz rozwija improwizację na temat ciała udręczonego przez nowoczesne narzędzia tortur, ciała uwięzionego w inkwizycyjnej pracowni robót ręcznych. Sama pracownia staje się również metonimią nowoczesnej sali tortur, właściwie sali tortur ręcznych. Ten fragment listu wprost mógłby stać się częścią prozy Schulza. Odgrywanie humoru „masochistycznego” udawało się bowiem Schulzowi znakomicie w opowiadaniach. W listach tę nutę śmieszności słyszeli jego korespondenci jako kokieterię, uzalenie się nad sobą lub po prostu jako opis stanu rzeczy. Trzeba dodać, że opis stanu rzeczy nowoczesnych, opis nowoczesnego urzędzenia życia czy też rekapitulacje z tego, jak mu urządzano biografię, to właściwe źródło humoru. Trudno przecież nie śmiać się z nowoczesnej tandety, która udaje alabaster czy marmur, i trudno nie współczuć żywej materii zamkniętej w kształtach tak ograniczonych.

Spytajmy zatem, gdzie znajduje się Schulzowski humor, skoro dotyka i władzy, i poddanego? Oczywiście znajduje się wszędzie, tkwi w każdej formie bycia. Nie ma przecież takiej wagi, której nie można obniżyć, nie ma takiego ciężaru, którego nie można zlekceważyć. Z pewnego punktu widzenia każda powaga, każdy poważny sens egzystencji może stracić nieco ze swego

ciężaru. Gdzie znajduje się jednak ten punkt widzenia, który zajmuje humor? Często utożsamia się to miejsce z dystansem, ze znaczną odległością od znaczenia i ciężaru spraw. Właściwie należałoby jednak mówić o wymienności ciężaru i lekkości, gdyż zdarza się, że humor nadaje ziemski, cielesny ciężar wzniosłym sensom i ujmuje wagi rzeczom ciężkim – jak tragedia, cierpienie czy śmierć. Być może nie należy sądzić, że znajdziemy w określonym miejscu, oddalonym od przedmiotu, stałe miejsce Schulzowskiego humoru, skoro rzeczy ujęte humorystycznie raz jawią jako nieoczekiwanie ciężkie, a innym razem jako zadziwiająco lekkie. Zdaje się nawet, że śmieszność wybiera sobie wiele miejsc, a nawet można powiedzieć, że miejsce dla śmieszności znajduje powaga, która przecież sama zdaje się ma stałe miejsce, gdyż potrafi nadać ciężar najłżejszym sprawom. Nie chcę jednak powiedzieć, że humor i powaga to dialektyczna para, że to jeden z dialektycznych związków, gdyż w tym związku humor jest przecież słabszą częścią, jest partnerem narażonym nieustannie na zanik. Wystarczy poważnie rozważać humor, i już uprzedmiotowiony – zaczyna niknąć, zamierać, zmieniać kształt, powiedziałbym, że wierci się w jednym miejscu. Z pewnej perspektywy humor, duch czy Pan Bóg ujawniają piękne podobieństwo, zadziwiające podobieństwo uciekinierów. Bronią swej istoty przed zwolennikami pojęciowych osaczeń. „Już go mam! Nazwałem! Przyszpililem do miejsca!” – to zabawne okrzyki chorych na kategoryzę. Żeby zatem rozważać kwestię humoru, trzeba założyć własną śmieszność, własną poznawczą słabość, trzeba powściągnąć oczywistą potrzebę powagi i stałości. Nie można przecież sprostać nadzwyczajnym przymiotom rozważanego przedmiotu, nie można sprostać: zmienności, błyskotliwości, metamorficzności, ruchliwości. Chciałoby się nawet napisać, że nie można sprostać witalności, chciałoby wysunąć narzucającą się hipotezę, że humor jest synonimem żywotności; żywotności, czyli właściwie łatwej do usunięcia cechy istnienia. Przynajmniej takie sugestie podpowiada humor wielu wybitnych modernistycznych pisarzy, także Schulza. Prowizoryczność form istnienia, ich zmienność i ich oczywista przemijalność przeglądają się w śmieszności.

Wydawało się wielu modernistom, choć nie Schulzowi, że humor ludzkiej egzystencji przynależy do sfery obrazoburczej znajdującej się daleko od transcendencji i że śmieszność znaleźć można po przeciwnej stronie nieba. W takim rozumieniu humoru wiele jest ciężkiej drwiny z egzystencji, wiele oskarżeń o absurd istnienia, wiele suplikacji kierowanych do stwórcy, w którego się nie wierzy. Wystarczy jednak pozbawić kreację zbędnego ciężaru, wystarczy dostrzec prowizoryczność transcendencji, umowność Boga oraz innych poważnych form, by dostrzec bliskość śmiechu i kreacji. W słowniku Schulza tę bliskość zobaczyć można jako powinowactwo kreacji i kreatury. W prowizorycznych

kreacjach rozpoznają swoje dzieło i demiurg, i artysta. Ale śmiech i kreacja zaczynają się gwałtownie od siebie oddalać, kiedy prowizoryczność zamienia im się w skalę mitu, księgi czy fundamentu istnienia. Oddalają się od siebie humor i demiurg, kiedy w jakimś języku, w jakiejś „modernistycznej” koncepcji przyjmują rolę przeciwników. Ta walka odbywa się w cieniu, w egzystencjalnej ciemności. Można zdobyć się na prowizoryczne uogólnienie i powiedzieć, że humor zaczyna zanikać w romantycznej, młodopolskiej i nowoczesnej walce o powagę, zanika też we wzniosłych wyobrażeniach obcości, zwalczających wszelkie obniżenie tonu.

Modernizator i inkwizytor skłonni są humor utożsamiać z niedojrzałością przeciwników. Najokrutniejszą formą humoru jest śmiech z humorysty, w ogóle najokrutniejszy jest śmiech pochodzący z wyższości. Ale czy to jeszcze humor? Czy humorem można nazwać śmieszność, która nie dostrzega własnej śmieszności? Powinienem raczej napisać: czy powaga nie dostrzegająca własnej śmieszności zasługuje na łaskę humoru? Powaga ubrana w wieczne formy powinna przeglądać się w błazeńskim zwierciadle, szczególnie wtedy, gdy ulega pokusie władzy dla władzy, gdy zaczyna przekonywać innych o swej doskonałości. Piedestał i podnózek to fundamentalne formy istnienia. Jakże piedestał i podnózek potrzebują uśmiechu! Humor potrzebny jest władzy, panowaniu czy dominacji, i potrzebny jest poddaństwu, podległości czy upokorzeniu. Skłonność do boskości i skłonność do ofiary mogą siebie znieść tylko wtedy, gdy z siebie potrafią się śmiać. Nie chcę powiedzieć, że humor i autoironia to właściwe to samo. Nie, raczej uważam, że ironia warunkuje humor¹⁶. Humor może się obyć bez autoironii, i wtedy dotyczyć może wszystkich z wyjątkiem humorysty. Zresztą nie ma bardziej nudnej formy humoru niż śmieszność nie dostrzegająca własnej śmieszności. Szczytem nudy i ponurej władzy jest wyuczony dowcip, który udaje dystans. Możliwa jest przecież dyktatura humoru, możliwe jest trzymanie innych w jego władzy. Metafora śmierci ze śmiechu oznacza właśnie dyktaturę. Humor, który nie zamierza ujawnić własnej słabości, jest nie do zniesienia. Wyobraźmy sobie, że Adela nie zaprzestaje robić porządków i wprowadza porządek absolutny, ostateczny, porządek totalny w kreaturach Jakuba. Wtedy musiałby Jakub umrzeć, załaskotany na śmierć. Wyobraźmy sobie także, że Jakub ciągle oblewa Demiurga zawartością nocnika. Musiałby chyba wypróżnić się na amen. Mądry modernista, taki jak Schulz, znajduje kosmicznie wiele miejsca dla humoru, powiedzmy – dość miejsca powyżej nocnika i poniżej Pana Boga.

Najpierw napiszmy kilka zdań o łatwiejszej formie śmieszności, o formie, która znajduje humor poniżej. Spór ojca i Demiurga ukazuje Schulz w *Sklepkach cynamonowych* jako dialog dwóch wezwań, dwóch powołań, i dwóch metafor wyrażających poznanie:

Od dni, od tygodni, gdy zdawał się być pogrążonym w zawiłych konto-korrentach – myśl jego zapuszczała się tajnie w labirynty własnych wnętrzości. Wstrzymywał oddech i nasłuchiwał. I gdy wzrok jego wracał zbiegł i mętny z tamtych głębin, uspokajał go uśmiechem. Nie wierzył jeszcze i odrzucał jak absurd te uroszczenia, te propozycje, które nań napierały. Za dnia były to jakby rozumowania i perswazje, długie, monotonne rozważania, prowadzone półgłosem i pełne humorystycznych interludów, filuternych przekomarzań. Ale nocą podnosiły się te głosy namiętniej. Żądanie wracało coraz wyraźniej i donioślej i słyszeliśmy, jak rozmawiał z Bogiem, prosząc się jak gdyby i wzbraniając przed czymś, co natarczywie żądało i domagało się¹⁷.

Widzę w tym fragmencie *Nawiedzenia* humorystyczny palimpsest, który został zapisany – to oczywiście – jako współlistnienie głębin i powierzchni. Głębin myśli oddaje Schulz poprzez metaforę wnętrzości ciała, a zamyślenie jako zapuszczanie się wzroku w głębinę – myśli i cielesności. Uśmiech i humor pozwalają uspokajać myśli i przerywać narzucającą się pokusę, między innymi pokusę patosu czy wzniosłości. Wieloznaczna gra między cielesnym konkretem a metafizycznym abstraktem pozwala Schulzowi ruch od tajemnego do wyjawionego pokazywać jako ciągle falowanie. Trywialny, cielesny, humorystyczny aspekt postępowania ojca zawsze współlistnieje z aspektem metafizycznym. Nawiedzenie znajduje swój niski odpowiednik w zamyśleniu nad rachunkami, wyrażaniu myśli odpowiada eufemizowane wypróżnienie. Bliżej powierzchni znajduje się oczywiście warstwa humorystyczna, wyrażona przez uśmiech, przez humorystyczne interludium, i wreszcie przez zawartość wnętrzości. Schulz nie pozwala jednak, by ludyczny, humorystyczny sens przeważał, choć przyznaje mu swoje prawa. Humor powściąga mętne metafizyczne myśli i pozwala odsunąć pojawiający się jako wezwanie głos boski. Można mówić nawet o śmiechu, który hamuje prorocze tyrady i powstrzymuje demiurgiczne aspiracje. Ten śmiech przypomina o nieusuwalnym podobieństwie wypowiedzianego i wypróżnianego. Nawiedzenie opowiada bowiem Schulz nie tylko jako agon Jakuba z Bogiem, ale także jako walkę Jakuba z własnym ciałem. Historia toczy się zarówno w duchu sporu o demiurgię, jak i w ciele pobudzonym przez „długą kiszkę gumową”. Metafizyczna lewatywa kończy się podobnie dwuznacznym finałem: przekleństwem i potężnym chlustem nocnika.

Czy można powiedzieć, że śmiech jest stanem materii, która jeszcze nie znalazła formy? I że śmiejąc się, doświadczamy regresu do stanu podstawowego, do stanu pierwotnego? Jakub w *Sklepiach* jest nie tylko śmiejącym się starcem, wstrząsanym przez regres, zanikanie, poprzedzającym śmiechem własne unicestwienie, ale staje się także twórcą teorii uśmiechu:

W głębi materii kształtują się niewyraźne uśmiechy, zawiązują się napięcia, zgęszczają się próby kształtów. Cała materia faluje od nieskończonych możliwości, które przez nią przechodzą mdłymi dreszczami¹⁸.

Trzeba jeszcze dodać, że to „materia lubieżnie podatna” na formowanie. Ojcowski wykład o manekinach ma wywołać stan porozumienia, a właściwie stan wspólnego doznania materii żywej, i w konsekwencji intymnego, erotycznego porozumienia z dziewczętami – ma wywołać śmiech.

Wwiercał się tą chytrą w swe interlokutorki, gwałcił cynizmem tego spojrzenia najwstydlwsze, najintymniejsze w nich rezerwy i osiągał wymykające się w najgłębszym zakamarku, przypierał do ściany i laskotał, drapał ironicznym palcem, póki nie dołaskotał się błysku zrozumienia i śmiechu, śmiechu przyznania i porozumienia się, którym w końcu musiało się kapitulować¹⁹.

Zdaje się, że ten śmiech wywołany wykładem różni się zasadniczo od śmiechu, do którego skłonne są dziewczęta słuchające ojca. *Traktat* ma przeobrazić humor wynikający z wyższości w humor wynikający z empatii. Ironiczny palec ojca przemienić ma głupią, młodzieńczą wyższość w udęconą niższość, gdyż wszystkie formy, w które obleka się materię, godne są współczucia. Ten demiurgiczny palec ma również zmienić okrutną wyższość młodości w miękką uległość. W tym sensie ironia ukazuje dwuznaczny, prowizoryczny charakter wszelkich form. Ten fragment wykładu znalazł teoretyczne rozwinięcie w znanym liście do Witkacego. Sądzę, że w teorii zapisanej w liście do teoretyka Schulz starał się zbliżyć swoją koncepcję do zasad Czystej Formy. Gdzie widać to dostosowanie do warunków adresata? Choćby w braku współczucia. W swej translacji Schulz nie znalazł miejsca, by zapisać empatię dla cierpiącej materii żywej, może nawet wyrzucił współczucie, bo wiedział, że na litość Witkacego nie może w tym względzie liczyć. Witkacy dla „bebechovatych” treści w sztuce nie miał przecież zrozumienia. Co innego dla metafizyki, którą przedstawiał w języku wzniosłości. Witkacowską dziwność i groźbę istnienia przekłada Schulz na język humoru: „W samym fakcie istnienia poszczególnego zawarta jest ironia, nabieranie, język po błazeńsku wystawiony”. Witkacy nie mógłby napisać takiego zdania, właściwie mogłoby go takie zdanie bardzo zirytować, gdyby otrzymał list w latach 20. Pomysłaliby, że Schulz nie tylko parodiuje jego koncepcję istnienia poszczególnego, ale i podsuwa aluzję do jego aktorskich czy nawet błazeńskich kreacji. Ale już w latach 30., po kolejnym przepisaniu założeń autorskiej ontologii, mógłby Witkacy uśmiechnąć się do siebie po przeczytaniu słów „nabieranie” czy „ironia”. Jemu także istnienie poszczególnego wystawiło po błazeńsku

język, ale inaczej niż Schulzowi. Jakże się przecież różni teoretyk bytu, który podjął tyle prób, by wyrazić tożsamość Istnienia Poszczególnego, od apologety materii żywej, którego humor powstrzymywał przed daremnymi próbami systemowych ujęć. Witkacy, obdarzony wybitnym poczuciem humoru, mógł wcześniej odczuć rewers tajemnicy istnienia – humor. Jak na znanym rysunku z inskrypcją: „Bóg-Ojciec pierwszy raz zastanowił się nad istotą ziemi (nie świata)” z 6 kwietnia 1931 roku²⁰.

W *Traktacie o manekinach* empatia pozwala oddzielić dwie odmienne formy śmiechu:

Nadajecie jakiejś głowie z kłaków i płótna wyraz gniewu i pozostawiacie ją z tym gniewem, z tą konwulsją, z tym napięciem raz na zawsze, zamknięcia ze ślepą złością, dla której nie ma odpływu. Tłum śmieje się z tej parodii. Płaczcie, moje panie, nad losem własnym, widząc nędzę materii więzionej, gnębionej materii, która nie wie, kim jest i po co jest, dokąd prowadzi ten gest, który jej raz na zawsze nadano. Tłum śmieje się. Czy rozumiecie straszny sadyzm, upajające, demiurgiczne okrucieństwo tego śmiechu? Bo przecież płakać nam, moje panie, trzeba nad losem własnym na widok tej nędzy materii, gwałconej materii, na której dopuszczono się straszego bezprawia. Stąd płynie, moje panie, straszny smutek wszystkich błazeńskich golemów, wszystkich pałub, zadumanych tragicznie nad śmiesznym swym grymasem²¹.

Z punktu widzenia ojca, i samego Schulza, śmiech powściągany przez współczucie dla materii ubranej w formy przeciwstawia się śmiechowi napędzanemu sadyzmem. Nie będzie uproszczeniem powiedzieć, że śmiech sadystyczny może zostać powściągnięty dzięki odkryciu w sobie masochisty, tzn. jednostki uwięzionej w prowizorycznej formie istnienia. Mimo wykładu nie zamiera jednak dziewczętom na wargach okrutny śmiech, gdyż jeszcze nie rozpoznały w sobie udręczonej materii. Przeciwnie, przywołana przez Jakuba opowieść o bracie zamienionym w zwój kiszek wyzwała w nich okrutny śmiech wobec ojca, Adela grozi łaskotaniem, Poła prztyczkiem w nos. Jeszcze raz Schulz konfrontuje swego bohatera ze śmiechem gawiedzi, w scenie sprzedaży, gdy subiekci chwytają Adelę w pól i wciągają przez okno.

Jakaś parodystyczna pasja, jakaś zaraza śmiechu opłamała tę gawiedź. Jakże można było żądać powagi od nich, od tego ludu kołatek i dziadków do orzechów! Jak można było żądać zrozumienia dla wielkich trosk ojca od tych młynków, mielących bezustannie kolorową miazgę słów! Głusi na gromy proroczego gniewu, przykucali ci handlarze w jedwabnych bekieszach małymi kupkami dookoła sfaldowanych gór

materii, roztrząsając gadatliwie wśród śmiechu zalety towaru. Ta czarna giełda roznosiła na swych prędkich językach szlachetną substancję krajobrazu, rozdrabniała ją siekaniną gadania i polykała niemal²².

W tym fragmencie Schulz pokazuje najokrutniejszą formę śmiechu, ograniczoną do mechanicznego powtarzania słów. Gadanina, wyrażona poprzez mechanizmy kołatek, dziadków do orzechów oraz młynków „mielących bezustannie kolorową miazgę słów”, przemienia „szlachetną substancję krajobrazu” w „siekaninę”. Dwa rodzaje humoru: humor władzy i humor pokory dzieli zatem również sposób mówienia. Można się śmiać z wyższością, gdy zapomina się o współczuciu i mechanicznie gada. Jakim cudownym środkiem otepiającym jest gadanina! Dzięki niej można odgrodzić się od innych, można innych posiekać. Jeśli wierzymy w antropologiczne teorie mówiące o pochodzeniu śmiechu, wywodzące humor z powściąganej agresji, powiemy, że Schulz tylko w humorze empatycznym widzi rezygnację z okrucieństwa. Współczesna gadanina, współczesny produkowany humor unicestwia „szlachetną substancję” rzeczywistości. Rozdrabnia i polyka. Okrutny humor sugeruje również inną formę śmieszności i inną formę wysłowienia. Subtelności humoru odpowiadają subtelności wypowiedzi niepotrafiącej niszczyć „szlachetnej substancji”.

Znamy świetnie tę obronę „szlachetnej substancji” przed atakiem trywialnego śmiechu – to odpowiedź Schulza na prowokację Gombrowicza, w sławnym sporze o doktorową z Wilczej. W tym akcie obrony własnej suwerenności, w tej tauromachii Bruno akcentuje pociągający, erotyczny aspekt doktorowej uosabiającej trywialność. Niski humor zapewne nosi cechy erotyczne – jest bezpośredni, prosty, instynktowny, chciałoby się powiedzieć: łatwy. Schulz przyznaje, że doktorowa go pociąga, choć jednocześnie nią pogardza. Czy w tej ambiwalencji można widzieć charakterystykę humoru? Czy zaproszenie Gombrowicza do uwzględnienia doktorowej z Wilczej oznacza w istocie uwzględnienie śmiejącej się gawiedzi? Czy można ustalić pokrewieństwo między tłumem zarażonym śmiechem a tłumem zarażonym podczas tauromachii okrucieństwem? Z pewnością, i takie powinowactwa Schulz odkrywa przed Gombrowiczem. Z areny, na którą chce go zwać zwolennik bezwzględego pojedynku, chce wyjść pod rękę z prowokatorem. Właściwie z tauromachii powinna ich wyprowadzić subtelność rozmowy, wyrafinowanie artystycznego języka, delikatność formy. To przecież artystyczne ujmowanie różnic i odcieni, zamykające się na gadaninę tłumy, przeobraża agon w dialog. Schulz chce umknąć śmiechowi gawiedzi, dla której jego subtelność jako artysty i subtelność jego sztuki jest śmieszna. Znana jest cena takiej ucieczki, takiego lekceważenia trywialnego humoru – niezrozumienie i samotność. Tak rozmawiają ze sobą artyści późnego

modernizmu, rozważając własną nieuniknioną śmieszność widzianą z perspektywy doktorowej z Wilczej. Gombrowicz rozważa uwzględnienie tej perspektywy w języku swojej twórczości, Schulz wyraża swoją erotyczną fascynację istnieniem pozbawionym subtelności. Z perspektywy doktorowej dwaj pisarze to dwie monady ustanawiające swoje odmienne artystyczne porządki, monady śmieszne i niezrozumiałe.

Sądzę, że Schulz odczuwa również fluid okrucieństwa w śmiechu empatycznym. Przecież śmiech empatyczny ma coś wspólnego z tym sadystycznym. Doktor Gotard z *Sanatorium pod Klepsydrą* uśmiecha się kilkukrotnie, wspominając o nieugruntowanym istnieniu ojca. Schodzi poniżej Boga, ale ma w sobie jeszcze demiurgiczną siłę leczenia ze śmierci. W *Sanatorium* grają te dwie odmiany czarnego humoru: humor spowinowacony ze śmiercią i humor odmienny, śmierci wystawiający język. Schulz przedstawia wiele form rezygnacji z władzy, aż do formy ostatniej, czyli regresu do samej żywej materii, do erosa. Wszzechwładny humor ostatecznie przeobraża ojca w potrawę, w danie na półmisku, i wtedy dopiero humor empatyczny odkrywa swoje zawstydzające okrucieństwo. Z perspektywy humoru można zakończenie *Sanatorium* interpretować jako zamieranie humoru władzy i cudowny renesans humoru ofiary. Żywa materia wspomaga jej wielbiciela. Ojciec, cudownie ocalały z kanibalistycznej uczty, kontynuuje swoją wędrówkę.

Cudowna ucieczka ojca udaje się tylko w prozie. Humor nie pozostawia złudzeń. Nowoczesne, pragmatyczne postawy wyrażają się w nowoczesnej formie śmiechu z ojców anachronicznych, skazanych na zaniżanie i marginalizację. W polifonicznej prozie Schulza doskonale słychać okrutny nowoczesny humor. Józef również musi posługiwać się tą formą śmiechu, by ocalić swe istnienie w czasie, który nie znajduje zrozumienia dla przekonań ojców. Mechaniczny śmiech z ojców skazanych na zagładę to oczywista konieczność – i zębna, okrutna postawa. W języku bezosobowego humoru nie można wyrazić skomplikowanej, wielowarstwowej struktury bycia. Schulz potrafi wokalizować nowoczesne, pozbawione empatii dla ojców formy humoru, ujmując je jako mechaniczne formy wypowiedzenia. Potrafi też opisywać siebie poprzez te bezosobowe wypowiedzenia. Zajmuje go jednak nie wspólnota śmiechu mechanicznego i okrutnego, ale samotny, skryty, odgrywający masochizm, empatyczny, wyrafinowany humor. Można zatem widzieć w prozie Schulza etyczny dialog między dwiema formami śmiechu. Z punktu widzenia nieubłaganego upływu czasu to dialog między anachronicznym głosem przeszłości i użytecznym głosem współczesności. Szczęśliwie udaje się w tej prozie powstrzymać bieg rzeczy, oddawać wyrafinowanemu, subtelnemu humorowi, kultywować erotyczną metamorficzność materii, jakby tandetna nowoczesna wyższość nigdy nie miała przyjść. Udaje się

też regres do form, które wymykają się humorowi. Bruno Schulz był niezwykle nowatorem, który rozumiał, że nowoczesność oferuje jemu, artyście z Drohobycza, pozornie bezpieczne, a może nawet najbezpieczniejsze w niebezpiecznych czasach formy tożsamości. Wystarczy jedynie tak jak tłum śmiać się z „potwornych korpulencji” i stowarzyszyć się z porządkami na miarę Adeli. Ale wtedy pisze się prozę płaską, pozbawioną poezji, wtedy traci się zdolność empatycznego śmiechu. I taka proza, płaska i rzeczowa, trzeba powtórzyć, też nie ocala.

Przypisy

- 1 B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989.
- 2 Tamże, s. 31.
- 3 Tamże.
- 4 Tamże, s. 37.
- 5 Tamże, s. 31.
- 6 Por. A. Schönle, „Sklepy cynamonowe” Brunona Schulza: apologia tandety, [w:] Bruno Schulz in memoriam 1892–1942, red. M. Kitowska-Łysiak, Lublin 1992, s. 59–77.
- 7 B. Schulz, *Dziela zebrane*, t. 7, *Szkice krytyczne*, Gdańsk 2017, s. 124.
- 8 B. Schulz, *Opowiadania*, s. 34.
- 9 O brak porządku oskarżają Schulza dwaj higieniści: Wyka i Napierski.
- 10 Tamże, s. 35.
- 11 Tamże, s. 40.
- 12 Tamże, s. 20.
- 13 B. Schulz, *Opowiadania*, dz. cyt., s. 6.
- 14 B. Schulz, *Księga listów*, Gdańsk 2002, s. 48.
- 15 Tamże, s. 50.
- 16 Przenikliwie opisał Schulzowską ironię Piotr Milati. Wybieram z jego analizy jedną inspirującą konkluzję: „ironia, po którą sięga Schulz, pozostaje dyskretna i subtelna. [...] Ma służyć jako wyraz filozoficznego dystansu, nie zaś narzędzie cynicznego szyderstwa”. Zob. *Słownik schulzowski*, oprac. i red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2000, s. 158.
- 17 B. Schulz, *Opowiadania*, s. 16.
- 18 Tamże, s. 33.
- 19 Tamże, s. 34.
- 20 *wistość tych rzeczy jest nie z świata tego*. Stanisława Ignacego Witkiewicza wiersze i rysunki, wybrały i do druku podały A. Micińska i U. Kenar, Kraków 1977, s. 99.
- 21 B. Schulz, *Opowiadania*, dz. cyt., s. 38–39.
- 22 Tamże, s. 100–101.

Poetyka miasteczka

Jeżeli chcemy interpretować prozę Brunona Schulza w kategoriach przestrzennych, możemy znaleźć odpowiedni aparat pojęciowy między innymi w pracach polskich badaczy reprezentujących szkołę geopoetyki. Chociaż niektóre studia – na przykład tom Elżbiety Rybickiej¹ – są bardzo inspirujące, nie chciałbym stosować osiągnięć polskiej geopoetyki do opisu świata Schulza, bo takim tekstem prawdopodobnie nie proponowałbym nic nowego. Może ciekawsza będzie zmiana perspektywy, konfrontacja polskiego tekstu literackiego z badaniami węgierskiej historyczki literatury i – pośrednio – z utworami węgierskich prozaików, którzy przedstawiali miasteczko w pierwszych dekadach XX wieku.

Ágnes Klára Papp, wykładowczyni Protestantckiego Uniwersytetu imienia Gáspára Károliego, napisała rozprawę habilitacyjną pod tytułem *Poetyka przestrzeni – przestrzeń poetyki. Od miasteczka przelomu wieków do przestrzeni przelomu tysiąclecia w literaturze węgierskiej*². Analizowała w niej metodami geopoetyki prozę węgierską ostatniego stulecia, mocno akcentując temat prowincji. Niektóre prowincje są oddzielone od Budapesztu nie tylko odległością mierzoną w kilometrach, ale też granicą państwa. Leżą w krajach sąsiedzkich, przede wszystkim w Rumunii. Takie prowincje funkcjonują już w innym układzie słonecznym, w takich miejscach pewne kody kultury są czytelne tylko dla członków mniejszości węgierskiej. Utracona prowincja jest podwójnie zmarginalizowana. W literaturze powstałej w takich enklawach zachodzą najdziwniejsze mutacje, które autorka określa takimi pojęciami jak realistyczno-magiczna anegdota albo bada metodami krytyki postkolonialnej. Takie miejscowości można znaleźć całkiem niedaleko Drohobycza.

Olbrzymia większość badaczy uważa największe światowe metropolie za reprezentatywne przestrzenie nowoczesności. Stolicy opisane w powieści Dostojewskiego czy Musila nie są ściśle związane z konkretnym regionem historycznym. Przyspieszone tempo życia i tłumy wyobcowanych ludzi są atrybutami nowej, uniwersalnej formacji cywilizacyjnej. Czytając analizy obrazów literackich takich miast, mamy wrażenie, że miasteczko, sztettl, wieś czy „szlacheckie gniazdo” są relikdami epoki

przednowoczesnej, a mieszkańcy takich miejscowości nie mają szansy na doświadczenie nowoczesności.

Zdaniem Ágnes Kláry Papp niektórzy klasycy prozy węgierskiej stworzyli swoisty antymit prowincjonalnego miasteczka, który odzwierciedla też doświadczenia podmiotu nowoczesnego. Pewni bohaterowie właśnie w takich środowiskach czują się wyobcowani, tęsknią za żywiołem dużych miast, więc prowincja nie jest dla nich sielanką; męczy ich klaustrofobia, są w pewien sposób zatrzymani w rozwoju, niezdolni do samorealizacji. Los bohaterów węgierskich powieści napisanych w pierwszych dekadach XX wieku przypomina los Brunona Schulza jako artysty, który składa do lwowskiego kuratorium podanie z prośbą o urlop, bo pracując w drohobyckim liceum, nie może zrealizować swoich planów, nie może napisać dzieła życia, powieści pod tytułem *Mesjasz*³. Można byloby napisać całą powieść o artyście, realistyczny i psychologiczny tekst o wielkim talencie, który próbuje przekroczyć barierę prowincjonalnej egzystencji, ale nie udaje mu się wyrwać z własnego środowiska. W prozie Brunona Schulza nie znajdujemy wszakże ani śladu takich dylematów. Miasteczko znane z jego utworów nie jest cmentarzem zmarnowanych talentów, ani też sielanką dla bohaterów Hrabala. Niezwykłość miejsca kreowanego przez Schulza możemy uchwycić, konfrontując ten świat z innymi, mniej lub bardziej stereotypowymi przedstawieniami.

Wracając do monografii Ágnes Kláry Papp: autorka w osobnych rozdziałach analizuje produkcję literacką mniejszości węgierskich żyjących w krajach sąsiedzkich. W syntetycznym ujęciu eksponuje realizm magiczny (zjawisko rzadko badane w literaturze węgierskiej) oraz ogólną sytuację postkolonialną. Wspomniani pisarze mają doświadczenia mniejszościowe i postkolonialne, poza tym ich tożsamość kształtowała się pod wpływem różnych kultur⁴. Te kategorie pojawiły się już w artykułach napisanych o Schulzu.

Terminologią krytyki postkolonialnej operowała na przykład Ariko Kato, szkicując kontekst Galicji i Austro-Węgier. Natomiast Henryk Siewierski, przedstawiając recepcję prozy Brunona Schulza w Brazylii, pisał o tym, że portugalski przekład zaskoczył brazylijskich krytyków, bo odkryli „prekursora realizmu magicznego” daleko od Ameryki Łacińskiej, będącej jego kolebką. Dowodzi, że „pokrewieństwo prozy Schulza z prozą realizmu magicznego” wcale nie jest bezpodstawne, bo „można znaleźć pewne cechy tego nurtu, które uzasadniają pokrewieństwo dostrzeżone przez brazylijską krytykę”⁵. Międzynarodowa recepcja Brunona Schulza przynosi wiele niespodzianek. Bohumil Hrabal podziwiał wizję Drohobycza i został nią zainspirowany do mityzacji Nymburka, a w Ameryce Łacińskiej krytycy być może przemyślały na nowo genezę realizmu magicznego.

Możemy konfrontować Drohobycz Schulza z dwoma typami miast zakorzenionymi w dwóch mitycznych obrazach. Jurij Łotman opisał te typy w artykule pod tytułem *Symbolika Petersburga i problemy semiotyki miasta*. Jeden



Bruno Schulz, *Zaczarowane miasto*, (*Xięga bałwochwalcza I*), grafika, ok. 1920–1922,
za: Biblioteka Jagiellońska, 1144 III Albumy.

z nich – miasto ekscentryczne, budowane nad morzem, w ujściu rzeki, na skraju cywilizacji, gdzie budowniczości musieli walczyć z żywiołami przyrody – znany jest z mitów eschatologicznych. Takim miastem apokaliptycznym jest Konstantynopol jako „niewieczny Rzym”⁶. Ten typ nas mniej interesuje, bo nie znajdziemy tu żadnych analogii. Drugi typ – wieczne miasto – odnosi się do otaczającego je świata, jak budowana w centrum bazylika odnosi się do całego miasta. Staje się wyidealizowanym modelem całego kosmosu, pośredniczy między niebem a ziemią. To tutaj rodzą się mity genetyczne. Ten zamknięty, zhierarchizowany model świata podzielony jest pionowo na części. Nie ma ani początku, ani końca – jest wiecznym miastem⁷.

Atrybuty wiecznego miasta niewątpliwie znajdujemy w Jerozolimie i Rzymie. Moskwa jako centrum Slavia Orthodoxa też pretenduje do takiego tytułu jako trzeci Rzym. Po wzniesieniu mauzoleum Lenina, komunistycznej wersji Grobu Świętego, stał się parodystyczną drugą Jerozolimą, gdzie mumia proroka rewolucji sugeruje, że wieczne życie jest osiągalne dla prawowiernych. Według Adama Mickiewicza i polskiej tradycji romantycznej stolica Imperium Rosyjskiego nie ma nic wspólnego z Jerozolimą czy Rzymem, może być tylko miastem uzurpatora. Ryszard Przybylski jako interpretator *Dziadów* kojarzy stolicę Imperium z archetypem Babilonu.

Ateny, Rzym czy „gotyckie” miasta Zachodniej Europy zakładało bóstwo lub obrońca ludu. [...] Cywiliza-

cja judeo-chrześcijańska zakładała miasta na świętych górach, które stanowiły jednocześnie obronę, w żywnych i pięknych dolinach lub nad spławnymi rzekami. Car Piotr, który [...] chciał przede wszystkim pokazać wszechmoc swej woli, postanowił wnieść miasto w dzikim i dziwacznym miejscu, ponieważ budował nie tyle gród dla ludzi, ile stolicę dla państwa⁸.

Przybylski podkreśla element imitacji: „Jak szatan, zgodnie z wyrażeniem Tertuliana «małpa Boża», aby zmylić ludzi, po swoim parodiuje misterium Chrystusa, tak car Piotr I, małpa Europy, aby zmylić cywilizację Zachodu, naśladuje jej miasta”⁹. Według terminologii Łotmana Petersburg jest miastem apokaliptycznym, ale Moskwa też nie jest wiecznym miastem, tylko stolicą imperium, demoniczną kopią, tworem demiurga naśladującego Twórcę.

Czy miasta mitologizowane w literaturze mogą należeć do tej kategorii? Kto o tym decyduje? Czy poza Jerozolimą i Rzymem są jeszcze inne prawdziwe wieczne miasta? Czy w prozie Schulza znajdziemy fragmenty, w których Drohobycz jest opisany jako wieczne miasto? Jeżeli traktujemy w sposób ortodoksyjny tradycję judeo-chrześcijańską, ewidentny kontekst koncepcji wiecznego miasta Łotmana, na pewno nie. Ale jeżeli rozszerzymy perspektywę na paradoksalne, nieortodoksyjne teologie mesjańskie, znajdziemy pewne ślady. Według legendy Mesjasz pojawi się przed ludźmi przy bramie Rzymu jako

biedny człowiek, jadąc na osłe. Ale na Mesjasza można czekać wszędzie, żadne miasto nie jest wybrane do takiego spotkania. Schulz jako artysta pod tym względem był kontynuatorem tradycji chasydzkiej, więc wyobrażał sobie, że Mesjasz przyjdzie do jego własnego świata:

W rysunkowych wersjach [...] Mesjasz przybywa, ale również nie ma osoby samego Zbawiciela. Mesjasz przybywa, ale go jeszcze nie widać. I w rysunkach, i w prozie pokazuje Schulz tylko oczekiwanie. Ludzie o czymś z wielkim ożywieniem rozprawiają przy długim stole, na coś lub raczej na kogoś czekają, widać już objawy radości: obejmują się, spoglądają w niebo, ktoś podnosi ręce do góry w geście oranta, wieści, wici, zwiastowanie, ogłoszenie, lecz samego Mesjasza nadal nie ma. Już przybył, ale jeszcze nie doszedł do przestrzeni objętej rysunkiem i narracją. Może jest o trzydzieści kilometrów od miasteczka, może jest już bliżej, na rogatkach...¹⁰.

Nie trzeba tu cytować słynnego akapitu *Genialnej epoki* o potencjalnym przybyciu Mesjasza. Pamiętamy opis centrum miasta czekającego na Mesjasza. Zdaniem Łotmana wieczne miasto pośredniczy między niebem i ziemią, między różnymi światami. Według analizy Władysława Panasa „pociąg-wąż”, który zatrzymuje się na ulicy Krokodyli, przyjeżdża „z jakiejś zewnętrznej rzeczywistości” i odjeżdża do innego świata. „W skurczu «zacieśniającym ulicę» tworzy się punkt, w którym zbiega się cała rzeczywistość *Ulicy Krokodyli*. Powstaje coś w rodzaju wąskiego przejścia między «tym» i «tamnym», metafizyczny punkt przejścia między «drugą stroną» a jakąś zdecydowanie Inną Stroną”¹¹. W centrum miasta jest swoisty „styk metafizyczny”: „Opisywana w *Księdze Zohar sitra achra*, czyli «dolny świat» skorup, upadku i grzechu, łączy się ze «światem wyższym», czyli świętością i dobrem, wąską gardzielą. Przepaść między obu światami ma kształt cieśniny, bardzo wąskiego otworu”¹².

Drohobycz Schulza nie jest beznadziejną czy sielankową prowincją, poza tym wcale nie jest podobny do sztetli ze swoimi trzy- i czteropiętrowymi domami. To jest wielkie odkrycie Schulza: wieczne miasto może istnieć do przybycia Mesjasza *incognito* tak samo, jak 36 sprawiedliwych spędza swoje życie niezauważalnie dla niewtajemniczonych w każdym pokoleniu. Ale fantazmatyczny Drohobycz Schulza nie tylko w sensie ezoterycznym przekracza granice egzystencji prowincjonalnej (jako miejsce oczekiwania na Mesjasza i przejścia między dolnym a wyższym światem). Ten Drohobycz istnieje jakby poza wymiarem historii. Schulz nie włącza miasta w historię żadnego narodu. Tu nie ma aluzji do Wandy, Kościuszki czy Grunwaldu. Autor nie prowadzi dialogu ani z mitologią narodową, ani z polską tradycją romantyczną. Obraz Drohobycza pod tym względem przypomina raczej metropolię jako neutralne miejsce akcji powieści nowoczesnych.

Obok polskiego i żydowskiego Schulza z opisu Drohobycza i wymiaru przestrzennego utworów możemy

skonstruować pisarza ukraińskiego. Są tacy twórcy, którzy funkcjonują jednocześnie w różnych literaturach narodowych i w większych układach. Podam parę przykładów. Na początku lat 80. XX wieku jako student rusycystyki czytałem w podręczniku o Symeonie Połockim jako o twórcy rosyjskiej wersyfikacji sylabicznej. Później jako student polonistyki czytałem inne syntezy historycznoliterackie, a ten sam poeta i dramaturg pojawił się jako twórca polskich wierszy i reprezentant wielojęzycznej literatury Rzeczypospolitej. Przeczytanie podstawowych informacji podanych inaczej powodowało olśnienie. Doszedłem do wniosku, że rusycyści chcieli mnie oglupiać tendencyjnie sfałszowanymi informacjami, ale prawda wreszcie zwyciężyła.

Później dowiedziałem się, ile ta postać znaczy dla literatury białoruskiej. Bardzo interesuje mnie wersja ukraińska, bo przecież był wychowankiem Kolegium Kijowskiego. Warto bardziej szczegółowo opisać ten fenomen. Andrzej Romanowski zadaje pytanie:

W jakim sensie Symeon Połocki – klasyk literatury rosyjskiej – należy równocześnie do literatury polskiej (oczywiście w szerokim, także wielojęzycznym, znaczeniu tego słowa)?¹³.

Potem przedstawia tego autora jako twórcę polsko-rusko-rosyjskiego:

Symeon Połocki jest tym pisarzem, który jako pierwszy – i na tę skalę jedyny – może być uznany za twórcę polsko-rusko-rosyjskiego. Po pierwsze dlatego, że swe dzieło rozpoczął od utworów w języku polskim. Po drugie dlatego, że wyrósł z tradycji polskiej: osiągnięcia polskiej poezji i dramaturgii przeszczepił na grunt Rusi moskiewskiej. Po trzecie dlatego, że sam uważał się za Rusina i że głównym (a od pewnego momentu wyłącznym) językiem jego twórczości był cerkiewny. I po czwarte dlatego, że w Moskwie prowadził szeroką działalność oświatową i kulturalną – a to znów łączyło go z Rzeczpospolitą¹⁴.

Anne Applebaum przedstawia polskiego, białoruskiego i litewskiego Mickiewicza w swojej książce podróźniczej pod tytułem *Między Wschodem a Zachodem. Przez pogranicza Europy*. Ale dla nas najciekawszy jest przypadek Josepha Conrada. Jego rówieśnicy traktowali go w Polsce jako zdrajcę, który uciekał od losu polskiego. Dopiero kolejne pokolenia odkryły polski komponent jego tożsamości i twórczości. Maria Janion zwróciła uwagę na to, że pisarz odrzucił polską romantyczną historiozofię, ale „polskie doświadczenie kłęski on właśnie czyni uniwersalnym doświadczeniem ludzkości”¹⁵. A etos rycerski i kult honoru zastąpił „wiernością samemu sobie. Nadrzędną stała się wartość ludzkiej osoby, nowożytne pojęcie honoru to część laickiego personalizmu”¹⁶. Bohaterowie Conrada są dżentelmenami w oczach świata, ale polscy interpretatorzy również znajdują tu pewne polskie cechy.

Znamy już angielskiego i polskiego Conrada, ale w eseistyce Jerzego Stempowskiego pojawiła się trzecia postać: Conrad ukraiński. Kult tego pisarza jest fenomenem międzynarodowym, a wraz z otwarciem Muzeum Josepha Conrada – Józefa Korzeniowskiego w ukraińskim Berdyczowie powstało też miejsce jego pamięci. Zdaniem Stempowskiego miejsce urodzenia w przypadku Conrada nie jest mało ważnym szczegółem biograficznym. Według Stempowskiego w Europie Zachodniej w wieku XIX zamknięto w wąskiej przestrzeni różne kultury, co sprzyjało ich przyspieszonej asymilacji, natomiast w Ukrainie istniały najróżniejsze rozrzucone enklawy:

Każda z tych grup posiadała swoją prawdę, oddzielną od innych religią, obyczajem, tradycją, zawodem. Nie łączyły ich ani wspólne instytucje, ani rozpoznanie wspólnych praw i interesów. Nie popychały ku sobie ani wspólne mury miast, ani ciasne granice; na niezmierzonej równinie symbioza ich była luźna¹⁷.

Conrad już tutaj przyzwyczaił się do wewnętrznego rozumienia różnych kultur.

Wszystkie przykłady wzięte są z literatur Międzymorza. Niektóre analogie mogą się przydać do ukraińskiego projektu o Schulzu.

Wracając do Drohobycza Schulza, Władysław Panas na początku drugiego rozdziału cytowanej monografii zastanawia się nad „zdumiewającą tendencją” krytyki polskiej. W analizach socjologicznych inspirowanych głównie przez Artura Sandauera *Ulica Krokodyli* staje się tekstem demaskującym pseudowartości drapieżnego kapitalizmu¹⁸. Autor monografii prawdopodobnie był przekonany o tym, że takie jednostronne ujęcie należy już raczej do przeszłości. Przez parę lat rzeczywiście tak to wyglądało, ale obraz modernizacji w prozie Schulza jest bardzo kuszącym tematem, więc Schulz znów będzie znawcą kapitalizmu, a *Ulica Krokodyli* zostanie postawiona obok *Ziemi obiecanej* Reymonta.

Pisarz działa na granicy „między przestarzałą magiczną mocą poetycką ojca i towarami ulicy Krokodyli, rzeczami i tekstami, które kapitalizm zamienił w kicz. Schulz nie odrzuca ich, ale włącza w swoją praktykę pisarską – reaktywuje w procesie twórczym, które sabotuje ich władzę”¹⁹. A „borysławska nafta” pewnie zainteresuje takich badaczy, którzy – jak Ilja Kalinin – szukają w tekstach literackich śladów zmian społecznych powodowanych przez rozwój ekonomiczny. Kiedy podstawą gospodarki będzie ropa naftowa zamiast węgla, klasa robotnicza już nie będzie mogła paraliżować strajkami dużych firm.

Według cytowanej już monografii badaczki węgierskiej podstawą antymitu miasteczka jest świadomość peryferyjności, braku. Z punktu widzenia bohaterów i narratora wszystko, co się tutaj dzieje, jest bez znaczenia²⁰. Ágnes Klára Papp, analizując powieść Margit Kaffki pod tytułem *Lata Marii*, pisze o tym, że symbolem nowoczesności stała się kobieta metropolii,

w większości przypadków kobieta upadła. Bohaterka tej powieści podobnie wyobraża sobie Budapeszt. Czuję się nieswojo w swoim świecie, ale nie buntuje się, lecz utożsamia się z obyczajem miasteczka. Boi się losu starej panny, więc ucieka z niechcianego małżeństwa, a w końcu popełnia samobójstwo²¹.

Miasteczko węgierskie wcale nie jest podobne do Drohobycza Schulza, gdzie bohaterki raczej nie grzeszą niewinnością. Czy autor *Xięgi Bałwochwalczej* jest odcięty od świata prowincjuszem i stosuje się do norm nudnego miasteczka? Czy istnieje jakaś wyrafinowana perwersja metropolii, o których bohaterowie Schulza nic nie wiedzą? Co do erotomanii, w pewnym sensie to raczej metropolie uczyły się od Galicji. Można porównać Schulza z praskim Kafką, ale w żadnym przypadku nie możemy go porównać z Margit Kaffką, pisarką węgierską.

Przypisy

- 1 Elżbieta Rybicka, *Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2004.
- 2 Ágnes Klára Papp, *A tér poétikája – a poétika tere. A századfordulós kisértőstől az ezredfordulós terekig a magyár iróadalomban*, Budapest 2017.
- 3 Por. Władysław Panas, *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*, Lublin 1997, s. 178–179.
- 4 Ágnes Klára Papp, *A tér...*, dz. cyt., s. 7–8.
- 5 Henryk Siewierski, *Bruno Schulz pod Krzyżem Południa*, [w:] *Współczesna recepcja twórczości Brunona Schulza. Materiały naukowe III Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*, red. Wiera Meniok, Drohobycz 2009, s. 162.
- 6 Логман Ю.М., *Символика Петербурга и проблемы семиотики города*, [w:] *Избранные статьи в трех томах*, 2. том, *Статьи по истории русской литературы XVIII – первой половины XIX века*, Таллинн 1922, s. 10.
- 7 Por. tamże, s. 9.
- 8 Ryszard Przybylski, *Słowo i milczenie bohatera Polaków. Studium o „Dziadach”*, Warszawa 1993, s. 244.
- 9 Tamże, s. 247.
- 10 Władysław Panas, *Księga...*, dz. cyt., s. 211.
- 11 Tamże, s. 141–142.
- 12 Tamże, s. 142.
- 13 Andrzej Romanowski, *Literatura polsko-rusko-rosyjska?*, „Wielogłos. Pismo Wydziału Polonistyki UJ” 2016, t. 28, nr 2, s. 13.
- 14 Tamże, s. 14.
- 15 Maria Janion, *Conrad wobec dylematu polskiego romantyzmu*, [w:] *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, Warszawa 1991, s. 133.
- 16 Tamże, s. 135.
- 17 Jerzy Stempowski, *Bagaż z Kalinówki*, [w:] *Conrad żywy*, red. W. Tarnawski, Londyn 1957, s. 89.
- 18 Panas Władysław, *Księga...*, dz. cyt., s. 107–108.
- 19 Aldona Kopkiewicz, *Rejestry zmysłowości – sensoryczne konstelacje Brunona Schulza*, [w:] *Schulz. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2013, s. 75.
- 20 Por. Ágnes Klára Papp, *A tér...*, dz. cyt., s. 30–31.
- 21 Por. tamże, s. 38.

Chwasty Schulza

Świat stworzony przez Brunona Schulza jest przepełniony roślinami. W jego opowiadaniach – przede wszystkim w tomie *Sklepy cynamonowe* – często napotykałyśmy opisy roślinności różnego rodzaju oraz bogatą metaforę zbudowaną na porównaniach botanicznych. Sylwia Rzedzicka zauważa, że na poziomie języka pewne leksemy pojawiają się szczególnie często – między innymi ogród, drzewo, krzak, krzew, zarośla, trawa, korzeń¹. Do tej listy można też dodać takie słowa jak pęd, pączek, liść, gęstwina, gąszcz, wegetacja. Jednocześnie Rzedzicka notuje, że Schulz obficie korzysta z czasowników związanych bezpośrednio z procesami życia roślinnego: rosnać, zarastać, kwitnąć, więdnąć, rozgałęziać². Świat człowieka zmienia się w rytmie tych procesów i Schulz używa tego słownictwa do opisanego nie tylko samych roślin, ale także ludzi – przede wszystkim kobiet – i przedmiotów domowych:

Weszła Łucja, średnia, z głową nazbyt rozkwitłą i dojrzalą na dziecięcym i pulchnym cieple o mięsie białym i delikatnym. Podała mi rączkę lalkowatą, jakby dopiero pączkującą, i zakwitła od razu całą twarzą, jak piwonia przelewająca się pełnią różową³.

Lampy poczerniały i zwiędły jak stare osty i bodiaki. Wisiały teraz osowiałe i zgryźliwe, dzwoniąc cicho kryształkami szkiełek, gdy ktoś przeprowalał się omackiem przez szary zmierzch pokoju. Na próżno wetknęła Adela we wszystkie ramiona tych lamp kolorowe świece, nieudolny surogat, blade wspomnienie świetnych iluminacji, którymi kwitły niedawno wiszące ich ogrody. Ach! gdzie było to świegotliwe pączkowanie, to owocowanie pośpieszne i fantastyczne w bukietach tych lamp⁴.

Poza metaforą również sama bogata pomysłowość języka Schulza sugeruje roślinną bujność. Jak zauważył Jerzy Jarzębski, „spontaniczna skłonność do rozrastania się [charakteryzuje] w tym samym stopniu roślinność, co towarzyszący jej język – łatwo okazujący własną dążność do pączkowania nowymi wyrazami

i znaczeniami”⁵. Jednocześnie – a może co najważniejsze – Schulz opisuje powstanie i strukturę historii i mitów za pośrednictwem języka botanicznego. W często cytowanym fragmencie z *Wiosny* narrator tłumaczy, że nowe historie są jakby świeżym odrostem na roślinach starszych historii, które mają swoje korzenie w glebie prahistorii i mitu:

Na starych historiach wyrosła przez noc nowa zieleń, miękki nalot zielony, jasne gęste pączkowanie wysypało się wszystkimi porami równomierną szczecinką jak czupryny chłopców nazajutrz po ostrzyżeniu. Jak zazielenia się wiosna zapomnieniem, jak odzyskują te stare drzewa słodką i naiwną niewiedzę, jak budzą się gałązkami nie obciążone pamięcią, mając korzenie pogrążone w starych dziejach! Ta zieleń będzie jeszcze raz czytała jak nowe i sylabizowała od początku i od tej zieleni odmłoda się historie i zaczną się raz jeszcze, jakby się nigdy nie odbyły⁶.

W tym sensie sam akt pisania historii czy opowiadań oznacza rozkwit nowych znaczeń na drzewie starych. Pisanie to pączkowanie nowych sensów. W podobny sposób – jak Schulz pisze w eseju *Mityzacja rzeczywistości* – „jest w [słowie] dążność do odrastania, do regeneracji, do uzupełniania się w pełny sens. [...] Poezja – to [...] raptowna regeneracja pierwotnych mitów”⁷. Znowu pojawiają się te same metafory organiczne i botaniczne. Zatem opowiadania Schulza są właśnie tym odrastaniem, regeneracją, tą „nową zielenią” czy „nalotem zielonym” odmładzającym gałęzie starych mitów.

W różnych opisach rzeczywistości, w metaforze i w podstawowym rozumieniu powstawania historii wyobraźnia Schulza jest głęboko botaniczna⁸. W tym krótkim eseju chciałbym skupić się na specyficznym rodzaju tej wszechobecnej roślinności – mianowicie na chwastach. Chwasty – czy zielsko w szerszym sensie – odgrywają szczególnie ważną rolę w świecie opowiadań Schulza, reprezentując niezwykłą „płodność” roślinności oraz bezrozumne życie w najczystszej formie⁹. W strefie miasta, gdzie głównie toczy się akcja opowiadań, to bezosobowe zielsko stanowi zdecydowaną większość opisanego roślinności w sensie dosłownym i metaforycznym. Ponadto chciałbym pokazać, że chwasty mają szczególnie znaczący status ontologiczny w świecie przedstawionym przez Schulza, dlatego, że rosną na niepewnym pograniczu pomiędzy kulturą a naturą. W tym sensie znajdują się w samym sednie jego filozofii literackiej. Parafrazując znany fragment o mieście z *Republiki marzeń*, można wręcz powiedzieć, że wyobraźnia Schulza „stoi pod znakiem zielska”¹⁰.

W znacznie szerszym kontekście Michał Paweł Markowski określił dualistyczną ontologię uniwersum schulzowskiego w ramach podstawowego konfliktu pomiędzy ludzkimi a nieludzkimi żywiołami:

Świat Schulza jest wynikiem nieustannego zderzenia ludzkich wysiłków formotwórczych z absolutną materią, z życiem – zderzenia, w wyniku którego świat ludzki dowodzi swej niedoskonałości, która dla materii jest nie do zniesienia. Człowiek stara się oswoić życie, które jako takie jest nieludzkie, i dlatego nakłada się na nie swoje własne formy, wyprodukowane przez siebie kształty – te zaś od języka poczynając, na kukłach kończąc (albo odwrotnie), są tak niedoskonałe, że nie mogą unieść pragnącego się w nie wcielić życia¹¹.

Jedno z najbardziej trwałych przedstawień tego starcia w twórczości Schulza znajduje wyraz w zmaganiach chwastów z architekturą, wskutek których ludzkie miasto stale oblega gęstwa roślinności grożąca zdławieniem wątlej i tymczasowej tkanki jego zabudowy. Sfera pozakulturowa stapia się z miejską sferą kultury i bujne zielsko często zdaje się ożywiać szary i rozsypujący się krajobraz miasta. Zarośnięty ogród – częsty obraz w twórczości Schulza – jest jednym z głównych toposów tego starcia. Ogród jest miejscem, gdzie ludzie podporządkowują przyrodę roślinną kulturze. Jednak w opowiadaniach Schulza ogród jest zazwyczaj miejscem dzikiego buntu, śmiałym powstaniem chwastów przeciw porządkowi ludzkiemu:

Tam to nie był już sad, tylko paroksyzm szaleństwa, wybuch wściekłości, cyniczny bezwstyd i rozpusta. Tam rozbestwione, dając upust swej pasji, panoszyły się puste, zdziczałe kapusty łopuchów – ogromne wiedźmy, rozdzielające się w biały dzień ze swych szerokich spódnic, zrzucając je z siebie, spódnica za spódnicą, aż ich wzdęte, szelestne, dziurawe łachmany oszalałymi płatami grzebały pod sobą kłótlive to plemię bękarce¹².

Do całej tej wywrotowej działalności biologicznej dochodzi na dziedzińcu za murami pośrodku miasta, tak że zabudowa kulturowa jest dosłownie „podszycana” swawolnymi pnączami, które grożą dekonstrukcją miasta od środka, a jednocześnie przepajają jego szare odrętwienie nową witalnością. W przypadku chwastów granica między naturą a kulturą jest niewyraźna.

Chwasty są roślinami niechcianymi, będącymi w niewłaściwym miejscu, a więc ich kategoryzacja jest zasadniczo subiektywna i bez konkretnych podstaw biologicznych lub botanicznych¹³. Schulz najczęściej używa ogólnych określeń: chwasty, zielsko, wegetacja, zielenina, zieleń¹⁴. Czasem odwołuje się do pojedynczych rodzajów: bodiaki, pokrzywy, łopuchy. Pośród licznych ekskursów na temat chwastów w prozie Schulza jeden z najobszerniejszych pochodzi z *Republiki marzeń*:

Teraz na przykład podwórza toną w pokrzywach i chwastach, szopy i komórki krzywe rośliny i omszo-

ne zapadają po pachy w ogromne łopuchy spiętrzone aż po okapy gontowych dachów. Miasto stoi pod znakiem zielska, dzikiej, żarliwej, fanatycznej wegetacji, wystrzelającej tanią i lichą zieleniną, trującą, zjadliwą i pasożytniczą. To zielsko pali się zażegnęte słońcem, tchawki liści dyszą płonącym chlorofilem – armie pokrzyw, wybująe i żarłoczne, pożerają kultury kwiatowe, wdzierają się do ogrodów, zarastają przez noc tylne nie dozorowane ściany domów i stodół, plenią się w rowach przydrożnych. Rzecz dziwna, jaka witalność opętańcza, daremna i nieproduktywna tkwi w tej żarliwej odrobinie zielonej substancji, w tym derywacie słońca i wody gruntowej. Z szczypty chlorofilu wyprowadza, rozbudowuje ona w pożarze tych dni tę tkankę wybująłą i pustą, miękisz zielony, rozplodzony stokrotnie na miliony blach listnych, prześwieconych zielono i pożyłkowanych, przeświecających wodnistą, wegetatywną krwią zielną, omszonych i włochatych, o zapachu ostrym, chwastowym i polnym. [...] Jak w stuletni sen zapadało miasto w tę wybująłość, nieprzytomne od pożaru, ogłuszone blaskiem, i spało stokrotnie oprzędzone pajęczyną, zarośnięte zielskiem, zdyszane i puste¹⁵.

Ten fragment niewątpliwie należy do najbardziej sugestywnych, twórczych i oryginalnych opisów roślinności – a w szczególności chwastów – w literaturze nowoczesnej. Tak jak często bywa u Schulza, sama metaforyka tu jest bujna i nadmierna – rośnie tak samo fanatycznie jak zielsko. Chwasty są porównane z powodzią, z pożarem, z mięsożercami, z armią zwycięską. Jednocześnie Schulz korzysta z określeń dość specjalistycznego słownictwa botanicznego, słów, które nie pojawiają się zbyt często w literaturze: chlorofil, tchawka, miękisz. Chlorofil prezentuje się jako składnik diabelskiego przepisu na to „życie”, o którym pisze Markowski, na nagie życie, bez celu, bez znaczenia, bez właściwości, bez twardej formy. To dzięki i żarliwe życie – ta „absolutna materia” – atakuje już rozkładające się ludzkie formy budynków i ogrodów. Mamy do czynienia bezpośrednio z tym podstawowym konfliktem między żywą roślinnością a kruchą kulturą – chwasty dosłownie „pożerają kultury kwiatowe, wdzierają się do ogrodów, zarastają przez noc tylne nie dozorowane ściany domów i stodół, plenią się w rowach przydrożnych”. Dzika materia, nagie życie bez celu pokonuje kulturę czy ludzką formę.

Najostrzejszy wariant tego zderzenia ma miejsce w symbolicznym sercu miasta: w sklepie Jakuba, połączonym z domem rodzinnym¹⁶. Sklep-dom znajduje się w geograficznym centrum miasta, ale także stanowi sam środek w szerszym układzie kręgów koncentrycznych reprezentujących symboliczne przejście od natury do kultury ludzkiej. W różnych opowiadaniach poza ludzką strefą miasta znajdujemy dziką sferę lasów, które stopniowo przechodzą w bujne przedmieścia, a te

w parki miejskie i dalej w architektoniczne centrum miasta¹⁷. W tym sercu miasta bunt roślin jest szczególnie gorliwy. W *Martwym sezonie*, tak jak w *Republice marzeń*, Schulz używa kombinacji żywych metafor – w tym przypadku obrazów świata podwodnego – w połączeniu z techniczną nomenklaturą z zakresu biologii, aby opisać letni atak, który chwasty przypuszczają na chroniony teren sklepu:

Latem zarastał sklep dziko i niechlujnie zielskiem. Od strony podwórza, od magazynu, okno zieleniało całe od chwastów i pokrzyw, podwodne i migotliwe od lśnień listnych, od falujących refleksów. [...] Z zerknięcia słońca i odrobiny wody gruntowej zaczynała się na tym kawałku ziemi zjadliwa substancja zielska, swarliwy odwar, jadowity derywat chlorofilu¹⁸.

Sklep jest osaczony i niejako „tonie”, tak jak „przedmiejskie domki” w *Sierpniu*¹⁹, zalewany metaforyczną falą roślinności. W innych opowiadaniach nawet schronienie domu rodzinnego atakowane jest przez „pleśń” oraz inne rośliny, które nachalnie przebijają się przez podłogi i wylaniają spod tapet: „Z wszystkich szpar w podłodze, z wszystkich gzymsów i framug wystrzelały cienkie pędy i napelniały szare powietrze migotliwą koronką filigranowego listowia”²⁰. W tym passusie z *Traktatu o manekinach*, kolejne odniesienie do „rozpylonego chlorofilu” zdaje się niezupełnie pasować do fantazyjnych i poetyckich opisów roślinności przejmującej kontrolę nad częścią rodzinnego mieszkania. W istocie Schulz często ironicznie, choć niekoniecznie krytycznie, korzysta z naukowej perspektywy

i słownictwa. Pomimo bogatej literackości opisów Schulz jest daleko od jakichkolwiek postaw mocno estetyzujących. Możemy owocnie porównać powyższe fragmenty z charakteryzacją procesu fotosyntezy autorstwa angielskiego krytyka sztuki Johna Ruskina, który argumentował, że naukowe perspektywy na życie roślinne fundamentalnie zubażają jego piękno i sens:

Kiedy słyszymy, że liście rośliny rozpuszczają kwas węglowy i przygotowują dla nas tlen, zaczynamy na nią patrzeć z pewną obojętnością, jak na gazomierz. Staje się ona maszyną; część naszego poczucia jej szczęścia umyka; jej emanacja nieodłącznego życia przestaje być czysta²¹.

W *Republice marzeń* – wręcz przeciwnie – to życie bezcelowe, zredukowane do najprostszych odruchów i procesów, jest najczystsze, jakie może istnieć. W prozie Schulza możemy odnaleźć pewne ślady lamentu Ruskina nad utratą wrodzonego poczucia związku między ludzkim a pozaludzkim światem²². Jednak – po pierwsze – Schulz pisał, że sens stwarza się tylko i wyłącznie poprzez język lub poprzez regenerację języka, więc da się stworzyć „nową zieleń” sensu w języku naukowym na korzeniach starszych mitów. Po drugie, Schulz w swoich opisach roślinności i zielska był zdecydowanie bardziej pod wpływem Darwina, Schopenhauera i Nietzschego²³. Podczas gdy Ruskin ubolewał nad utraconym „szczęściem” roślin, Nietzsche pisał w swoim notatniku: „O co walczą ze sobą drzewa w lesie pierwotnym? O «szczęście»? O m o c!”²⁴. Tak jak Nietzsche, Schulz korzystał z darwinistycznej metafo-



Drohobycz. Fot. Denis Viren.

ryki walki o byt, a jednocześnie z koncepcji ślepej woli Schopenhauera²⁵. Oczywiście u Nietzschego walka o moc charakteryzuje zarówno rośliny, jak i ludzi. Natomiast u Schulza ludzie są raczej okaleczeni, zupełnie bez mocy, podczas gdy „armie” roślin bezmyślnie, ślepo i żarliwie walczą między sobą oraz z kruchymi formami ludzkiej kultury.

Jednak Schulz nie pisze o dżungli lub o jakiegokolwiek dzikiej naturze, ale prawie tylko i wyłącznie o roślinach, które rosną przekornie i uparcie w mieście – czyli o chwastach. W jego opowiadaniach chwasty kwitną i rozwijają się bujnie w podwórkach, w ogrodach, w rabatach kwiatów, na ścianach, na dachach, na ulicach, w rowach przydrożnych. Tu dochodzimy do kluczowej cechy chwastów jako luźnej grupy „roślin w niewłaściwym miejscu”. Richard Mabey opisuje owo zjawisko następująco:

Chwasty bujnie rozwijają się w towarzystwie ludzi. Mogą egzystować bez nas, więc nie są pasożytami, jednak to my jesteśmy ich naturalnymi ekologicznymi partnerami, jesteśmy gatunkiem, przy którym wzrastają najlepiej. Delektują się przygotowaną przez nas glebą: wyrąbanymi lasami, przekopami, uprawami, wyrzucanymi przez nas odpadkami bogatymi w składniki odżywcze. Rozwijają się na polach uprawnych, polach bitwy, na parkingach i rabatach. Korzystają z naszych systemów transportowych, przygód kulinarnych i naszej obsesji na punkcie opakowań. Nade wszystko wykorzystują nas, gdy trzęsiemy światem, gdy zakłócamy jego ustalony porządek²⁶.

Innymi słowy, chwasty nie są tylko przeciwnikami stworzonych form ludzkiej kultury, ale do pewnego stopnia są też wytworem owej kultury. Niezwykle szybko rosną i wytwarzają nasiona właśnie dlatego, że muszą tak robić w niepewnych warunkach wąskich nisz w miejskich zakamarkach, gdzie ziemia jest często płytka i jałowa. Pokrzywy, łopuchy i bodiaki są doskonale zaadaptowane do życia na marginesach, tam, gdzie ludzkie formy zaczynają się rozkładać. Zaiste powstają bezpośrednio na skutek uprzedniego istnienia tych marnych i tymczasowych form ludzkiej działalności. Bez podupadłych domów i stodół, murów i dachów, bez zaniedbanych ogrodów, podwórek i ulic nie byłoby tych roślin – przynajmniej nie byłoby ich tak dużo i tak potężnie. Z jednej strony chwasty nie należą do ludzkiego świata – do przyrody uporządkowanej wraz z rabatami róż i ogrodami – ale z drugiej strony nie należą w prosty sposób do dzikiej natury. Potrzebują ludzi i ich działalności. W tym sensie chwasty zacierają jasną granicę pomiędzy naturą a kulturą; należą do charakterystycznie schulzowskiego pogranicza. Według Markowskiego „świat Schulza jest wynikiem nieustannego zderzenia ludzkich wysiłków formotwórczych z absolutną materią”²⁷. Jednak w niektórych

przypadkach dzika materia zależy – przynajmniej częściowo – od ludzkich wysiłków. W opowiadaniu *Ulica Krokodyli* ta relacja jest szczególnie wyraźna:

Cała [dzielnica] nie jest niczym innym, jak fermentacją pragnień przedwcześnie wybujałą i dlatego bezsilną i pustą. W atmosferze nadmiernej łatwości kiełkuje tutaj każda zachcianka, przelotne napięcie puchnie i rośnie w pustą, wydętą narośl, wystrzela szara i lekka vegetacja puszystych chwastów, bezbarwnych włochatych maków, zrobiona z nieważkiej tkanki majaku i haszyszu²⁸.

W tym przypadku metaforyczna „bujność i rozrzutność” dzielnicy w sferze ludzkich intencji i projektów ma dosłowne konsekwencje w sferze zielska, które reaguje na płodną atmosferę tytułowej ulicy. Rozrastanie się nowych ludzkich znaczeń pobudza rozrastanie się chwastów, aż do przekroczenia pewnego punktu napięcia, w którym nastąpi proces odwrotny. Tak jak ludzkie gesty i plany „wiedną i rozpadają się w nicłość”, również „szare macki” vegetacji ulegają rozkładowi. Co powszechnie w prozie Schulza, także i w tym fragmencie granica pomiędzy metaforycznymi a dosłownymi opisami i znaczeniami jest niepewna, co powoduje, że chwasty stają się zarówno symbolami, jak i skutkami rozwiążności ludzkich działań.

W *Martwym sezonie* obraz ludzkiego pochodzenia chwastów jest znacznie bardziej dosłowny: „Na podwórzu tymczasem rozrastało się zielsko. Pod dziką piekłą słońca plenił się śmietnik generacjami ogromnych pokrzyw i ślázów”²⁹. Śmietnik – czyli miejsce przewróconej gleby pokrytej i przesączonej gnijącymi odpadami ludzkiej konsumpcji – jest miejscem najbardziej sprzyjającym rozrastaniu się chwastów. Powstają one na zgniliźnie ludzkich form, a ich istnienie uzależnione jest od istnienia śmieci i tandety ludzkiej kultury. Jednocześnie same chwasty wydają się „tandetą” roślinną, „lichotą zielną” zaśmiecającą krajobraz zbędnym porostem, który naśladuje rozkładające się struktury świata ludzkiego, przyjmując formę „papierowej tandetnej łataniny”, niemożliwej do odróżnienia od rozpadających się wytworów człowieka³⁰.

Uzależnienie chwastów od ludzkich wysiłków ma poważne filozoficzne konsekwencje w świecie stworzonym przez Schulza. W skrócie: dzika, „absolutna” materia podszyta jest ludzkimi formami. Materia w pewnym stopniu zależy od tych form. Istnieje między nimi co najmniej stosunek dialektyczny, według którego ludzkie wysiłki formotwórcze prowokują intensyfikację procesów wytwarzania się ślepego, nagiego życia. W tym sensie ułomne ludzkie formy opisane przez Ojca w *Traktacie o manekinach* mają niespodziewaną siłę. Ojciec argumentuje, że „materii dana jest nieskończona płodność, niewyczerpana moc życiowa i zarazem uwodna siła pokusy, która nas nęci do formowania”³¹.

Ale okazuje się, że te próby formowania same w sobie wzmacniają płodność i moc życiową materii w jej najdzikszej postaci.

Chwasty są archetypowymi istotami schulzowskimi, bo podważają czy nawet zamazują prostą granicę pomiędzy dziką naturą a ludzką kulturą. Powstają na marginesach, na pograniczu pomiędzy tymi wymiarami. Potwierdzają, ilustrują i nawet wzmacniają najważniejsze przesłanki ontologii schulzowskiej. W *Mityzacji rzeczywistości* Schulz pisze: „Duch ludzki niestrudzony jest w głosowaniu życia przy pomocy mitów, w «usensowianiu» rzeczywistości”³². Innymi słowy, ludzie nadają znaczenie i formę bezsensownemu i bezkształtnemu życiu natury. Przypadek chwastów – dzika materia bezpośrednio uzależniona od ludzkich wysiłków formotwórczych – niejako radykalizuje ten postulat. Niestrudzony duch ludzki nie tylko „głosuje” czy „usensowia” życie, ale jest w stanie wpływać bezpośrednio – aczkolwiek niechcący – na jego spontaniczne powstanie, narastanie, transformacje i regenerację. Anarchistyczne i żywiołowe okazy „tandetnej” roślinności rozkwitają na symbolicznych obrzeżach, w rozpadającym się centrum ludzkiego miasta oraz w przestrzeniach pośrednich pomiędzy naturą i kulturą. Właśnie w wyniku nieuniknionej porażki w dążeniu do wyprodukowania trwałych form ludzie wytwarzają warunki dla bujnego rozrastania się chwastów. Jeśli zatem miasto Schulza „stoi pod znakiem zielska”, to jednocześnie zielsko rośnie pod znakiem miasta.

Przypisy

- 1 Sylwia Rzedzicka, *Roślinny świat Brunona Schulza*, [w:] *Język a kultura*, t. 16: *Świat roślin w języku i kulturze*, red. Anna Dąbrowska, Irena Kamińska-Szmaj, Wrocław 2001, s. 179–183.
- 2 Tamże, s. 189.
- 3 Bruno Schulz, *Sierpień*, [w:] *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Kraków 1989, s. 11.
- 4 Bruno Schulz, *Manekiny*, [w:] *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Kraków 1989, s. 27.
- 5 Jerzy Jarzębski, *Schulz*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1999, s. 138–139.
- 6 Bruno Schulz, *Wiosna*, [w:] *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Kraków 1989, s. 161.
- 7 Bruno Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, [w:] *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, dz. cyt., s. 365.
- 8 Wśród najciekawszych „interpretacji” tych motywów botanicznych niewątpliwie są obrazy artysty Jakuba Woynarowskiego opublikowane w powieści graficznej „na motywach twórczości” Schulza. Zob. Jakub Woynarowski, *Martwy sezon (na motywach twórczości Brunona Schulza)*, Korporacja Ha!art, Kraków 2014.
- 9 Stanisław Rosiek, *Chwasty*, [w:] *Słownik schulzowski*, red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, słowo/obraz terytoria, Gdańsk, s. 54.

- 10 Bruno Schulz, *Republika marzeń*, [w:] *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, dz. cyt., s. 326.
- 11 Michał Paweł Markowski, *Powszechna rozwiązłość. Schulz, egzystencja, literatura*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 120–121.
- 12 Bruno Schulz, *Pan*, [w:] *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, dz. cyt., s. 52.
- 13 Richard Mabey, *Weeds. The Story of Outlaw Plants*, Profile Books, London 2010, s. 12.
- 14 S. Rosiek, *Chwasty...*, dz. cyt., s. 54
- 15 B. Schulz, *Republika marzeń...*, dz. cyt., s. 326.
- 16 Jerzy Jarzębski zestawia dom, jako bezpieczne schronienie, z wrogim ludziom „kosmosem”. Zob. Jerzy Jarzębski, *Wstęp*, [w:] B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, dz. cyt., s. XLIV–XLV.
- 17 Np. w opowiadaniu *Sklepy cynamonowe*. Zob. Bruno Schulz, *Sklepy cynamonowe*, [w:] *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, dz. cyt., s. 67–68.
- 18 Bruno Schulz, *Martwy sezon*, [w:] *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, dz. cyt., s. 237–238.
- 19 B. Schulz, *Sierpień...*, dz. cyt., s. 6.
- 20 Bruno Schulz, *Traktat o manekinach. Dokończenie*, [w:] *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, dz. cyt., s. 42.
- 21 John Ruskin, *Of Vital Beauty*, [w:] *Modern Painters*, cz. III, John Wiley, New York 1848, s. 92.
- 22 Zainteresowanie Schulza roślinami może nawet mieć swoje źródła w Młodej Polsce, czyli w podobnej, późnodziędnastowiecznej estetyce. Krzysztof Miklaszewski i inni krytycy twierdzą, że Młoda Polska była „punktem wyjścia” dla Schulza. Zob. Krzysztof Miklaszewski, *O pewnej modernistycznej właściwości prozy Brunona Schulza (na przykładzie „Sklepów cynamonowych”)*, „Zeszyty Naukowe UJ. Prace historycznoliterackie”, z. 21, s. 65. Czesław Miłosz argumentuje, że „prawdziwy kryzys Moderny [...] znajduje pełniejszy wyraz dopiero [...] u Leśmiana, Schulza, St. Ign. Witkiewicza, Gombrowicza”. Zob. Czesław Miłosz, *Ziemia Ulro*, Instytut Literacki, Paryż, 1977, s. 40.
- 23 Zob. Jerzy Jarzębski, *Schopenhauerizm*, [w:] *Słownik schulzowski*, red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, słowo/obraz terytoria, Gdańsk, s. 334–335; Włodzimierz Bolecki, *Principium individuationis. Motywy nietzscheańskie w twórczości Brunona Schulza*, „Teksty Drugie” 2003, nr 5, s. 17–33; J. Jarzębski, *Wstęp...*, dz. cyt., s. XCIII–XCIV.
- 24 Friedrich Nietzsche, *Wola mocy. Próba przemiany wszystkich wartości*, przeł. S. Frycz, K. Drzewiecki, Zielona Sowa, Kraków 2003, s. 220.
- 25 Zob. Catherine Wilson, *Darwin and Nietzsche: Selection, Evolution, and Morality*, „Journal of Nietzsche Studies” 2013, nr 2, s. 354–370.
- 26 R. Mabey, *Weeds...*, dz. cyt., s. 12.
- 27 M.P. Markowski, *Powszechna rozwiązłość...*, dz. cyt., s. 120.
- 28 Bruno Schulz, *Ulica Krokodyli*, [w:] *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, dz. cyt., s. 79–80.
- 29 B. Schulz, *Martwy sezon...*, dz. cyt., s. 238.
- 30 Tamże, s. 239.
- 31 Bruno Schulz, *Traktat o manekinach albo Wtóra Księga Rodzaju*, [w:] *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, dz. cyt., s. 33.
- 32 B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości...*, dz. cyt., s. 367.

Sfinks w labiryncie. Walter Benjamin i Bruno Schulz w poszukiwaniach utraconego dzieciństwa

Jasna rzecz, że nie mnie pierwszemu i nie dopiero teraz przychodzi na myśl te wyjątkowe, te szczególne pokrewieństwa. Liczne podobieństwa, tak znaczące i tak niejednoznaczne, ważne w poetykach – i w dużej mierze w biografjach tych lipcowych rówieśników, urodzonych z różnicą tylko trzech dni – skłaniają, a może wręcz przymuszają, by przyglądać im się od czasu do czasu.¹ Nie mniej istotne są odmienności. Tych dwóch zsekularyzowanych europejskich Żydów dzieliły dwa ważne europejskie języki – polski i niemiecki. Dzielił ich też stopień mieszczańskości – wielki u Benjamina i drobny u Schulza, a także mieszczańskość w innym, dosłownie miejskim znaczeniu: berlińska wielkomiejskość i drohobyckie drobnomieszczaństwo (ale w żadnym przypadku nie małomiasteczkowość).

Na tym rzecz jasna podobieństwa i odmienności się nie wyczerpują: Schulza i Benjamina łączy nie tylko – co jest oczywiste i leży na powierzchni – ta okoliczność, że obaj stali się śmiertelnymi ofiarami niemieckiego nazizmu, łączy ich też podobny stosunek do europejskiej tradycji żydowskiej i usytuowanie w niej, jak również fascynująca oryginalność i mistrzostwo jej spełnienia. Podobieństwa te są tak wyraziste, że trudno ich nie dostrzec, ale jeszcze trudniej nie ulec pokusie wyciągania z nich zbyt daleko idących wniosków. Zresztą, równie trudno jest przeoczyć i zlekceważyć zasadnicze odmienności w większości głównych biograficznych wątków, linii, motywów i akcentów. Dlatego właśnie określenie „wybiórcze pokrewieństwa”, die Wahlverwandtschaften (wcale nie z tego powodu, że o tej powieści Goethego Benjamin napisał obszerny i bardzo ważny esej) jest zapewne najbardziej właściwe dla tych szczególnych podobieństw między Brunonem Schulzem i Walterem Benjaminskim: dla dostrzegania tych licznych spokrewnień, jak i uhonorowania wielu nie mniej istotnych odrębności. Nie oznacza to jednak, że zawarty w tym określeniu „wybór” koniecznie musi mieć świadomy, a tym bardziej dobrowolny wymiar. Za życia raczej niewiele wiedzieli o sobie nawzajem. Mimo że byli samotnikami, nieśmiały, rzadko szczęśliwymi, lecz ciągle zakochanymi w najważniejszych dla nich kobietach – każdy po swojemu. Mimo że obaj byli ekscentrycznymi i genialnymi dziwakami – każdy dla siebie.

Najważniejsze dziś dla mnie wybiórcze pokrewieństwo polega przede wszystkim na więzach z własnym dzieciństwem, na przeżywaniu go jako personalnego depozytorium, bezcennego, pełnego i doskonałego, do którego nie sposób nic już dodać nie naruszając jego unikalności, ani też niczego od niego odjąć, na przykład z powodu zapomnienia lub niedopatrzenia. Jest ono niczym Eden, w zestawieniu z którym cała reszta życia to wygnanie i poszukiwanie utraconego czasu; niczym raj, jednak nie w znaczeniu jego całkowitej beztroski i błogości, lecz w znaczeniu rezerwuaru,

w którym generowane były wszystkie najważniejsze w życiu fantazmaty, rezerwatu niezbywalnego smutku i libidynalnie upragnionego celu powrotu, a ponieważ powrót jest niemożliwy, pozostaje nieustannie odtworzenie tych fantazmatów w twórczości.

Dlatego ci dwaj – Schulz i Benjamin – przez całe tak zwane świadome życie przede wszystkim urządza, roztawiają, usprawniają i sprawdzają pułapki na wspomnienia z dzieciństwa, zasadzki na dziecinne wrażenia i konstelacje fantazmatów. Są pułapki na sny – indiańskie, zrobione ze splecionych cienkich gałązek, wyschniętych lodów ziół i sówich piórek. Są też pułapki na wspomnienia z dzieciństwa. I wtedy twórczość staje się w gruncie rzeczy wyrafinowaną rejestracją, nie tyle chwytnymi zatrzymanymi w niej obrazami, co ich zapisem, katalogiem, rejestrem. Bo jak można je ująć? Jak można na przykład opisać znaczenie wnętrza – tak wyrazistych i doniosłych, w tak istotny sposób wyznaczających nas samych, lecz nieuchwytnych, więc niemych, gdy je przełożyć na słowa? Albo znaczenie krajobrazów? Ogromna i słodka udręka: nosić w sobie te obrazy, coraz bardziej do nich się zbliżać, coraz wyraźniej sobie uświadamiać, że były one w gruncie rzeczy tymi praobrazami, prototypami, na które nakładały się nie tylko wszystkie późniejsze, jak w palimpseście, lecz które wyznaczały wybiórczą gotowość, by w ogóle rejestrować i klasyfikować, by hierarchizować konfiguracje obrazów według praobrazu prototypu. Dlatego twórczość posługuje się nie tyle wspomnieniami z dzieciństwa, co rezerwuarem obrazów będących nieuniknioną konsekwencją ich istnienia – wspomnienia natomiast są przyczyną twórczości. Twórczość tak naprawdę ma sens jedynie jako sposób uzyskania dostępu do nich, próbuje je zrekonstruować, czy raczej skonstruować, odczytać ich znaczenie, albo raczej znaczenie im nadać. W każdym bądź razie, twórczość w takich przypadkach okazuje się drugorzędna, gdyż czymś pierwszorzędnym i prymarnym – prawdziwą rzeczą samą w sobie – są właśnie te zawarte we wspomnieniach obrazy dzieciństwa.

Obaj – Schulz i Benjamin – w istocie nie tyle piszą, ile zapisują to, co my nieumiejętnie i z powodu braku



W Willi Jarosza, obecnie: Wydział Biologiczny Uniwersytetu w Drohobyczu, 2016. Fot. Tomek Sikora.

trafniejszego określenia nazywamy „wspomnieniami z dzieciństwa”, „dziecinnymi wspomnieniami”. Dla obu dzieciństwo jest „genialną epoką”. I obaj posiadają uprzywilejowany dostęp do dzieciństwa nie dlatego, że takie właściwości ma ich pamięć, lecz dlatego że i w samym dzieciństwie i – szczególnie – we wspomnieniach z niego dostrzegają pewną odrębną, nieskrępowaną i olśniewającą wartość. Olśnienie, które zawiera i obiecuje objawienie. To nie przywilej pamięci zapewnia dostęp do wspomnień, lecz pragnienie dzieciństwa, jego magiczna aura ustawiają pamięć na przypominanie, generują wspomnienia, wyciągają je na powierzchnię i utrzymują na niej, zatrzymują w tekście. Chodzi więc nie o nęcenie wspomnień, lecz o dążenie do nich, o pasję – nie o Anziehung, lecz o Trieb.

Dzieciństwo dla takich autorów to bez wątpienia szczególna sfera, swoiste odrębne królestwo, decydujące o całym życiu, również o tak zwanym życiu dorosłym, które z dzieciństwem związane jest przeciw mnóstwem niewytłumaczonych i nieoczywistych, lecz niewątpliwie namacalnych więzów. I przez to obaj – Schulz i Benjamin – przynależą raczej nie do romantyzmu, który, jak wiadomo, odkrywa i sakralizuje dzieciństwo, poetyzując je, ale do modernizmu, nie do Novalisa i Tiecka, ale do Freuda i Prousta. Ta przynależność polega nie tylko na przyjęciu infantylnej seksualności jako głównego

bodźca wspomnień z dzieciństwa i podłoża dorosłej seksualności, lecz przede wszystkim na tym, że rejestracja tych wspomnień w modernizmie układa się w odrębną konwencję, nie rozprasza ich między „bardziej rzeczowymi” tematami i wątkami, tylko wytwarza dla nich osobny gatunek. Wspomnienia z dzieciństwa stają się u Schulza i Benjamina, podobnie jak u Prousta, w pełni samowystarczalną fabułą i światem zasługującym na oddzielną formę wypowiedzi. Konwencja ta – której początki znajdziemy, zdaje się, jeszcze u Lwa Tołstoja, w jego trylogii wspomnieniowej – jest ważna i wpływała, a lista współtworzących ją tekstów jest więcej niż imponująca: od Lwa Tołstoja (*Dzieciństwo – Lata chłopięce – Młodość*) – poprzez Rilkego (*Malte*), większość tekstów Nabokowa, Adrieja Biełego, Mariny Cwietajewej, Jana Parandowskiego, *Wysoki Zamek* Stanisława Lema, *Zaczarowaną Desną* Ołeksandra Dowżenki, poprzez Ingeborg Bachmann, Ingmara Bergmana i wielu innych – do najnowszych jak Ilma Rakusa czy Durs Grünbein. Jednak koronowanym suwerenem, najwyższym patronem tej konwencji jest oczywiście Marcel Proust. Warto tu więc przypomnieć, że dla obydwu protagonistów mojego szkicu Proust jest naczelną, koronną referencją („nam Proustów nie potrzeba” – zarzut Adama Ważyka pod adresem Schulza; Benjamin jako tłumacz *W poszukiwaniu straconego czasu*).

Obaj – Schulz i Benjamin – nieuchronnie stają zatem w obliczu zadania i wyzwania wynalezienia właściwej – własnej – poetyki.

Paralele motywów – to co innego, one są rzeczywiście liczne i ważne, ale też, ze względu na substancję, oczekiwane: matka, dom, krewni, Boże Narodzenie, ulice, mieszkania, mieszczańskie środowiska, dziwacznici starsi i młodszy krewni, przebudzenie Erosa, edypalność, czytanie, księga, letnie wakacje, kolekcja (ptaki u Schulza, motyle u Benjamin), zwierzęta i zwierzyńiec, mimikra, żywoły wody, światła, powietrza i niebios, fragment, labirynt.

Chodziło jednak raczej o poetykę.

U obu rozpoznawalny jest bardzo oczywisty paradoks: nie są tacy naiwni, by wierzyć, że doświadczenia dzieciństwa da się bez zniekształceń, bez deformacji i wykrzywień, bez kontaminacji i interferencji odrodzić, zrekonstruować. Raczej świadomi są tego, że chodzi tu – jak powiedziałby Freud z nieco innego, ale w istocie pokrewnego powodu – o „wydanie drugie”, a nie o archeologię. Jest to przywoływanie do życia, nawoływanie dzieciństwa, wywoływanie, czasami nawet przyzywanie. Niewykluczone jest także, że w kilku przypadkach chodzi o inne, ważne dla Freuda odkrycie – Deckerinnerung.

I jednocześnie obaj konsekwentnie udają, że tego przepisywania, tej deformacji, która nieuchronnie towarzyszy retranslacji, nie ma, i piszą tak, jakby usiłovali podnieść z dna morskiego skarb w stanie nienaruszonym, skarb, o którym mówi passus z Maeterlincka, wykorzystany przez Musilę jako motto do *Niepokojów wychowanka Törlessa*:

Gdy tylko coś wypowiemy, w dziwny sposób to umniejszamy. Wierzmy, że zanurzyliśmy się w głębinach otchłani, lecz kiedy wypływamy na powierzchnię, kropla wody na błędnych koniuszkach naszych palców nie przypomina już morza, z którego pochodzi. Wyobrażamy sobie, że odkryliśmy pokłady cudownych skarbów, lecz kiedy wychodzimy z nimi na światło dzienne, okazuje się, że to fałszywe błyskotki, zwykle kamyki i ułamki szkła; a jednak skarb niezmiennie połyskuje w ciemnościach.²

Budzi to z kolei reminiscencję modernistycznego kryzysu pisania o historii: wiadomo, że z zamiaru, by pisać „jak to naprawdę było”, nic nie będzie, że sam pomysł jest błędny i iluzoryczny, niemniej wszystko odbywa się w taki sposób, jak gdyby tej niemożliwości nie było lub jakby dało się ją pokonać, a tym samym: jakby odtworzenie dzieciństwa wie es eigentlich gewesen war było możliwe i jakby problem stanowiły jedynie umiejętności.

Ten paradoks – w połączeniu z uświadomieniem suprematu olśnienia – prowadzi do tej samej strategii: do poetyzacji. Właśnie sekwencje odzyskujące „wspo-

mnienia z dzieciństwa” należą do najściślej i najintensywniej poetyzowanych pasaży – zarówno w *Berlińskim dzieciństwie*, będącym ciągłą rekurencją, jak i w *Sklepkach cynamonowych*, gdzie obrazy z dzieciństwa zajmują tak ważne miejsce.

W odniesieniu do poetyzacji można mówić nie tylko o ekspresji genialnych intuicji, ale też o czysto rzemieślniczych aspektach: wybór i wykorzystanie tropów. Obu pisarzom zależy na tym, by jak najpełniej i najbardziej przekonująco odróżnić tę poetykę od przeciętności, wyodrębnić ją z „zerowego poziomu pisma”.

A więc obaj poetyzują intensywnie i rzetelnie: Schulz mitologizuje i metaforyzuje, co w wielu przypadkach jest tym samym; Benjamin rytmizuje swoją prozę, doprowadzając ją poniekąd prawie do aleksandryjskiego brzmienia, czasami nawet heksametrycznego; ale dla obu ważny jest postulat: najlepiej uchwycić niepowtarzalne – i najdokładniej oddać aurę i jej fosforescencje.

Fluid dzieciństwa jest jednak osiągalny przez konkretność materialności, przez teksturę i detal miasta. Miasto staje się łowcą i repozytorium zdarzeń oraz wspomnień z dzieciństwa. Miasto – miejsce, gdzie one są zlokalizowane. Camera obscura, gdzie ujawniają się obrazy, i jednocześnie archiwum, gdzie te obrazy są przechowywane: ze złożonym systemem referencji, wyzwań i krzyżujących się odniesień. Używając – a może i nadużywając – wiodących kategorii obu pisarzy („aura” u Benjamin, „genialna epoka” i „mityzacja rzeczywistości” u Schulza), można powiedzieć, że dzieciństwo, a tym samym również obrazy mieszczące się w jego przypominaniu, są i „genialną epoką”, i główną substancją, głównym motorem „mityzacji rzeczywistości”, i ciągłą „aurowością”, aurowością par excellence.

Chodzi oczywiście o dwa zupełnie różne miasta – według znaczenia, przeznaczenia, wielkości, przestronności i symbolicznego kapitału. Z jednej strony – moloche Berlin, z drugiej – prowincjonalny Drohobycz (choć już z wartością dodaną transformacji związanej z przemysłem naftowym). A jednak te różnice – decydujące w innych okolicznościach – ustępują przed uniwersalnością miejskiej struktury jako tekstury, rezerwuaru i materialnego substratu wspomnień z dzieciństwa. Zresztą Berlin dla Benjamin jest nie tyle (lub nie tylko) molochem, co przede wszystkim intymną dekoracją, scenerią i inscenizacją, inicjacją doświadczeń dzieciństwa – niczym antyczny Zachód. Dla Schulza natomiast Drohobycz jest daleki od (dosłownej) małomiasteczkowości i z pewnością nie sprowadza się do prowincjonalności, bo czy mikrokosmos może być prowincją? A jeśli nawet Schulzowski mikrokosmos jest prowincją, to niewątpliwie jest prowincją uniwersalną, otwartą na wielki kosmos i prawdziwą kosmiczność; jest prowincją kosmosu.

Istotne jest tutaj nie tylko to, że miejskie struktury potrafią mieścić w sobie i być nośnikami całego, skumulowanego świata dzieciństwa, w ten sposób stając

się światem – światem w sobie i dla siebie. Istotna jest także zdolność miasta dzieciństwa do bycia – lub stania się – labiryntem.

Złożone struktury każdego miasta – bez względu na ich rozmiar, na ich przestrzenną rozległość – mogą przybrać jakości i właściwości labiryntu. Labirynt nie tylko stwarza warunki do wędrowania, ale projektuje też i wytwarza sytuację enigmatyczności – wynikającą z dziecinnego poczucia cudowności i dążącą do odtworzenia w cudowności poetyzacji. *Verfremdung* dla przezwyciężenia *Entfremdung*. Labirynt zawęzła strukturę toposu dodając do niego fałdy, między którymi może się mieścić i mieści się, może się ukrywać i ukrywa się wiele różnych drobnych i dużych spraw. Labirynt to także złożona struktura kartoteki.

Główną figurą enigmy jest Sfinks. To wielorako ambiwalentne stworzenie nie tylko wymyśla i zadaje zagadki, ale także zapytuje, stawia pytania o samo odgadnięcie. Tak realizuje się swoisty mit edypalności. Edypalność u Benjamina, a szczególnie u Schulza, również jest obecna, ale o wiele ważniejsza jest tutaj perspektywa odwrotna: perspektywa zapytywania, dopytywania, wypytywania Sfinksa. Młodzieniec Edyp domaga się tu już odgadnięcia zagadki swego dzieciństwa, swej transcendentności – na przekór Sfinksowi, nie odwrotnie. Dlatego perspektywę tę można nazwać sfinksową. Mimo że odpowiedzi prawie nigdy nie można uzyskać, zbliżenie jednak następuje, więcej nawet: zbliżenie jest tu nieustanne, niemniej ważniejsze jest raczej permanentne odnajdywanie się w modusie enigmatyczności jak w źródle niepokoju i zaspokojenia jednocześnie. Na tym właściwie polega czysty wymiar kreatywności i w *Berlińskim dzieciństwie*, i w *Sklepkach cynamonowych*.

Jednak i sam Sfinks nie całkiem sobie radzi, wszak nie jest on postacią autonomiczną, która po prostu nie chce zdradzić tajemnicy. Jest figurą zależną i uzależnioną, uwięzioną w szyfrze labiryntu. Zresztą pozostaje on uzależniony także w innym sensie – jako zakładnik i więzień struktury pytajnikowości, poza którą nic nie ma sensu, poza którą byłby skazany na skok w otchłań. Sfinks może formułować różne tłumaczenia zagadki labiryntu, lecz nigdy nie będzie miał pewności, że jego interpretacje są właściwe, a tym bardziej ostateczne. Nawet Sfinks bowiem nie jest w posiadaniu ogólnego, całościowego planu labiryntu. Ironiczną prowincjonalną parafrazą lwiej części metropolitalnego benjaminowskiego Sfinksa jest półdomowiony schulzowski kot – miasto-kot, które leniwie przeciąga się w prowincjonalnym słońcu. Berliński Sfinks znajduje się wśród taksonomii antycznych fragmentów znaczeń, dlatego jest wyczerpany, zaś prowincjonalny kot, choć pełen życia i chodzący własnymi drogami, jest mały.

Prawdziwym sfinksem, prawdziwym nośnikiem znaczeń i ich struktur jest ostatecznie miasto. Daremnie pytać miasto – co prawda nie jest nieme, ale nie udzie-

la bezpośrednich odpowiedzi. Zawiera raczej w swojej strukturze podpowiedzi o niebezpośrednich, zapośredniczonych zmysłami podpowiedziach. Podpowiedź podpowiedzi. Wówczas rozmiar miasta przestaje mieć znaczenie. Rozmiar nie wyznacza już miary znaczenia i miary pojemności. Rozmiar przestaje być miarą zawartości i treści. Drohobycz staje się równy Berlinowi, pozostając Drohobyczem.

Miasto to główna scena wspomnień z dzieciństwa – czy będzie to „wielka scena” czy „mała”. Ale Miasto to także Urszene w znaczeniu freudowskim, kontekst, konfiguracja i środowisko enigmatyczności, zagadkowych przesłań i zagadkowych pytań. Enigmatyczny kontekst i pretekst dziecinnych fantazmatów. Berlin Benjamina to swoista wieczna antyczność, pewien niemożliwy do ułożenia w całość system rekonstrukcji, renowacji, które wymagają sprawności archeologii, biegłości hermeneutycznej, nawyku klasyfikacji i katalogowania. Dlatego są to dwa odmienne gatunki wysoce poetyckiej sublimacji, dwie poetyki: mitu, metafory i metamorfozy, pozaczasowości u Schulza i profetycznej kolekcji znaków u Benjamina.

Obaj pisarze mają katastroficzne, wręcz apokaliptyczne przecucia: Schulz nie ma wątpliwości co do tego, że jego świat, jego Drohobycz, świat środkowo-europejskich Żydów niebawem zniknie w Zagładzie. Benjaminowi od dzieciństwa towarzyszy przecucie nieodwracalnej zagłady, i właśnie dzieciństwo niesie tę proroczą przepowiednię, a dzieje się tak również dlatego, że – jak zauważyła Susan Sontag – „spojrzanie Benjamina to spojrzenie kogoś, kto patrzy ponad rzeczami”. Zresztą obaj – Schulz i Benjamin – żyją we wspólnej epoce katastrofizmu, która zresztą właśnie miano „katastrofizmu” zyskała w polskiej poetyce historycznej. Dla obu pisarzy ich miasta – Drohobycz i Berlin – już są skazane, już są w gruncie rzeczy niotętejsze, już rozwarła się nad nimi pustynia, w duchu proroka Jeremiasza.

Obaj pragną uchronić obraz swojego świata przed zniszczeniem, obaj zajmują się – by posłużyć się słowami Debory Vogel, wypowiedzianymi w zupełnie innym kontekście i w zupełnie innym znaczeniu – „ratowaniem aury”, choć rzecz jasna robią to w bardzo różny sposób.

Nadrzędny obraz Benjamina – Anioł Historii według rysunku Paula Klee. Rozpoznawanie retrospektywne i – poprzez to – nadanie znaczenia własnej podmiotowości *ex post*. Fatalizm Benjamina bardzo różni się od kreacjonizmu Schulza. Fatalizm Benjamina jest deterministyczny, choć na swój sposób przemyślany i odruchowo dialektyczny. Kreacjonizm Schulza jest demiurgiczny, plastyczny, ruchliwy i zmienny, a więc dialektyczny z definicji, spontanicznie dialektyczny. Są to jednak różne dialektyki, a ich różnice wywodzą się z odmienności funkcji samego znaku – rozumianego w znaczeniu ściśle semiologicznym, jak i w tym innym,

profetycznym znaczeniu. Znak u Benjamina jest mocno zdeterminowany, jego wymiar teleologiczny często nabiera wymowy eschatologicznej. Również Schulzowi eschatologia nie jest obca, co więcej: w jakimś głębszym znaczeniu staje się ona podłożem jego poetyki, nie jest jednak katastroficzna. Nie jest to Pogodna Apokalipsa, ale i nie ponury triumf wyłącznie ciemnego pierwiastka gnozy. Znak u Schulza nie jest jednoznaczny: dzisiaj może wróżyć jedno, jutro drugie. W jednej noweli Ojciec już się rozplynął w wodnistej galarecie, zaś w kolejnej znowu jest rozpromieniony, ożywiony i obłąkany. Podobnie jest ze znakami zawartymi we wspomnieniach z dzieciństwa. Są one z natury poliwalentne, służą nie celebracji narcystycznego kultu wyjątkowości wie es eigentlich gewesen ist, lecz są swobodnym i plastycznym tworzywem, materiałem dla wolnego i dowolnego tworzenia. Benjaminowi natomiast – nawet (lub raczej: przede wszystkim) w doświadczeniu wspomnień z dzieciństwa – właściwe są: kolekcja i kartoteka, służące uchwyceniu niepowtarzalnej, unikalnej konstelacji ze ściśle i niezmiennie przypisanymi referencjami. Oswajanie lęku, próba zaspokojenia planetarnego przeciągu. Próba przywrócenia semantycznego ładunku, uporządkowania i ustalenia referencji. Schulz uświadamia marność tych prób oraz marność nawet samego dążenia do takiego ładunku. Schulzowi zależy na epifanii polisemii i nieustającej interpretowalności.

Na zakończenie jeszcze kilka słów o raju. Jeśli dzieciństwo mieści się w fantazmacie raju utraconego jako stan, miejsce i topos dla utraty, dla rozszczępienia, dla wyobcowania, to da się z tego wyciągnąć daleko idące wnioski. Okazuje się, że fantazmat raju utraconego staje się o wiele ważniejszy niż fantazmat raju jako takiego, ponieważ jest podłożem wiecznego smutku z powodu odzyskania tego, czego nigdy nie było, ale także podstawą wiecznej pretensji do winowajców tej utraty. Raj utracony jest matką każdego resentymentu.

W poetyce Waltera Benjamina nie ma miejsca na iluzję, że raj dzieciństwa naprawdę był rajem: lęki, niepokoje, rozczarowania – obok, jak wiadomo, czarów i zaczarowań – już tam były. Domniemany raj był już miejscem groźnych zapowiedzi, oznak, znaków. A jednak topos raju utraconego zajmuje ważne miejsce w świecie Benjamina.

Inaczej jest u Schulza: jego raj od samego początku jest również niedoskonały, ale lepszego nie ma, a więc i ten jest wystarczająco dobry z uwagi na jego dynamizm i rozwój, na dialektykę rozwoju i modyfikacji. Dlatego u Schulza nie następuje wygnanie z raju, albowiem właśnie rajską niedoskonałość, niepełność i niespełnienie zachowują potencjał dalszego trwania w życiu – i ono trwa, bez szczególnej cenzury i poważniejszych odmienności. Twórcze dorosłe życie jest jego kontynuacją, jego trwaniem.

Dla Schulza niepokój świata, jego fundamentalna fragmentaryczność, otwartość, niepohamowanie i nieumiarkowanie są oznakami konstytutywnymi, przed którymi demiurgizm artysty nie uchyla się – przeciwnie: nie tylko chętnie im się poddaje, ale też wprost je wabi, zachęca, współdziała z nimi i je współtworzy.

Przełożyła **Wiera Meniok**

Przypisy

- 1 Przypomnijmy: Bruno Schulz urodził się 12 lipca 1904 roku w Drohobyczu, Walter Benjamin – 15 lipca tegoż roku w Berlinie.
- 2 Spolszczył Paweł Próchniak. Polskie wydanie *Niepokojów wychowanka Törlessa* (w tłumaczeniu Wandy Kragen) nie zawiera motto (ze *Skarbu ubogich* Maeterlincka), którym Musil opatrzył swój powieściowy debiut; przytacza je natomiast (we własnym przekładzie) Egon Naganowski w książce *Podróż bez końca. O życiu i twórczości Roberta Musila* (Kraków 1980, s. 133–134).



Drohobycz, 2006. Fot. Joanna Zętar.



1. i 4. Wille przy ul. Iwana Franki.
2. Wnętrze pałacu, w którym znajduje się Liceum Pedagogiczne, ul. Iwana Franki.
3. Przed Wydziałem Filologicznym Uniwersytetu.
5. Z drohobyckiego corso.
Drohobycz, 2018. Fot. Zbigniew Benedyktowicz.

„A może naprawdę nie było już miasta i rynku, a wicher i noc otaczały nasz dom tylko ciemnymi kulami, pełnymi wycia, świstu i jęków”

(Wichura)

1. Wprowadzenie. *Socjologia wobec literatury*

Socjologia wobec pisarza i jego twórczości może być bezwzględna. Podejście socjologiczne do twórczości – o ile nie jest to socjologia sztuki – odziera dzieło literackie z kontekstu wyjątkowości, starając się powiązać je z szeregiem kontekstów innych, „zwykłych” i społecznych. Notabene socjologia ma tu silne wsparcie samego literaturoznawstwa, gdyż to Michaił Bachtin jako pierwszy dostrzegł w powieści społeczną różnorodność językową, do której odwołują się współczesne socjologiczne analizy dyskursu¹. Jednak Bachtinowski podejście jest jedynie opcją w szerokim wachlarzu socjologicznych sposobów redukcji społecznej dzieła literackiego. Socjologia bowiem we właściwy dla siebie sposób postrzega pisarza w określonym porządku (lub tylko sieci) aktorów społecznych i pyta o miejsce, jakie on w tym porządku / sieci zajmuje. Miejsce to określa znaczenie – społeczne, a nie artystyczne – twórczości, która następnie odnoszona jest do skończonej, choć olbrzymiej liczby przekonań, wypowiedzi i doświadczeń innych członków społeczeństwa. Miejsce konkretnej twórczości w kulturze rozumianej socjologicznie – na przykład jako zespół wartości i norm lub symboli i znaczeń modelujących ludzkie zachowania² – zależy od tego, na ile owa twórczość ma zdolność modelowania zachowań innych lub też na ile skutecznie wiąże się i przekłada na nowe zespoły symboli i znaczeń. Na uwagę należy mieć przy tym fakt, że nauki społeczne podkreślają znaczącą dekompozycję treści kulturowych, która nie tyle stanowi jakiś całkowity system, ile co najwyżej – jak u Clifforda Geertza – wielość dynamicznych systemów czy nawet fragmentaryczny zbiór symboli ciągle odtwarzający się przez to, że aktorzy nadają im znaczenia. Zdaniem Victora Turnera „«system» nie istnieje w żadnym konkretnym społeczeństwie”, a symbole „działają wśród «strzaskanych luków»”, zastępując wyobrażenie całości³. Struktury symboliczne są zatem nietrwałe i „nieciągłe”, co wynika z ich dynamicznej relacji z działaniami jednostek. Oznacza to, że dzieło literackie może być przyswajane społecznie jedynie we fragmentach (nawet jeżeli czytamy całość) i zawsze jest rozpatrywane w jakichś kontekstach (indywidualnych i ponadindywidualnych) wytwarzanych przez jego odbiorców, wobec czego znaczenie treści dzieła może być zupełnie zależne od tego, co poza nim, czyli w świecie społecznym (co także już dawno zauważył Bachtin!).

Jednak z owego – zakreślonego tu bardzo ogólnie – podejścia do tekstu literackiego socjologia może czerpać określone korzyści. Socjologiczna „redukcja” owego tekstu wytycza bowiem zasady odnoszenia treści li-

DARIUSZ WOJAKOWSKI

Konstruowanie przestrzeni miasta w *Skleпах cynamonowych Brunona Schulza*

terackich do innych zjawisk społecznych. Zakłada ona, że teksty literackie stanowią rodzaj indywidualnych interpretacji, ideologii czy projektów interpretacyjnych⁴. Także w ramach tych kategorii można rozpatrywać pozycję tekstów literackich wobec innych interpretacji / projektów. W świecie ludzkich odczytań jedne bowiem cechują się doraźnością i ulotnością, inne zaś powielane są w różnych formach w czasie i przestrzeni. Teksty literackie mają potencjał produkowania treści kulturowych rozprzestrzeniających się i stanowiących formę dla wielu innych interpretacji. W takim razie są nie tylko „projektami” na użytek własny autora, ale podobnie jak ideologie polityczne czy teksty religijne są też potencjalnie zbiorem „projektów proponowanych” na użytek szerszych grup aktorów społecznych⁵. Uznane, czytane i analizowane teksty literackie – tak jak proza Brunona Schulza – zawierają projekty interpretacyjne, które są mniej lub bardziej uświadomionym wzorcem dla innych.

Z tej właśnie perspektywy, traktującej *Sklepy cynamonowe* Brunona Schulza jako zbiór potencjalnych interpretacji rzeczywistości społecznej, które mogą się przeradzać w stosowane do dziś projekty proponowane, w niniejszym artykule postaram się zrekonstruować zawartą w tych opowiadaniach koncepcję przestrzeni. Ponieważ zarysowana w tym wprowadzeniu perspektywa analizy jest bardzo ogólna, w dalszej części pracy przedstawię szczegółowe odniesienia do teorii socjologicznej, dzięki którym będzie można określić miejsce pisarza jako aktora społecznego w społeczeństwie (w tym konkretnie Brunona Schulza), naturę treści kulturowych jako wytworu społecznych interakcji, socjologiczne rozumienie przestrzeni oraz wynikający z tych założeń sposób rekonstrukcji koncepcji przestrzeni w analizowanych tekstach.

2. Literackie konstruowanie przestrzeni w perspektywie socjologii humanistycznej

Prezentowana tu ogólna socjologiczna perspektywa ujmowania dzieła literackiego jako elementu społecz-

nej rzeczywistości wskazuje na dwa podstawowe czynniki określające społeczne znaczenie dzieła. Jest to pozycja i wynikające z niej działania autora, jako aktora społecznego, oraz zdolność treści zawartych w dziele do upowszechniania się jako modele dla zachowań innych aktorów społecznych.

Założenia te wiążą się ze szczegółową koncepcją kultury, która stanowi ramę teoretyczną dla rozpoznania wskazanych czynników. W szczegółowych założeniach odnośnie do kultury przyjmuję podejście, które nazwać można humanistycznym⁶. Zakłada ono, że:

1. Kultura jest zbiorem symboli i znaczeń, które powiązane są wzajemnie w zespoły zwane wzorami kulturowymi⁷.

2. Symbole będące składnikiem kultury są poddawane stałej interpretacji i reinterpretacji w przez aktorów społecznych w procesie interakcji⁸.

3. Poszczególne składniki rzeczywistości społecznej czy też kulturowej (przedmioty u Herberta Blumera, wzory kulturowe u Geertza) dają się opisać przede wszystkim poprzez znaczenie, jakie jest im przypisywane przez tych aktorów⁹. Można je za Florianem Znanieckim nazwać faktami kulturowymi, które rozpoznawane są przez socjologów w kontekście konkretnych znaczeń nadawanych im przez aktorów w określonej sytuacji społecznej¹⁰.

Z tą szczegółową koncepcją kultury wiąże się również ogólna koncepcja przestrzeni, będącej przecież głównym przedmiotem niniejszej analizy. Przestrzeń w tej perspektywie może być wskazana jako jeden z owych przedmiotów czy też faktów kulturowych. Jest ona rozpatrywana jako pewna (indywidualna lub zbiorowa) interpretacja określonego wycinka rzeczywistości fizycznej (terytorium, przestrzeni fizycznej). Interakcyjny charakter przestrzeni (czyli interpretacji przestrzeni) wynika, po pierwsze, z faktu, że znaczenia przypisywane przestrzeni są negocjowane przez aktorów społecznych we wzajemnych interakcjach; po drugie, są też konsekwencją relacji aktora z rzeczywistością fizyczną, w której to relacji budowane jest wyobrażenie przestrzeni oraz wchodzenie w relację z przestrzenią jako dwa nierozdzielne składniki owej relacji¹¹.

O ile w podejściu interakcyjnym (u Blumera) kładzie się silny nacisk na ów pierwszy typ relacji, to w niniejszym ujęciu uwzględnione jest także budowanie jednostronnej relacji podmiot–przedmiot, czyli aktora społecznego z rzeczywistością fizyczną. Oczywiście relacja ta nie jest nigdy oderwana od kontekstu kultury (tj. symboli i znaczeń), którym operuje podmiot w owej relacji, ale też – co szczególnie mnie tu interesuje – może być ona kulturotwórcza, czyli jest źródłem wprowadzenia pewnych treści kulturowych do interakcji międzypodmiotowych (między aktorami społecznymi), na co uwagę zwracał Peter Sloterdijk¹².

W kontekście takiej koncepcji kultury można zaproponować szczególną pozycję aktora społecznego

– artysty i pisarza. Z perspektywy budowania relacji społecznych z innymi aktorami pisarz może być (lecz nie musi) osobą o szczególnych zdolnościach interakcyjnych. Tak samo może być osobą, której zupełnie takich społecznych zdolności brakuje. Jego twórczość wskazuje jednak na to, że pisarz, czy artysta w ogóle, cechuje się indywidualną zdolnością szczególnie intensywnego wchodzenia w pewien wycinek relacji ze swoim środowiskiem. Ta szczególna wrażliwość na określony typ relacji przejawia się następnie w społecznym uznaniu dzieła literackiego. Z jednej strony można je rozpatrywać jako posiadające wartość estetyczną, lecz z proponowanej tu perspektywy wartość tę można opisywać szerzej – jako unikatowość treści kulturowych zawartych w tym dziele, które – z racji przyjętych tu założeń – wynikają z zaistnienia unikatowego rodzaju interakcji i doświadczenia aktora społecznego. W stereotypowym rozumieniu socjologii zjawisko o takim wyjątkowym charakterze jest mało znaczące dla ustalania prawidłowości, jednak przywoływani tu Blumer i Geertz wskazują na wartość takich właśnie fenomenów. Zdaniem Blumera społeczna rzeczywistość w sposób nieuchronny składa się z sytuacji unikatowych. Uważa on przy tym, że nie przeszkadza to w formułowaniu prawidłowości socjologicznych, które wydobywane są poprzez redukcję tych sytuacji do ich powtarzalnych czy wspólnych właściwości¹³. Geertz natomiast sugeruje inną procedurę analizy, w której unikatowe przypadki są głównym przedmiotem zainteresowania, gdyż pozwalają na odkrycie nowych reguł dotyczących znanych zjawisk, a przez to na poszerzenie dyskursu naukowego¹⁴. O ile ta pierwsza, Blumerowska zasada posłużyła tu do ulokowania tekstu literackiego w ramach koncepcji projektów interpretacyjnych, Geertzowska metodologia zostanie użyta do analizy konkretnych treści w *Sklepiach cynamonowych* dotyczących przestrzeni.

W konkretnym przypadku Brunona Schulza, jako aktora społecznego o szczególnej relacji ze swoim środowiskiem, zakres oddziaływań tej relacji na tworzenie unikatowych treści jest niesłychanie szeroki, zwłaszcza w stosunku do niewielkiego objętościowo materiału literackiego. Badacze twórczości Schulza zwracają uwagę na możliwe różnorodne interpretacje kobiecości, miłości i erotyzmu¹⁵, przyrody¹⁶, śmierci czy religii¹⁷ w jego pracach. Różnorodność ta pokazuje, że teksty te zawierają duży ładunek kulturotwórczy. Na przykład Stanley Bill¹⁸ twierdzi, że w twórczości Schulza nie istnieje zupełnie wielokulturowość Drohobycza, a jednocześnie inni badacze wskazują na tę twórczość jako wykorzystywany dziś nośnik wielokulturowości¹⁹. Ten przypadek wskazuje, że niektóre treści z dzieł Schulza są w dużej mierze zależne od interpretatorów, wytwarzających skutecznie działające w dyskursie publicznym projekty interpretacyjne (tu: projekt wielokul-

tuowości Drohobycza) wynikające z jego twórczości, ale niosące zupełnie nowe zespoły znaczeniowe. Tak dzieje się z przestrzenią, której sposób interpretowania przez Schulza jest źródłem nowych odczytań literackich²⁰ oraz literaturoznawczych²¹.

W niniejszym tekście staram się wykorzystać Schulzowskie opisy przestrzeni do rozważań natury socjologicznej. Jest to możliwe przede wszystkim dlatego, że perspektywa humanistyczna skupia się nie tylko na fizycznych właściwościach przestrzeni, ale przede wszystkim na tym, jak jest ona postrzegana przez aktorów społecznych²². Na bazie tego założenia współczesna socjologia zwraca uwagę na istnienie w kulturze wielu alternatywnych wizji przyrody, które proponują różne społeczne koncepcje czasu i przestrzeni. Oczywiście społeczne koncepcje opisywane na przykład przez Phila Macnaghtena i Johna Urry'ego²³ wciąż są bardzo ogólnymi modelami wyobrażania sobie przestrzeni (projektami interpretacyjnymi) wykreowanymi we współczesnych społeczeństwach Zachodu. Ogólność ta może realizować się w lokalnych odmianach: grupowych i indywidualnych interpretacjach przestrzeni. Geertzowska zasada poszukiwania „teoretycznych osobliwości” i „subtelnych rozróżnień”²⁴ zakłada, że badanie tych odmian prowadzi do poszerzenia zdolności interpretacyjnej teorii socjologicznej. Analiza przestrzeni w tekstach Schulza jest badaniem takiej właśnie osobliwości. Z perspektywy przyjętej metodologii analiza ta wymaga pewnych wstępnych ram pojęciowych – szczególnej koncepcji przestrzeni (w odróżnieniu od ogólnej, prezentowanej na początku podrzdziału), która następnie może być zmodyfikowana w wyniku analizy²⁵.

Jako wyjściowy model kategoryzowania przestrzeni proponuję najprostszy znany w naukach społecznych schemat podziału cech przestrzeni na kategorie przestrzenności i miejsca zaproponowane przez Yi-Fu Tuana²⁶. Autor ten był prekursorem perspektywy humanistycznej w geografii, a jego propozycja traktowana jest dziś jako elementarna charakterystyka społecznych koncepcji przestrzeni, także przez badaczy negujących jej aktualność²⁷ oraz ją modyfikujących. Z owych modyfikacji typologii przestrzenność–miejsce szczególnie popularna jest obecnie koncepcja Marca Augé²⁸. Uzupełnia ona kategorie Tuanowskie o nowy element: nie-miejsce. Przestrzenność²⁹ jest wyobrażeniem terytorium otwartego, naturalnego, nieustrukturyzowanego, kojarzącego się z wolnością. Jest ona terytorium niczym, w tym sensie, że nie przynależy ani do jednostki, ani do grupy, jest też terenem niebezpiecznym z racji swej otwartości³⁰. Miejsce wiąże się z poczuciem bezpieczeństwa i stabilności, przynależnością i bliskością³¹. Miejsce wytwarza też wyraźne granice i struktury wewnętrzne: „Pomniki, budynki i miasta są miejscami, ponieważ organizują przestrzeń w centra znaczenia”³². Przecistawiając nie-miejsce miejscu, temu drugie-

mu Augé przypisuje trzy zasadnicze cechy, bazujące na wskazanych przez Tuana właściwościach: miejsce posiada tożsamość, buduje relacje i posiada historię³³. Natomiast nie-miejsce, podobnie jak Tuanowska przestrzenność, jest przeciwstawione miejscu, choć ma rys ponowoczesny. Jest zatem z jednej strony terytorium bez tożsamości, relacji i historii, z drugiej zaś pozostaje ściśle powiązane z miejscem, stanowi jego „alter ego”, więc natura tej relacji jest bardziej złożona. Zdaniem Augé „miejsca i nie-miejsca przenikają się i splatają ze sobą”³⁴. Wiąże on ten dualizm z zupełnie nowym układem odniesień. Nie-miejsce kojarzy się z tranzytem, wymianą, pasażerem podążającym w określonym kierunku, mieszkaniem jako indywidualnym posiadaniem i językiem jako sposobem komunikacji. Miejsce zaś jest skojarzone ze stałym pobytom, spotykaniem innych, podróżowaniem, które jest doświadczeniem drogi, pomnikiem, który jest wspólną pamięcią, i mową, która pozwala na utożsamienie³⁵. Koncepcja Augé, w porównaniu z poglądami Tuana, po pierwsze – rozwija treściowy zakres miejsca – przypisuje mu dodatkowe znaczenia. Po drugie – pokazuje, że miejsce lokuje się pośrodku dwóch „nieoswojonych terytoriów”: naturalnej przestrzenności i wykreowanego nie-miejsca, które w różnych kontekstach mogą stanowić przeciwieństwo miejsca. Ta centralna pozycja miejsca jest nieprzypadkowa w odniesieniu do prozy Schulza, która wszak opisuje to, co dzieje się w mieście, jego mieście. Miasto jest jednym z modelowych miejsc. Miasto rodzinne (*hometown* u Tuana³⁶) wskazywane jest też przez innych badaczy jako model społecznego ładu miejsca³⁷. Zbigniew Benedyktowicz za Aleksandrem Brücknerem wskazuje, że w języku polskim i innych słowiańskich ta tożsamość miejsca i miasta zawiera się już we wspólnym pochodzeniu i rdzeniu tych słów³⁸. Miasto jest obecne w prozie Schulza na różne sposoby, wzbudzając dyskusję, czy jest to miasto konkretne – Drohobycz³⁹ – czy też miasto uniwersalne⁴⁰. Sam wybór do analizy opowiadań ze *Sklepów cynamonowych* jest zorientowaniem się na perspektywę łączenia treści z prozy Schulza z konkretną przestrzenią Drohobycza. Wątek uniwersalnego miasta, archetypu miasta jest bowiem zagadnieniem istotnym dla badań schulzologicznych, ale zupełnie oderwanym od kontekstów, które mają znaczenie dla proponowanej tu analizy socjologicznej. Proza ta oczywiście zawiera odniesienia do typowych dla kultury zachodniej ogólnych wzorców przestrzeni i powieliła owe wzorce-archetypy. To, co jest przedmiotem zainteresowania z perspektywy socjologii, to konsekwencje konkretnej relacji człowiek–przestrzeń, czyli Schulz–Drohobycz, które są bardziej widoczne czy bezpośrednio w analizowanym tu zbiorze opowiadań niż w *Sanatorium pod Klepsydrą*. Owa relacja autora z miastem jest punktem wyjścia dla analizy przestrzeni, która ma orientować się nie tyle na potwierdzanie socjologicznych intuicji związanych z triadą przestrzen-



Bruno Schulz, *Spotkanie. Dwie kobiety, B. Schulz i S. Weingarten*, 1922, Lwowska Narodowa Galeria Sztuki. Repr. Jarko Filewicz.

ność–miejsce–nie-miejsce, ale na ich modyfikację według reguł zaproponowanej metodologii.

3. Analiza przestrzeni miasta w Skleпах cynamonowych

Założenia wyjściowe analizy są zatem takie, że jej przedmiotem są te treści powieści, które mają w realnej przestrzeni Drohobycza skonkretyzowane „desygnaty”. Oczywiście poziom tej konkretności jest różny, gdyż w kilku przypadkach pojawiają się nazwy własne (np. Stryjska, Leszniańska, Podwale, gimnazjum), a większość elementów przestrzeni ma nazwy bardziej ogólne (rynek, ulica, budynki, płot). Razem jednak pozwalają na nałożenie owej literackiej interpretacji na „konkretny” Drohobycz i potraktowanie owej interpretacji miasta jako spójnego projektu przestrzeni. Oznacza to, że analiza skupiona jest na konsekwencjach literackich konkretnej relacji podmiotu (autora) z przestrzenią miasta, a poza analizą pozostają wszelkie odniesienia do uniwersalnych cech przestrzeni (prawo, lewo, góra, dół, centrum⁴¹), także wykorzystywanych przez Schulza. Pomijam też zasadniczo najważniejszą przestrzeń w tych opowiadaniach – przestrzeń domu. Jurij Andruchowycz, rekonstruując Większy / Wielki Drohobycz, zauważa, że mieszkanie jest jego największym składnikiem. Znaczący jest też ogród odcięty od miasta sienią i podwórzem oraz sklep ojca⁴². Wszystkie te przestrzenie są odrębnymi przedmiotami interpretacji i są tutaj rozpatrywane jedynie jako istotny kontekst dla opisanego przestrzeni miasta.

Przestrzeń miasta jako projekt interpretacyjny zaproponowany przez Schulza wydaje się wyjątkowo spójna. Dzieje się tak dlatego, że jest to projekt o charakterze proponowanym, idealnym, wyłonionym z pewnego zamkniętego zbioru interakcji. W odróżnieniu od projektów realizowanych, które cały czas są używane w interakcjach i poddają się procesom reinterpretacji, ten typ interpretacji, jaki można znaleźć w tekstach literackich, jest najbardziej „poukładanym” wzorem kulturowym⁴³. W przypadku *Sklepow cynamonowych* można się zatem doszukać pewnej „literackiej teorii przestrzeni miasta”. Jej główne składniki to miasto jako antyarchetyp miejsca, wizualność i ożywienie przestrzeni oraz wielowymiarowość miasta.

3.1. Konstruowanie miasta jako antyarchetypu miejsca

Antyarchetypem miejsca nazywam koncepcję Schulza, która polega na tym, że przypisuje on miastu cechy, które są zaprzeczeniem miejsca i nawiązują do innych typów przestrzeni. Miasto w *Skleпах cynamonowych* nie jest zamkniętym obszarem ładu, bezpieczeństwa i bliskości, choć – jak podczas spaceru w *Sierpniu*⁴⁴ – bywa miłe i przyjazne. Jednak już w opisie rynku, od którego zaczyna się spacer, pojawia się kategoria silniejsza, dominująca – pustka: „Rynek był pusty i żółty od żaru, wymieciony z kurzu gorącymi wiatrami, jak biblijna pustynia. [...] Teraz okna, oślepienie blaskiem pustego placu, spały; balkony wyznawały

niebu swą pustkę” (S, s. 3). Termin ten powraca wielokrotnie, także w innych opowiadaniach, i orientuje miasto na Tuanowską otwartą przestrzenność. Ta właściwość daje się odczytać przede wszystkim w wyniku zarysowania bardzo wyraźnej granicy pomiędzy domem a miastem. Odpowiada ona do pewnego stopnia granicy kultury i natury, która stanowiona była przez granice miasta⁴⁵. W tym stwierdzeniu tak samo ważna jest owa odpowiedniość tej analogii, jak i jej niepełność. Po pierwsze więc – sień i brama są zawsze wyraźną granicą światów. Jest to granica miejsca, które jest domem i podwórzem. Półmrok i zapach sieni są czymś bliskim (S, s. 3). Podwórze ma precyzyjną topografię, którą można opisać jako konkretną i ustabilizowaną (w opowiadaniu *Pan*). W *Wichurze*⁴⁶ brama i sień są miejscem, w którym należy bronić bezpieczeństwa domu przed zewnętrznym chaosem. Wtedy to poza bramą przestaje istnieć porządek: „Nie mogli dojść do sklepu, zgubili drogę i ledwo trafili z powrotem. Nie poznawali miasta, wszystkie ulice były jak przestawione” (W, s. 53). A kiedy ten porządek się zatracza, pojawia się potrzeba schronienia w bezpiecznym miejscu, w domu, który rozpoznaje się przez bramę, jak robią to chłopcy w *Sklepach cynamonowych*⁴⁷, którzy „domacywali się w gęstwinie bram swych domów” (Sc, s. 38). Tak samo przejawem obcości miasta jest sytuacja, kiedy zagubiony narrator *Sklepów* znajduje się na ulicy z budynkami bez bram (Sc, s. 37), czyli bez dostępu do granicy bezpiecznego miejsca. Pustka, chaos (brak struktury), niebezpieczeństwo i obcość, które ujawniają się w mieście – wszystko to są właściwości przestrzenności. Ponadto granice miasta – inaczej niż granice domu – są nieoczywiste, być może nie istnieją. Sugeruje to mapa Ojca z *Ulicy Krokodyli*⁴⁸. Warto zauważyć, że właściwie nie jest ona mapą, lecz raczej spojrzeniem na „panoramę z ptasiej perspektywy” (UK, s. 42). Jest to spojrzenie dynamiczne, gdyż posiada dalsze i bliższe plany. Podkreśla ono otwartość miasta przez wykazanie, że nie ma znaczącej granicy między nim a otoczeniem. Granica ta jest znoszona przez zastosowanie metafor geograficznych do opisu struktury miasta (bloki i masy domów, parowy ulic) – miasto jest opisywane w kategoriach natury. Można powiedzieć, że są to elementy wyjściowe budowania anty-archetypu miejsca.

Miasto nie jest jednak po prostu przestrzennością, w stosunku do rozległych przestrzeni poza miastem posiada ono jakieś struktury, czasami nawet bardzo konkretne. Bywa ono miłe i zasadniczo bezpieczne, znane. Czasownik „bywa” wskazuje na sytuacyjność, doraźność tych cech, co od razu określa sytuacyjność cech Tuanowskiej przestrzenności w mieście (otwartość, pustkę, obcość). Doraźność miasta i jego cech kieruje uwagę na właściwości nie-miejsca, jednak podobieństwo to także jest tylko częściowe, bowiem Schulz wyraźnie przeciwstawia swoją wizję miasta nowoczesnemu nie-miejscu (które oczywiście w tym czasie nie

miało jeszcze takiej nazwy) w opisie ulicy Krokodyli⁴⁹. Owo przeciwstawienie miasta Schulza miastu nowoczesnemu pojawia się w opisie mapy Ojca, kiedy autor zmienia sposób opisywania panoramy z barokowych detali na prosty, formalny rysunek:

Tylko linie kilku ulic wrysowane tam były czarnymi kreskami i opatrzone nazwami w prostym, nieozdobnym piśmie, w odróżnieniu od szlachetnej antykwii innych napisów. Widocznie kartograf wzbraniał się uznać przynależność tej dzielnicy do zespołu miasta i zastrzeżenie swe wyraził w tym odrębnym i postępującym wykonaniu (UK, s. 42).

Z widoku miasta autor przechodzi do szkicu mapy, dzięki czemu świetnie manipuluje cechami przestrzeni. Odmienne zasady rysunku wskazują na przynajmniej dysformię miasta na tej ulicy (jeżeli nie zupełnie jego zaprzeczenie). Dalszy opis ulicy Krokodyli oraz znajdujących się tam osób, sklepów i przedmiotów jest przez Schulza konsekwentnie prowadzony za pomocą innych środków wyrazu niż opisy pozostałych części miasta. To perspektywa zewnętrznego, zdystansowanego obserwatora, a najważniejszą właściwością budującą opozycję ulicy do miasta – a więc nie-miejsca do Schulzowskiej oryginalnej koncepcji przestrzeni – jest brak barw. Ten wątek prowadzi do drugiej właściwości przestrzeni miasta u pisarza z Drohobycza: wizualności. Zanim jednak zostanie on podjęty, niezbędne jest podsumowanie dotyczące anty-archetypu miejsca. Miasto Schulza bywa przestrzennością, miejscem i nie-miejscem. Jednocześnie poza miastem dla każdej tej formy przestrzeni istnieją przykłady archetypiczne (las w *Sklepach cynamonowych* jako otwarta przestrzenność [Sc, s. 40], ulica Krokodyli jako nie-miejsce, a w całości zbioru dom jako miejsce). Koncepcja miasta Schulza występuje zatem przeciwko stosowanej w socjologii typologii przestrzeni, jednocześnie skutecznie odwołując się do cech przez tę typologię opisywanych. Miasto Schulza jest nie tylko anty-archetypem miejsca, ale jest – w wymiarze przestrzeni – propozycją dynamiczną i ogólnie anty-archetypiczną. Warto zauważyć, że tę cechę opisywania przestrzeni przez Schulza dostrzega też Andruchowycz, który pisze, że przestrzeń jest „zmienna, mutująca i podlegająca metamorfozom”⁵⁰. Schulz proponuje koncepcję, w której formy / typy przestrzeni stają się jej modalnościami. Jest to pierwsze rozszerzenie myślenia o przestrzeni, jakie można wydobyc z socjologicznej analizy *Sklepów cynamonowych*.

3.2. Wizualność żywej przestrzeni

W opowiadaniach Schulza kolorystyka i światło to istotne narzędzia konstruowania wyobrażenia miasta. Nasycony światłem i kolorami jest *Sierpień*, gdzie w cytowanych już opisach pustego rynku pojawia się „żółć żaru” „oślepiający blask”, ale też „brodzenie w złości”, „cienie sieni” i „filigrany zielone”. Wreszcie:

Kwadraty bruku miały powoli pod naszymi miękkimi i płaskimi krokami – jedne bladorożowe jak skóra ludzka, inne złote i sine, wszystkie płaskie, ciepłe, aksamitne na słońcu (S, s. 4).

W tym opowiadaniu kolorystyka i światło służą autorowi to tego, by wnikać w detale przestrzeni miasta, w składające się na nie przedmioty (domy, sienie, akacje, bruk). To zorientowanie na budowanie przestrzeni od wewnątrz jej składowych, czy też z mikroperspektywy, szczególnie wyraźne staje się na ulicy Stryjskiej z tego opowiadania, gdzie dochodzi do wyrefinowanej językowo wiwerek składowych przestrzeni (opis słonecznika, Tłuji i jej otoczenia). Siergiej Slepuchin pisze o Schulzowskim „konstruowaniu całości z głębi ją”⁵¹. Niezależnie od innych walorów i znaczeń tych opisów, z perspektywy konstruowania przestrzeni te praktyki narracyjne podkreślające wizualne doświadczenie rzeczywistości nadają przestrzeni charakter bardzo dynamiczny, ale też cechy organizmu żywego. Nie chodzi o to, że żywa jest roślinność, ale taki jest bruk, budynki, ulice, co kreowane jest właśnie przez odwołania do kolorystyki i światła oraz wprowadzanie metafor organizmów żywych (ludzka skóra; grzyby i futro w *Manekinach*). Dostrzec to można nawet w skąpych opisach miasta otwierających trzy opowiadania: *Nawiedzenie*⁵², *Ptaki* i *Manekiny*: „Już wówczas miasto nasze popadało coraz bardziej w chroniczną szarość zmierzchu, porastało na krawędziach liszajem cienia, puszystą pleśnią i mchem koloru żelaza” (N, s. 8).

Zatem miasto opisywane jest jako żywy organizm, który przemienia się pod wpływem światła oraz przez zmianę kolorów. Miasto oddziałuje też przez kolor i wyznacza swoje – doraźne, czasowe – granice, jak w *Nawiedzeniu*, kiedy wdiera się do domu („a pokój ogromniał górą w cieniu umbry, który go łączył z wielkim żywiołem nocy miejskiej za oknem” [N, s. 9]). Do sytuacyjnej dynamiki cech przestrzeni (przestrzenności, miejsca i niemiejsca), która budowana jest przez te środki wyrazu, dodać można cykliczność czy przynajmniej powtarzalność owych przemian, która odpowiada cyklom – dziennemu i rocznemu – oświetlenia miasta. Mikroperspektywa z opisów w *Sierpniu* – zwłaszcza w zestawieniu ze zmiennymi perspektywami z mapy Ojca (UK, s. 42) – wskazuje też na to, że przestrzeń miasta jest wielowarstwowa i procesy obecne w tej przestrzeni powinny być analizowane w różnej skali. Wizualna recepcja wskazywana jest jako oczywisty składnik konstruowania teorii przestrzeni i myślenia o niej⁵³. W tym jednak przypadku, zgodnie z Geertzowską zasadą poszukiwania osobliwości, natykamy się na unikatowy sposób jej wykorzystania. Schulz w praktyce stosuje zasadę bifokalności opisywania miasta, proponowaną dziś w metodologii nauk społecznych. Polega ona spojrzeniu „z bliska i z oddali, interpretowaniu detali i dostrzeganiu zarysu ogólnego, pre-tekstu i nowego tekstu, które pozwalają przełączać nasze spojrzenie

szybko pomiędzy bliskimi znakami i odległymi perspektywami”⁵⁴. Drugim rozszerzeniem myślenia o przestrzeni na bazie prozy Schulza jest więc założenie, że przestrzeń miasta jest wielowarstwowa i domaga się stosowania wielu perspektyw w analizie owych warstw.

3.3 Nieeuklidesowa wielowymiarowość miasta

Jest także inny sposób opowiadania o złożoności miasta, który nie tyle odbiega od opisanej wielowarstwowości, ile ją przekracza. Przestrzeń miasta zawiera w sobie ukryte wymiary, które nie mogą być uchwycone w kategoriach geometrii euklidesowej:

Otwierają się w głębi miasta, żeby tak rzec, ulice podwójne, ulice sobowtóry, ulice kłamliwe i zwodne. Oczarowana i zmylona wyobraźnia wytwarza złudne plany miasta, rzekomo dawno znane i wiadome, w których te ulice mają swe miejsce i nazwę, a noc w niewyczerpanej swej płodności nie ma nic lepszego do roboty, jak dostarczać wciąż nowych i urojonych konfiguracji (Sc, s. 36).

W tym opisie pojawia się jednocześnie zarówno otwartość miejsca, jak i złożoność miasta. Można odnieść wrażenie, że trzy dawne archetypy przestrzeni – a teraz jej modalności – zostały tu rozpisane na wymiary, które jednocześnie istnieją, choć niejednocześnie ujawniają się aktorowi wchodzącemu w relację z miastem. W odróżnieniu od empirycznie odsłanianej wielowarstwowości związanej ze zmianą perspektywy opisu przestrzeni, można tę właściwość nazwać wielowymiarowością. Jest ona obecna także w nie-miejscu ulicy Krokodyli, jako dwuwymiarowość realnej bylejąkości i sztucznej wielkomięjskości (UK, s. 42 i nast.). W oryginalnej wizji miasta Schulza nowe wymiary są pogłębieniem, tworzeniem autonomii i autentyczności przestrzeni miasta. Nawet jeżeli obietnicę sklepów cynamonowych skojarzyć można przede wszystkim z tęsknotą za czasami bardziej przyjaznymi dla dawnego kupiectwa, to jest ona też przy okazji przypomnieniem przeszłości miasta, pewnego porządku „innego miejsca”. Dlatego w tym opowiadaniu nie tylko Podwale jest „podszewką czterech linii rynku”, ale i miasto ma swoją podszewkę, czyli inne wymiary. Warto zauważyć, że takie doświadczenie ma swoje odpowiedniki w innych miejscach i czasach. W podobnym kontekście o Warszawie pisze Zbigniew Benedyktowicz, czytając *Pamiętnik* Małgorzaty Baranowskiej⁵⁵. Wskazuje na zasadę równoczesności, kiedy zachodzą na siebie w przestrzeni nieprzystawalne „teksty” i „czasy”⁵⁶. Analizowane przez Benedyktowicza doświadczenie też prowadzi do modalnego pojmowania miejsca i nie-miejsca.

Zatem takie wymiary przestrzeni użyte są do dekompozycji archetypu miasta jako miejsca. W opowiadaniu *Sklepy cynamonowe* to, co bezpieczne, przechodzi w niebezpieczne, a to, co poukładane⁵⁷, zmienia swój układ i ujawnia nowy porządek. Albo też ujawnia porządki

różnie się przenikające. To, co z jednej strony wydaje się nieznanne, zaraz staje się znane (jak budynek gimnazjum). Jest to coś więcej niż otwartość i wolność przestrzenności – jest to wielość możliwości łączących chaos z porządkiem, stabilność z tranzytem, bliskość i obcość. W tych cechach zawarty jest unikatowy wgląd, który przemienia wartości powiązane z miastem. Opis wędrówki-błądzenia pokazuje błędność jednowymiarowej mapy, bowiem można z niej wyjść czy też przez nią się p r z e d z i e r a ć w wędrówce nie-wiadomo-skąd na Leszniąską i z gimnazjum nie-wiadomo-dokąd.

Być może w tej wielowymiarowości partycypują także przestrzenie domu i sklepu, co jednak wykracza poza ramy niniejszej analizy przestrzeni miasta. Jest jednak taki moment w *Sklepach cynamonowych*, który sugeruje rozplywanie się miasta pomiędzy innymi przestrzeniami, mimo wcześniejszego odczytania sieni i bramy jako granicy wyraźnie delimitującej różne przestrzenie. Granica ta rozmywa się w mieszkaniu dyrektora gimnazjum:

Był on [salon – D.W.] rodzajem wielkiej loggii, łączącej się przy pomocy paru stopni z placem miejskim. Była to niejako odnoga tego placu i niektóre meble stały już na bruku. Zbiegłem z kilku kamiennych schodów i znalazłem się znów na ulicy (Sc, s. 39).

Budynek i salon ukazane są tutaj jako przestrzeń przejścia pomiędzy domem a miastem (ulicą). W tym przypadku jest to przejście płynne, bez wyraźnej granicy. Ponownie, jak w przypadku charakterystyki ulicy Krokodyli, choć przy użyciu zupełnie innych rozwiązań literackich, Schulz pisze tu o przestrzeni kojarzącej się dziś z późnonowoczesnym nie-miejscem. To wyobrażenie przestrzeni miasta nie tylko wskazuje na modalność cech tej przestrzeni, ale też orientuje myślenie o mieście w kategoriach przenikania się i płynności granic w przestrzeni. Ta płynność zakorzeniona jest w indywidualnym doświadczeniu relacji aktor społeczny–przestrzeń fizyczna. Oznacza to, że wymiary przestrzeni mogą być traktowane jako produkty przeszłości. Jest to jednak przeszłość miejsca subiektywna (pamięć), przeszłość owej relacji aktor–przestrzeń, nie zaś materialnie obiektywna warstwowość historii miasta.

Uwagi końcowe:

Jaką przestrzeń miasta proponuje Schulz

Na koniec chciałbym sformułować mocne zastrzeżenie, że zaproponowana analiza ma z założenia redukcyjny charakter, zatem nie zmierza do kompletnego przeglądu sposobów interpretowania Schulzowskich przestrzeni. Jej konkretny cel zmierzał do wzbogacenia myślenia socjologicznego za pomocą interpretacji proponowanych przez tegoż autora. Wydaje się też, że wyniki tej analizy zawierają wyraźne wskazówki dla myślenia o przestrzeni.

Po pierwsze, cechy przestrzeni rozpoznawane przez socjologię powinny być rozpatrywane raczej jako modalności konkretnej przestrzeni niż opozycyjne typy. Po drugie, nawet w mezospołecznym kontekście miasta należy uwzględniać różnorodność skali, która może być zastosowana do rozpoznania wielu warstw przestrzeni miasta. Po trzecie, relacja aktora społecznego z przestrzenią jest źródłem wielowymiarowego jej postrzegania, w czym istotną rolę odgrywa pamięć, budowana na wielokrotności lub długotrwałości tej relacji. Ta ostatnia wskazówka wydaje się przy tym właściwą dla socjologii humanistycznej bazą dla zrozumienia zarówno wielowymiarowości, wielowarstwowości, jak i modalności cech przestrzeni. Wszystkie one zasadzają się na relacji aktor–przestrzeń i z niej wynikają. W procesach społecznych mogą być zredukowane do pewnych schematycznych treści i powtarzalnych zachowań, ale przepracowane literacko przez Schulza pokazują, że taka relacja może być także źródłem poszerzania kulturowych znaczeń przestrzeni miasta.

Przypisy

- 1 Por. Michaił Bachtin, *Słowo w powieści*, [w:] tegoż, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 95–98.
- 2 Por. Paweł Rybicki, *Struktura społecznego świata*, Warszawa 1978; Clifford Geertz, *Interpretacja kultur*, Kraków 2005.
- 3 Victor W. Turner, *Badania nad symbolami*, [w:] *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, wyb. M. Kempny i E. Nowicka, Warszawa 2003, s. 91.
- 4 Używam tutaj wielu terminów celowo, gdyż są one znaczeniowo do siebie bardzo zbliżone, choć sformułowane w różnych kontekstach teoretycznych. O interpretacjach pisze Geertz (w *Interpretacji kultur*, dz. cyt.), o ideologiach Joanna Kurczewska (np. [w:] *Robocze ideologie lokalności. Stare i nowe schematy*, [w:] *Oblicza lokalności. Tradycja i współczesność*, red. J. Kurczewska, Warszawa 2004, s. 88–129). W szerszym opracowaniu staram się te poglądy połączyć w bardziej skonkretyzowany schemat projektów interpretacyjnych. Patr.: Dariusz Wojakowski, *Swojskość i obcość we współczesnej Polsce*, Warszawa 2007, s. 42–52.
- 5 Por. C. Geertz, *Interpretacja kultur*, dz. cyt., s. 113 i nast.; D. Wojakowski, *Swojskość...*, dz. cyt., s. 50.
- 6 Należy zaznaczyć, że obecnie podejście to coraz częściej za sprawą tradycji anglosaskiej nazywane jest socjologią interpretatywną. Por. Anthony Giddens, *Nowe zasady metody socjologicznej*, przeł. G. Woroniecka, Kraków 2009; Tim Benton Tim i Ian Craib, *Filozofia nauk społecznych*, przeł. L. Rasiński, Wrocław 2003.
- 7 C. Geertz, *Interpretacja kultur*, dz. cyt., s. 114–117.
- 8 Herbert Blumer, *Interakcjonizm symboliczny*, przeł. G. Woroniecka, Kraków 2007, s. 12–13.
- 9 Tamże, s. 12.
- 10 Florian Znaniecki, *Nauki o kulturze*, Warszawa 1971, s. 232, 240.
- 11 Por. H. Blumer, *Interakcjonizm symboliczny*, dz. cyt., s. 121.

- ¹² Por. Peter Sloterdijk, *Musisz życie swe odmienić. O antropotechnice*, przeł. J. Janiszewski, Warszawa 2014.
- ¹³ Por. H. Blumer, *Interakcjonizm symboliczny*, dz. cyt., s. 114–115.
- ¹⁴ Por. C. Geertz, *Interpretacje kultur*, dz. cyt., s. 29–30.
- ¹⁵ Por. Marek Tomaszewski, „Wiosna” Brunona Schulza, czyli *manowce miłości*, [w:] *Bruno Schulz: teksty i konteksty*, red. Wiera Meniok, Drohobycz 2016, s. 197–213; Jacek Kurczewski, *Ulica Krokodyli – seks bezdomny*, [w:] *Bruno Schulz: teksty i konteksty*, dz. cyt., s. 494–499.
- ¹⁶ Daniel Odija, *Ogrody Brunona Schulza*, [w:] *Bruno Schulz: teksty i konteksty*, dz. cyt., s. 123–128.
- ¹⁷ Stefan Chwin, *Dlaczego Bruno Schulz nie chciał być pisarzem żydowskim (o „wymazywaniu” żydowskości w „Sanatorium pod Klepsydrą” i „Sklepach cynamonowych”)*, [w:] *O Drohobyczu, trójmieście i Zagłębiu: polsko-ukraińskie studia z socjologii historycznej*, pod red. J. Kurczewskiego, D. Wojakowskiego i L. Tymoszenko, Rzeszów, 2016, s. 143–160; Tomasz Dostatni, *Chrześcijanin czytający Schulza*, [w:] *Bruno Schulz a współczesna teoria kulturowa*, red. Wiera Meniok, Drohobycz 2018, s. 475–480.
- ¹⁸ Stanley Bill, *Schulz i znikająca granica*, [w:] *Bruno Schulz: teksty i konteksty*, dz. cyt., s. 221–222.
- ¹⁹ Por. Wiera Meniok, *Drogi do Schulza w jego rodzinnym Drohobyczu zawsze są otwarte*, [w:] *O Drohobyczu, trójmieście i zagłębiu...*, dz. cyt., s. 207–226; Jacek Kurczewski i Dariusz Wojakowski, *O Drohobyczu, odkrywanej wielokulturowości i niewypowiedzianym pojednaniu*, [w:] *Antagonizm i pojednanie w środowiskach wielokulturowych*, red. J. Kurczewski i Aleksandra Herman, Gdańsk 2012, s. 177–213.
- ²⁰ Patrz: Jurij Andruchowycz, „W starych mieszkaniach bywają pokoje” albo „Znałem pewnego kapitana”. *Wariacje na temat Schulzowej przestrzeni (z dodatkiem czasu)*, [w:] *Bruno Schulz: teksty i konteksty*, dz. cyt., s. 40–58; Serhij Żadan, *Drohobycz i okolice*, [w:] tegoż, *Drohobycz*, Warszawa 2018, s. 7–14.
- ²¹ Na przykład: Jadwiga Mizińska, *Miasteczko poza czasem*, [w:] *Bruno Schulz a współczesna teoria kulturowa*, dz. cyt., s. 483–494; Marek Wilczyński, *Ciągłość szyn, ciągłość rynków i ogrodów*, [w:] *Bruno Schulz a współczesna teoria kulturowa*, dz. cyt., s. 599–613; Jerzy Kandziora, *Opowieści o mieszkaniach z kręgu Schulzowskiego mitu*, referat wygłoszony na VIII Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu, czerwiec 2018.
- ²² Por. Dariusz Wojakowski, *Transgresja lokalności jako wynik migracji na pograniczu*, „*Studia Migracyjne – Przegląd Polonijny*” 2013, t. XXXIX, z. 1, s. 130 i nast.
- ²³ Phil Macnaghten i John Urry, *Alternatywne przyrody. Nowe myślenie o przyrodzie i społeczeństwie*, Warszawa 2005, s. 228 i nast.
- ²⁴ C. Geertz, *Interpretacja kultur*, dz. cyt., s. 40, 42.
- ²⁵ Por. D. Wojakowski, *Swojskość i obcość...*, dz. cyt., s. 108.
- ²⁶ Patrz. Yi-Fu Tuan, *Space and Place. The Perspective of Experience*, London 1977; Yi-Fu Tuan, *Space and Place: Humanistic Perspective*, [w:] *Philosophy in Geography*, red. S. Gale i G. Olson, Boston 1979, s. 387–427.
- ²⁷ Na przykład Zygmunt Bauman, *Spoleczeństwo w stanie obłąkania*, Warszawa 2006.
- ²⁸ Marc Augé, *Non-places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, London–New York 1995.
- ²⁹ W literaturze przedmiotu używa się także określenia „przestrzeń otwarta” (por. Jerzy Chłopecki, *Czas, świadomość, historia*, Warszawa 1989; Z. Bauman, *Spoleczeństwo...*, dz. cyt.), jednak wydaje się, że z racji językowych trudności z rozróżnieniem przestrzeni jako ogólnej kategorii opisującej doświadczenie trójwymiarowej rzeczywistości fizycznej a przestrzeni (otwartej) rozumianej jako typ tego doświadczenia pozostają tu przy terminie pierwotnie zaproponowanym przez Tuana.
- ³⁰ Yi-Fu Tuan, *Space and Place. The Perspective of Experience*, dz. cyt., s. 52–56.
- ³¹ Tamże, s. 141 i nast.
- ³² Yi-Fu Tuan, *Space and Place: Humanistic Perspective*, dz. cyt., s. 415.
- ³³ Marc Augé, *Non-places*, dz. cyt., s. 52.
- ³⁴ Tamże, s. 107.
- ³⁵ Tamże, s. 107–108.
- ³⁶ Por. Yi-Fu Tuan, *Space and Place. The Perspective of Experience*, dz. cyt., s. 144–145 i 156.
- ³⁷ Por. Mircea Eliade, *Sacrum, mit, historia*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1993, s. 74–76; Zbigniew Benedyktowicz, *Aleja Róż i okolice*, [w:] „*Konteksty*” 2013, t. 301, nr 2, s. 11–47.
- ³⁸ Por. tamże, s. 13–14.
- ³⁹ Patrz: J. Andruchowycz, „W starych mieszkaniach bywają pokoje”, dz. cyt.
- ⁴⁰ Patrz: J. Mizińska, *Miasteczko poza czasem*, dz. cyt.
- ⁴¹ Por. Yi-Fu Tuan, *Space and Place. The Perspective of Experience*, dz. cyt., s. 52–59.
- ⁴² J. Andruchowycz, „W starych mieszkaniach bywają pokoje”, dz. cyt., s. 41–48.
- ⁴³ Por. D. Wojakowski, *Swojskość i obcość...*, dz. cyt., s. 52.
- ⁴⁴ Wszystkie opowiadania cytuję za wydaniem: Bruno Schulz, *Sklepy cynamonowe*, Gdańsk 2000. W tekście stosuję skróty dla opowiadań. *Sierpień* jest dalej cytowany jako (S).
- ⁴⁵ M. Eliade, *Sacrum, mit, historia*, dz. cyt., s. 73–74.
- ⁴⁶ Dalej cytowana jako (W).
- ⁴⁷ Opowiadanie dalej cytowane jako (Sc).
- ⁴⁸ Dalej cytowana jako (UK).
- ⁴⁹ (UK, s. 42–43); ten opis warto zestawić z koncepcją Warszawy jako nie-miejsca wskazaną przez Benedyktowicza. Patrz: Z. Benedyktowicz, *Aleja Róż i okolice*, dz. cyt., s. 12.
- ⁵⁰ J. Andruchowycz, „W starych mieszkaniach bywają pokoje”, dz. cyt., s. 53. Co prawda autor lokuje te właściwości w innym, metafizycznym porządku, jednak, jak wykazałem, nie ma przeszkód, by wykorzystać je w bardziej przyziemnym porządku społecznym.
- ⁵¹ Siergiej Slepuchin, *Fenomen optycznej metafory u Brunona Schulza*, [w:] *Bruno Schulz a współczesna teoria kulturowa*, dz. cyt., s. 343.
- ⁵² Dalej cytowane jako (N).
- ⁵³ Por. Yi-Fu Tuan, *Space and Place. The Perspective of Experience*, dz. cyt., s. 10, 16.
- ⁵⁴ John D. Peters, *Seeing Bifocally: Media, Place, Culture*, [w:] *Culture, Power, Place: Explorations in Critical Anthropology*, red. A. Gupta i J. Ferguson, Durham 1997, s. 75.
- ⁵⁵ Por. Z. Benedyktowicz, *Aleja Róż i okolice*, dz. cyt., s. 16–17.
- ⁵⁶ Tamże, s. 28.
- ⁵⁷ Temu poukładaniu odpowiada na przykład fragment: „Trzeba się było zapuścić według mego obliczenia w boczną uliczkę, minąć dwie albo trzy przecznice, ażeby osiągnąć ulicę nocnych sklepów. To oddalało mnie od celu, ale można było nadrobić spóźnienie, wracając drogą na Żupy Solne” (Sc, s. 36).

Miejsce natury – natura miejsca. Schulz i Goethe

Jako wprowadzenie do tematu poetyki i filozofii miejsca w prozie Brunona Schulza przypomnijmy balladę Johanna Wolfganga Goethego *Król olch* (*Der Erlkönig*) napisaną w 1782 roku i przywołowaną przez polskiego pisarza:

Kto jedzie tak późno wśród nocnej zamięci?
To ojciec z dziećciem jak gdyby wiatr leci.
Chłopczynę na rękę piastując najczulej,
Ogrzewa oddechem, do piersi go tuli.

„Mój synu, dlaczego twarz kryjesz we dłonie?”
„Czy widzisz, mój ojczu? Król olszyn w tej stronie,
Król olszyn w koronie, z ogonem jak żmija!”
„To tylko, mój synu, mgła nocna się zwija”.

„Chodź do mnie, chłopczyno, zapraszam najmiej,
Pięknymi zabawki będziem się bawili,
Chodź na brzeg, tu kwiatki kraśnieją i płoną,
A moja ci mama da suknię złoconą”.

„Mój ojczu, mój ojczu! Czy widzisz te dziwa?
Król olszyn do siebie zaprasza i wzywa!”
„Nie bój się mój synu! Skąd tobie te dreszcze?
To tylko wiatr cichy po liściach szeleszcze”.

„Chodź do mnie, chłopczyno, poigrasz z rozkoszą,
Mam córki, co ciebie czekają i proszą,
Czekają na ciebie z biesiady nocnymi,
Zaśpiewasz, potańczysz, zabawisz się z nimi”.

„Mój ojczu, mój ojczu! Ach, patrzaj... gdzie ciemno...
Król olszyn ma córki, chcą bawić się ze mną”.
„Nie bój się, mój synu, ja widzę to z dala.
To wierzba swe stare gałęzie rozwała”.

„Chodź do mnie, mój chłopcze, dopóki masz porę.
Gdy chętnie nie przyjdiesz, toć gwałtem zabiorę”.
„Mój ojczu, mój ojczu! Ratujcie dziecinę!
Król olszyn mię dusi... mnie słabo... ja ginę...”

Ojcowi bolesno... on pędzi jak strzała.
Na rękach mu jęczy dziecina omdlała.
Dolata na dworzec... lecz próżna otucha!
Na rękach ojcowskich już dziecię bez ducha¹.

W utworze poetyckim niemieckiego preromantyka zwraca uwagę specyficzny, niepewny status ontologiczny przestrzeni przedstawionej, która ma charakter zmysłowy, wizualno-audialny. Została ona ukazana z dwóch perspektyw: ojca oraz umierającego syna. Jeśli zderzymy ze sobą te dwa sposoby percepcji, okaże się, że nie dają się one ze sobą uzgodnić. Podczas gdy dziecko widzi i słyszy króla olch, rodzic dostrzega mgłę, a zamiast dźwięku słów dobiega do niego jedynie sze-

lest liści. Kiedy chłopiec, wpatrując się w ciemność, zauważa chętnie do zabaw córki króla olszyn, ojciec identyfikuje je po prostu jako cień rzucany przez rozłożyste gałęzie wierzby. Rzecz by można, że w tym ujęciu albo przestrzeń percypowana przez dziecko jest rezultatem majaczenia, albo to ojciec chłopca, dostrzegając wokół siebie w jedynie pozbawione niezwykłości elementy przyrody, jawi się niezdolny do bardziej przenikliwego widzenia. Jeżeli jednak założymy, że przestrzeń jest jedna, a oba zaprezentowane sposoby percypowania mogą ze sobą współistnieć na równych prawach, ujawni się wówczas jej metamorficzny, a zarazem prototypiczny i archetypiczny charakter.

Bruno Schulz w swojej twórczości nawiązał dwukrotnie do zapisanej na kartach *Króla olch* Goethowskiej wizji. Raz, uczynił to w utworze *Wiosna* z tomu *Sanatorium pod Klepsydrą*. W opowiadaniu tym bezmierna przestrzeń nocy i usiane gwiazdami przestworza stają się scenerią, w której rozgrywa się nieustannie dramat samotności i śmierci, ciągle powtarza się sekwencja, przez którą przeziara wieczność²: „Idzie [...] [więc] mąż [...] – czytamy w opowiadaniu – wielkimi krokami przez niebo, tuląc dzieciątko w fałdach płaszcza”³. Tak jak przestrzenie nocy nie mają granic, tak i ta wędrówka nie znajduje kresu.

Drugi raz Bruno Schulz przywołał wizję wykreowaną przez Goethego w *Królu olch* w wystylizowanym na list tekście zatytułowanym *Do St. I. Witkiewicza*, opublikowanym po raz pierwszy w 1935 roku na łamach 17. numeru „Tygodnika Ilustrowanego”:

Nie wiem skąd w dzieciństwie dochodzimy do pewnych obrazów o rozstrzygającym dla nas znaczeniu. Grają one rolę tych nitek w roztworze, dokoła których krystalizuje się dla nas sens świata. Do tych obrazów należy jeszcze u mnie obraz dziecka niesionego przez ojca przez przestrzeń ogromnej nocy, rozmawiającego z ciemnością. Ojciec tuli je, zamyka w ramionach, odgradza od żywiołu, który mówi i mówi, ale dla dziecka ramiona te są przezroczyste, noc dośięga je w nich i poprzez pieszczoty ojca słyszy ono

nieustannie jej straszliwe perswazje. I znękanie, pełne fatalizmu, odpowiada na indagacje nocy, z tragiczną gotowością, całkiem zaprzędane wielkiemu żywiołowi, od którego nie ma ucieczki.

Są treści – dodawał artysta – niejako dla nas przeznaczone, przygotowane, czekające na nas na samym wstępie życia. Tak recypowałem balladę Goethego w wieku ośmiu lat z jej całą metafizyką. Poprzez na wpół zrozumiałą niemczyzną pochwyliłem, przeczułem sens i wstrząśnięty do głębi płakałem, gdy mi ją matka czytała⁴.

Warto zwrócić uwagę na to, że w przywołanym liście Schulz ponownie akcentuje kategorie przestrzenne, gdy pisze o bezmiarach „ogromnej nocy”⁵ albo nieznaną granic przestworzach. Powraca tu obraz bezkresnej przestrzeni natury – ożywionej i metamorficznej – takiej, w której ciemność staje się żywiołem i jawi się jako zapowiedź śmierci. Co znaczące, wizja wywiedziona z utworu niemieckiego preromantyka zyskuje tu wymiar autobiograficzny i metaartystyczny:

Takie obrazy – dopowiadał Schulz – stanowią program, statuują żelazny kapitał ducha, dany nam bardzo wcześnie w formie przeczuć i na wpół świadomych doznań. Zdaje mi się, że cała reszta życia upływa nam na tym, by zinterpretować te wglądy, przełamać je w całej treści, którą zdobywamy, przeprowadzić przez całą rozpiętość intelektu, na jaką nas stać⁶.

Goethowskie inspiracje w prozie Schulza nie ograniczają się jednak do nawiązań do wskazanej ballady. Schulza z Goethem łączy także zainteresowanie zjawiskiem metamorfozy, będące pochodną fascynacji naturą. Warto przypomnieć, że autor *Fausta* określał sam siebie mianem transformisty, wierzył, że rośliny i zwierzęta są swoistymi wariacjami, które wywodzą się od jednego prototypu / prawzorca. Pokrewieństwo pomiędzy nimi Goethe wyjaśniał właśnie za pośrednictwem kategorii przemiany. Również Schulz w liście do Stanisława Ignacego Witkiewicza pisał, że „wędrówka form jest istotą życia”⁷, a w opowiadaniu *Traktat o manekinach. Dokończenie* z tomu *Sklepy cynamonowe* wkładał w usta Ojca takie oto zdanie: „materia [...] obdarzona pamięcią, powtarza z przyzwyczajenia raz przyjęte kształty. Skala morfologii, której podlega materia, jest w ogóle ograniczona i pewien zasób form powtarza się wciąż na różnych kondygnacjach bytu”⁸.

Goethego, twórcę przywoływanego przez Schulza terminu „morfologia”, metamorfozy przyrodnicze fascynowały tak dalece, że podjął nad nimi najpierw systematyczne studia, a potem badania w domowym laboratorium. Zaczytywał się w *Philosophia botanica* (1751) oraz *Fundamenta botanica* (1736) Linneusza, poszukiwał objaśnień do jego *Elementa botanica* (1756) w *Dissertationes de vegetabilibus* (1743) pióra szwajcar-

skiego przyrodnika i matematyka, Johanna Gesnera (1709–1790)⁹, a w 1790 roku ogłosił dzieło *Badania metamorfozy roślin*, w którym wskazując podobieństwa w budowie różnych organizmów, zainspirował wielu uczonych do kontynuacji prowadzonych przez siebie badań – także nad budową zwierząt¹⁰. Twórca *Fausta* wielokrotnie dawał nie tylko naukowy, lecz także poetycki wyraz swojej fascynacji, czego świadectwa odnajdziemy między innymi w wierszach *Metamorfoza roślin* oraz *Epirrhema*.

W *Metamorfozie roślin* czytamy:

Liść i korzonek, i kielek w pół ukształcone i blade,
Ziarno zaś, suche jak pył, cicho tańło swój byt.

Pęcznieje, dążąc ku gorze, słodkiej zawierzone wilgoci,
I wyrwa się z pęt, rzuca dookólną noc.

Jakże proste są kształty jego pierwszego zbawienia!
I w świecie roślin też dziecię wśród starszych znać.

Lecz pęd zaraz następny wybiega i piętrzy się wyżej,
Węzeł za węzeł pierwotny odnawia kształt¹¹.

W utworze *Epirrhema* Goethe dookreśla ideę korespondencji zjawisk tak przecież charakterystyczną dla poetyki późniejszej prozy Brunona Schulza:

W świecie zjawisk – ze zjawiskiem
Jednym – trzeba łączyć wszystkie.
Nie ma wewnątrz nic, ni zewnątrz,
Bo co zewnątrz – to i wewnątrz¹².

W prozie drohobyczanina wspomniana łączność między zjawiskami konstytuowana jest w konstrukcjach porównawczych, ustanawiana dzięki użyciu porównań i peryfraz, a także – jak w poniższym fragmencie *Emeryta* nazywana *expressis verbis*:

Ach, drewno – czytamy w opowiadaniu – zaufana, pocziwa, pełnowartościowa materia rzeczywistości, na wskroś jasna i rzetelna, ucieleśnienie uczciwości i prozy życia. Jakkolwiek głęboko szukałbyś w najgłębszym jej rdzeniu – nie znajdziesz nic, czego by już na powierzchni nie wyjawiała po prostu i bez zastrzeżeń, zawsze równomiernie uśmiechnięta i jasna tą ciepłą i pewną jasnością swego włóknistego mięszu utkanego na podobieństwo ciała ludzkiego. W każdym świeżym przełomie rozlupanego polana ukazuje się twarz nowa, a wciąż ta sama, uśmiechnięta i złota¹³.

W utworze *Metamorfoza zwierząt*, ponawiając refleksję na temat powtarzalności i zróżnicowania zjawisk w przyrodzie, Goethe pisał:

Celem każdy jest twór sobie sam; gotowe wybiega
Zwierzę z łona przyrody, gotowe płodzi potomstwo.
Wszystkie kształtują się członki według odwiecznych
przeznaczeń.
I nawet z form najdziwniejsze praformę kryje w swej
głębi¹⁴.

Analogiczną intuicję wyraził Schulz między innymi
w opowiadaniu *Nemrod*. Czytamy w nim:

Nemrod zaczyna rozumieć, że to, co mu się tu pod-
suwa, mimo pozorów nowości jest w gruncie rzeczy
czymś, co już było – było wiele razy – nieskończe-
nie wiele razy. Jego ciało poznaje sytuacje, wrażenia
i przedmioty. W gruncie rzeczy to wszystko nie dzi-
wi go zbyt. W obliczu każdej nowej sytuacji daje
nura w swoją pamięć, w głęboką pamięć ciała, i szuka
omackiem, gorączkowo – i bywa, że znajduje w sobie
odpowiednią reakcję już gotową: mądrość pokoleń,
złożoną w jego plazmie, w jego nerwach¹⁵.

Trzeba jednak podkreślić, że Schulz w swoim trans-
formizmie idzie znacznie dalej niż Goethe, ponieważ nie
tylko sugeruje, że poszczególne gatunki istnień wywo-
dzą się z jednej praformy, lecz także odważnie zaciera
granice pomiędzy poszczególnymi ich rodzajami, znosi
podział na materię ożywioną i nieożywioną, wszystkie
jej przejawy traktuje jako ropsychicznione. Ten rys my-
ślenia Schulza najsilniej zaznacza się w wykreowanej
przez niego przestrzeni literackiej. Za przykład tego
śmiałego eksperymentu ontologicznego niech posłuży
taki oto fragment opowiadania *Traktat o manekinach*.
Dokończenie:

Z wszystkich szpar w podłodze, z wszystkich gzymsów
i framug wystrzelały cienkie pędy i napęły szare
powietrze migotliwą koronką filigranowego listowia,
ażurową gęstwiną jakiejś cieplarni, pełnej szeptów,
lśnień, kołysań, jakiejś fałszywej i błogiej wiosny. Do-
okoła łóżka, pod wieloramienną lampą, wzdłuż szaf
chwiały się kępy delikatnych drzew, rozpryskiwały
w górę w świetliste korony, w fontanny koronko-
wego listowia, bijące aż pod malowane niebo sufitu
rozpylonym chlorofilem. W przyspieszonym proce-
sie kwitnienia kielkowały w tym listowiu ogromne,
białe i różowe kwiaty, pączkowały w oczach, bujały
od środka różowym miąższem i przelewały się przez
brzegi, gubiąc płatki i rozpadając się w prędkim prze-
kwitaniu¹⁶.

Z kolei w *Manekinach* znajdziemy taki oto passus:

Tapety pokojów, rozluźnione błogo za tamtych dni
i otwarte dla kolorowych lotów owej skrzydlatej cze-
redy, zamknęły się znów w sobie, zgęstniały, płacząc
się w monotonii gorzkich monologów. Lampy po-

czerniały i zwiędły jak stare osty i bodiaki. Wisiały
teraz osowiałe i zgryźliwe, dzwoniąc cicho kryształka-
mi szkielek, gdy ktoś przeprowadził się omackiem przez
szary zmierzch pokoju. Na próżno wetknęła Adela we
wszystkie ramiona tych lamp kolorowe świece, nie-
udolny surogat, blade wspomnienie świetnych ilumi-
nacji, którymi kwitły niedawno wiszące ich ogrody¹⁷.

Znamienne, że rozwiązania poetologiczne, w któ-
rych na deskrypcję przestrzeni (także zamkniętych)
i znajdujących się w nim przedmiotów nakładane są
metafory i porównania odsyłające do świata roślinne-
go, czy szerzej, świata natury, odnajdziemy zarówno
w Schulzowskich tekstach z tomu *Sklepy cynamonowe*,
jak i w utworach ze zbioru *Sanatorium pod Klepsydrą*.
Co istotne, ukazane tam miejsca jawią się nie tyle jako
konkretny fragment przestrzeni, ile jako coś, co znaj-
duje się w procesie, nie tyle jest, ile się staje, wzrasta
lub zanika, ponieważ stanowi komponent żywej i czu-
jącej natury. W ten sposób wykreowana przez Schul-
za przestrzeń ujawnia swój paradoksalny, dynamiczny
charakter.

Być może to zamiłowanie do rozumowania para-
doksalnego odziedziczył Schulz po Goethem, który
wielu myślom o charakterze aforystycznym spisany
przez Georga Christoha Toblera na przełomie 1781
i 1782 roku po wielokrotnych z nim rozmowach, i opu-
blikowanym pod tytułem *Natura (Die Natur. Ein Frag-
ment)*¹⁸, nadał właśnie formę paradoksu¹⁹, umożliwia-
jącą komunikowanie treści zdecydowanie odmiennych
od powszechnie przyjętych stwierdzeń²⁰. Zatrzymajmy
się na chwilę przy paradoksach sformułowanych przez
obu autorów:

„Stwarza wciąż nowe kształty – mówił o naturze
Goethe pod piórem Toblera – to co jest teraz, tego nie
było nigdy dawniej, co było, już nie powróci – wszystko
jest nowe, a przecież stare”²¹.

„W każdym świeżym przełomie rozłupanego pola-
na ukazuje się twarz nowa, wciąż ta sama”²² – napisze
Schulz w opowiadaniu *Emeryt*.

„Jest w niej wieczne życie – dopowie Goethe, cha-
rakteryzując naturę – stawanie się i ruch, a przecież nie
posuwa się ona dalej. Wiecznie się przemienia i nie ma
w niej ani chwili zastoju. Pozostawanie w miejscu nie
mieści się w jej pojęciach, na zastój rzuciła przekleń-
stwo. Jest mocna. Jej krok jest miarowy, wyjątki rzad-
kie, jej prawa niezmiennie”²³.

„Wędrownica form jest istotą życia”²⁴ – napisze
Schulz w tekście *Do St.I. Witkiewicza*, ujmując istotę
w kategoriach nie esencjalnych, ale dynamicznych.

Zacytowane fragmenty dobrze pokazują, że Go-
etowska natura, podobnie jak Schulzowska materia,
istnieje w sposób paradoksalny, a przestrzenność jest
po prostu jednym z jej wymiarów. Rządzi nią, podob-
nie jak całym Schulzowskim światem przedstawionym,
zasada metamorfozy i powtórzenia. Dlatego jej status

ontologiczny jawi się jako płynny, problematyczny, nietrwały.

Już Kazimierz Wyka i Stefan Napierski, autorzy *Dwugłosu o Schulzu*, zwracali uwagę na „programowy transformizm”²⁵ w twórczości tego autora oraz na to, że drohobyrczanin „w całej swojej technice konstrukcyjnej nigdy nie wychodzi poza [...] zasadę ukrytych zależności, idei odpowiedniości natury, koncepcji *correspondances*”²⁶. W tych trafnych skądinąd spostrzeżeniach poetologicznych nie pojawił się jednak wątek Goethowski, podczas gdy zestawienie fragmentów dzieł obu twórców pozwala wykazać ich istotne podobieństwo. Przyjrzyjmy się jeszcze kilku z nich:

„Powołuje do życia swe twory z niczego – stwierdzi autor *Fausta*, wmyślając się w fenomen natury – i nie mówi im, skąd przychodzą i dokąd zmierzają. One mają tylko biec. Droge zna ona”²⁷.

Z kolei Schulz, pisząc *Traktat o manekinach. Ciąg dalszy*, włoży w usta Ojca stwierdzenie o „nędzy materii więzionej, gnębionej materii, która nie wie, kim jest i po co jest, dokąd prowadzi ten gest, który jej raz na zawsze nadano”²⁸.

„Pozwala każdemu dziecku – powie Goethe, charakteryzując naturę – bawić się sobą, każdemu głupcowi wydawać o sobie sąd, tysiącom przechodzić obok siebie tępo i niczego nie widzieć i wszyscy oni sprawiają jej radość, wszystkich uznaje za swoich”²⁹.

„Materia jest najbierniejszą i najbezbronniejszą istotą w kosmosie – stwierdzi stary Jakub w *Traktacie o manekinach*. Każdy może ją ugniatać, formować, każdemu jest posłuszna”³⁰.

„Odgrywa przedstawienie – dookreśli Goethe naturę, stosując metaforę teatralną – nie wiemy, czy sama je widzi, a jednak odgrywa je dla nas, stojących z boku”³¹. Oraz: „Jej widowisko jest zawsze nowe, ponieważ stwarza ona wciąż nowych widzów. Jej najpiękniejszym wynalazkiem jest życie, a śmierć jest tylko jej chwytem artystycznym, zapewniającym możliwie wielką obfitość życia”³².

W zwyczajach – doda Schulz, formułując w liście *Do St.I. Witkiewicza* filozoficzne credo *Sklepów cynamonowych* także w kategoriach teatralnych – w sposobach bycia tej rzeczywistości przejawia się pewnego rodzaju zasada – panmaskarady. Rzeczywistość przybiera pewne kształty tylko dla pozorów, dla żartu, dla zabawy. Ktoś jest człowiekiem, a ktoś karakonem, ale ten kształt nie sięga istoty, jest tylko rolą na chwilę przyjętą, tylko naskórkiem, który za chwilę zostanie zrzucony. Statuowany tu jest pewien skrajny monizm substancji, dla której poszczególne przedmioty są jedynie maskami. Życie substancji polega na zużywaniu niezmiernie ilości masek³³.

„Natura to różnokolorowe ubranie boskości”³⁴ – stwierdzi panteista Goethe, zainspirowany myślą Ba-

rucha Spinozy. Z kolei Schulz z *Republice marzeń* napisze o „kraju niskim, rozległym i fałdzistym, jak płaszcz Boga rzuconym kolorową płachtą u progów nieba”³⁵.

Po lekturze przywołanych fragmentów nie sposób uznać ich podobieństwa za przypadkowe. Przeprowadzone zestawienie prowadzi do wniosku, że Goethowski transformizm stanowił dla Brunona Schulza istotne źródło myślowej inspiracji³⁶. Wiedza o znajomości dzieł *Fausta* przez drohobyrczanina, zaświadczona między innymi wypowiedziami autotematycznymi, licznymi aluzjami i kryptoparafrazami jego myśli, pozwala uznać kontekst Goethowski za jeden z najistotniejszych dla formowania się Schulzowskiej literackiej wizji materii i przestrzeni. Warto mieć świadomość tej paraleli, ponieważ, nie umniejszając artystycznych dokonań twórcy *Sklepów cynamonowych*, umożliwia ona historycznie weryfikowalne powiązanie utworów drohobyrczanina z arcydziełami literatury niemieckiej.

Bibliografia

- Bednarczyk A., *Johann Wolfgang Goethe i świat roślin (dwieście lat „Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären”)*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki” 2012, nr 3–4, s. 491–531.
- Boyle N., *Goethe: The Poet and The Age: The Poetry of Desire*, Oxford 1992, s. 339.
- Filozofia niemieckiego oświecenia. Wybrane teksty z historii filozofii*, wybór T. Namowicz, K. Sauerland, M.J. Siemek, red. N. Szancer, Warszawa 1973.
- Goethe J.W., *Epirrhema*, przeł. S. Zarębski, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, oprac. Z. Ciechanowska, Wrocław 1955, s. 309–310.
- Goethe J.W., *Komentarz do aforystycznej pracy „Natura”*, [w:] *Filozofia niemieckiego oświecenia. Wybrane teksty z historii filozofii*, wybór T. Namowicz, K. Sauerland, M.J. Siemek, red. N. Szancer, Warszawa 1973, s. 108.
- Goethe J.W., *Król olch*, przeł. W. Syrokomla, [w:] tegoż, *Liryki i ballady*, wstęp i oprac. C. Zgorzelski, Warszawa 1955, s. 82–83.
- Goethe J.W., *Metamorfoza roślin*, przeł. Z. Ciechanowska, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, oprac. Z. Ciechanowska, Wrocław 1955, s. 305.
- Goethe J.W., *Metamorfoza zwierząt*, przeł. Z. Ciechanowska, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, oprac. Z. Ciechanowska, Wrocław 1955, s. 311–312.
- Goethe J.W., *Natura*, przeł. O. Dobijanka-Witczakowa, [w:] *Filozofia niemieckiego oświecenia. Wybrane teksty z historii filozofii*, wybór T. Namowicz, K. Sauerland, M.J. Siemek, red. N. Szancer, Warszawa 1973, s.101–102.
- Goethe J.W., *Naturwissenschaftliche Schriften*, Hamburg 1955.
- Goethe J.W., *Schriften, Zweiter Teil*, Zürich 1966; tegoż, „Vorarbeiten zur Morphologie”, [w:] idem, *Naturwissenschaftliche Schriften, Zweiter Teil*, Zürich 1966.
- Goethe J.W., *Wybór poezji*, oprac. Z. Ciechanowska, Wrocław 1955.
- Kasperski E., *W stronę poetyki paradoksu i absurdu*, „Słupskie Prace Filologiczne”, Seria „Filologia Polska” 2004, nr 3, s. 15–30.
- Kato A., *Bruno Schulz i morfologia Goethego*, [w:] *Bruno Schulz jako filozof i teoretyk literatury. Materiały V Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu / Бруно*

Шульц як філософ і теоретик літератури. Матеріали V Міжнародного фестивалю Бруно Шульца в Дрогобичі, red. W. Meniok, Drohobycz 2014, s. 466–468.

Libera A., „Król olch” Goethego w przekładzie Libery, [w:] „Europa” 2004, nr 4, s. 16.

Nalewajk Z., *W stronę perspektywizmu. Problematyka celeśności w prozie Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza*, Gdańsk 2010.

Napierski S., Wyka K., *Dwugłos o Schulzu*, [w:] „Ateneum” 1939, z. 7, nr 1, s. 153–163.

Napierski S., Wyka K., *Dwugłos o Schulzu*, [w:] K. Wyka, *Stara szuflada i inne szkice z lat 1932–1939*, oprac. M. Urbanowski, Kraków 2000.

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

Schulz B., *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998.

Przypisy

- ¹ J.W. Goethe, *Król olch*, przeł. W. Syrokomla, [w:] J.W. Goethe, *Liryki i ballady*, wstęp i oprac. C. Zgorzelski, Warszawa 1955, s. 82–83. Cytowany w artykule przekład pochodzący z 1856 roku jest najstarszym spośród tłumaczeń utworu Goethego na język polski. Na gruncie polskim funkcjonują spolszczenia *Erlkönig* autorstwa między innymi Antoniego Libery, Jadwigi Gamskiej-Lempickiej, Stanisława Budzińskiego, Wisławy Szymborskiej, Andrzeja Lama, Włodzimerza Lewika. Antoni Libera w następujący sposób objaśnił pochodzenie motywu: „Motyw utworu pochodzi z duńskiej ballady przetłumaczonej przez Johanna Gottfrieda Herdera, w tej wersji postać złego ducha nazywa się *ellerkonge*, co jest inną formą *elverkonge*, czyli król elfów. W wersji Herdera pojawia się jako określenie – kalka językowa *Erlkonig*, oznaczająca «króla olszyn», «króla olch». (Północnoniemiecka forma rzeczownika *die Erle* – olcha brzmiąca *die Eller* stała się przyczyną pomyłki tłumacza). [...] Badacze nie są jednak zgodni, czy Goethe o pomyłce Herdera wiedział, czy też odwołał się do wierzeń ludowych związanych z bagnistymi terenami porośniętymi olchami i wierzbami. Miały je zamieszkiwać duchy oddziałujące na ludzi swą zgubną mocą. Źródłem zabobonów i przesądów były nie tylko bagna, ale również drewno olchowe, które po rozrąbaniu czerwienieje, jak gdyby krwawiło”. Zob. A. Libera, „Król olch” Goethego w przekładzie Libery, [w:] „Europa” 2004, nr 4, s. 16.
- ² „Między wszystkimi historiami, które się tłoczą nie wyplątane u korzeni wiosny, jest jedna, która już dawno przeszła na własność nocy, osiadła na zawsze na dnie firmamentów – wieczny akompaniament i tło gwiazdzistych przestworzy. Przez każdą noc wiosenną, cokolwiek by się w niej działo, przechodzi ta historia wielkimi krokami ponad ogromny rechot żab i nieskończony bieg młynów. Idzie ten mąż pod mlewem gwiazdzistym sypiącym się z żaren nocy, idzie wielkimi krokami przez niebo, tuląc dzieciątko w fałdach płaszcza, ciągle w drodze, w nieustannej wędrówce przez nieskończone przestrzenie nocy. O, żałość ogromna samotności, o, niezmierzone sieroctwo w przestrzeniach nocy, o, blaski dalekich gwiazd! W tej historii czas nic już nie zmienia. W każdym momencie przechodzi ona właśnie przez gwiazdne horyzonty, właśnie mija nas wielkimi krokami i tak już będzie zawsze, wciąż na nowo, gdyż raz wykolejona

z torów czasu już stała się niezgruntowana, bezdena, przez żadne powtarzanie nie wyczerpana. Idzie ten mąż i tuli dziecko w ramionach – rozmyślnie powtarzamy ten refen, to motto żalosne nocy, ażeby wyrazić tę intermitującą ciągłość przechodzenia, chwilami przesłanianą płataniną gwiazd, chwilami całkiem niewidoczną przez długie, nieme interwały, przez które przewiewa wieczność. Dalekie światy podchodzą całkiem blisko – straszliwie jaskrawe, przesyłają przez wieczność gwałtowne sygnały w niemych, niewymownych raportach – a on idzie i uspokaja bez końca dziewczynkę, monotonna i bez nadziei, bezsilny wobec tamtego szeptu, tych straszliwie słodkich perswazyj nocy, tego jedyne słowa, w które formują się usta ciszy, gdy nikt jej nie słucha...”. B. Schulz, *Wiosna*, [w:] tegoż, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 173–174.

- ³ Tamże, s. 174.
- ⁴ B. Schulz, *Bruno Schulz do St.I. Witkiewicza*, [w:] tegoż, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, dz. cyt., s. 474–475. Pierwodruk: B. Schulz, *Do Stanisława Ignacego Witkiewicza*, „Tygodnik Ilustrowany” 1935, nr 17.
- ⁵ Tamże, s. 474.
- ⁶ I dalej: „Te wczesne obrazy wyznaczają artystom granice ich twórczości. Twórczość ich jest dedukcją z gotowych założeń. Nie odkrywają już potem nic nowego, uczą się tylko coraz lepiej rozumieć sekret powierzony im na wstępie i twórczość ich jest nieustanną egzegezą, komentarzem do tego jednego wersetu, który im był zadany. Zresztą sztuka nie rozwiązuje tego sekretu do końca. Pozostaje on nierozwikłany. Węzeł, na który dusza została zasupłana, nie jest fałszywym węzłem, rozchodzącym się za pociągnięciem końca. Przeciwnie, coraz ciaśniej się zwęzła. Manipulujemy przy nim, śledzimy bieg nici, szukamy końca i z tych manipulacji powstaje sztuka”. B. Schulz, *Bruno Schulz do St.I. Witkiewicza*, [w:] tegoż, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, dz. cyt., s. 474–475. Pierwodruk: B. Schulz, *Do Stanisława Ignacego Witkiewicza*, „Tygodnik Ilustrowany” 1935, nr 17.
- ⁷ B. Schulz, *Do St.I. Witkiewicza*, [w:] tegoż, *Wybór esejów i listów*, dz. cyt., s. 477.
- ⁸ Tegoż, *Traktat o manekinach. Dokończenie*, [w:] tegoż, *Wybór esejów i listów*, dz. cyt., s. 43.
- ⁹ A. Bednarczyk, *Johann Wolfgang Goethe i świat roślin (dwieście lat „Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären”)*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki” 2012, nr 3–4, s. 493.
- ¹⁰ „Śledziłem nieustannie ruch przemian w naturze świata roślinnego w roku 1878 na Sycylii udało mi się uchwycić metamorfozę roślin, zarówno w ogrodzie, jak i w pojęciu. Metamorfoza świata zwierzęcego łatwo się nasuwała i w roku 1795 objawiła mi się w Wenecji geneza czaszki z kręgów; śledziłem odtąd jeszcze bacniej konstrukcję typu, w roku 1795 podyktowałem schemat Maksowi Jacobiemu w Jenie i wkrótce stwierdziłem z radością, że przyrodnicy niemieccy przejęli ode mnie kontynuację badań w tej dziedzinie”. J.W. Goethe, *Komentarz do aforystycznej pracy „Natura”*, [w:] *Filozofia niemieckiego oświecenia. Wybrane teksty z historii filozofii*, wybór T. Namowicz, K. Sauerland, M.J. Siemek, red. N. Szancer, Warszawa 1973, s. 108.
- ¹¹ J.W. Goethe, *Metamorfoza roślin*, przeł. Z. Ciechanowska, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, oprac. Z. Ciechanowska, Wrocław 1955, s. 305. Zob. też między innymi: J.W. Goethe, *Betrachtung über Morphologie*, [w:] tegoż,

- Naturwissenschaftliche Schriften*, Hamburg 1955; tegoż, *Die Absicht eingeleitet*, [w:] tegoż, *Naturwissenschaftliche Schriften, Zweiter Teil*, Zürich 1966; tegoż, *Vorarbeiten zur Morphologie*, [w:] tegoż, *Naturwissenschaftliche Schriften, Zweiter Teil*, Zürich 1966.
- ¹² Tegoż, *Epirrhema*, przeł. S. Zarębski, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, dz. cyt., s. 309. I dalej: „Żywo więc radujcie się tą / Jawną tajemnicą świętą!... / Żłuda prawd, poważna gra / Niechaj was weselą: / Nie jest Jednem nic, co trwa, / Wszystko zawsze – Wielość!”. Tamże, s. 310.
- ¹³ B. Schulz, *Emeryt*, [w:] tegoż, *Wybór esejów i listów*, dz. cyt., s. 314.
- ¹⁴ J.W. Goethe, *Metamorfoza zwierząt*, przeł. Z. Ciechanowska, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, dz. cyt., s. 311. I dalej: „W świętym zamknięta okręgu ciągle żywego rozwoju. / Granic tych żaden bóg nie rozszerzy i czci je natura; / W ograniczeniu tylko możliwa jest doskonałość. / Ale wewnątrz duch zda się walczyć potężny zaciekle, / Chcący okrąg przełamać, swawolą formy obdarzyć, / Jako też wolę, ale co czyni, to czyni daremnie. / Wprawdzie raz rwie się ku jednym członkom, raz znowu ku innym, / Wyposaża bogato niektóre, lecz za to marniej / Inne organy, bo ciężar przewagi nadmiernej wyniszcza / Piękno wszelakie formy i ruchu precyzyje. / Jeśli widzisz u jakiejś istoty szczególny przywilej / W jednym nadany kierunku, to pytaj natychmiast / Gdzie znowu / Inny brak jakiś się znajdzie? – i badaj to pilnym umysłem”. Tamże, s. 312.
- ¹⁵ B. Schulz, *Nemrod*, [w:] tegoż, *Wybór esejów i listów*, dz. cyt., s. 52.
- ¹⁶ Tegoż, *Traktat o manekinach. Dokończenie*, [w:] tegoż, *Wybór esejów i listów*, dz. cyt., s. 45.
- ¹⁷ Tegoż, *Manekiny*, [w:] tegoż, *Wybór esejów i listów*, dz. cyt., s. 27.
- ¹⁸ Wiele lat później – to jest w 1828 roku – twórca *Fausta* uznał ów tekst za odpowiadający z grubsza jego ówczesnym poglądom. W liście do kanclerza von Müllera Goethe stwierdzał: „Artykuł ten przekazano mi niedawno z papierów pośmiertnych księżny Anny Amalii; pisała go dobrze mi znana ręka osoby, którą w latach osiemdziesiątych zwykłem był się posługiwać w moich sprawach. Nie mogę sobie wprowadzić całkiem dokładnie przypomnieć, czy napisałem te rozważania, ale zgadzają się one chyba z wyobrażeniami, jakich dopracował się wówczas mój umysł [...]. Widać skłonność do pewnego rodzaju panteizmu, kiedy to za podstawę zjawisk w świecie uważa się istotę niezbadaną, absolutną, pełną humorów, wewnętrznie sprzeczną; może to z powodzeniem uchodzić za zabawę, która jest śmiertelnie poważna”. J.W. Goethe, *Komentarz do aforystycznej pracy „Natura”*, [w:] *Filozofia niemieckiego oświecenia. Wybrane teksty z historii filozofii*, dz. cyt., s. 107.
- ¹⁹ Zob. na ten temat: N. Boyle, *Goethe: The Poet and The Age: The Poetry of Desire*, Oxford 1992, s. 339.
- ²⁰ Na temat poetyki paradoksu zob. E. Kasperski, *W stronę poetyki paradoksu i absurdu*, „Słupskie Prace Filologiczne”, seria „Filologia Polska” 2004, nr 3, s. 15–30.
- ²¹ J.W. Goethe, *Natura*, przeł. O. Dobijanka-Witczakowa, [w:] *Filozofia niemieckiego oświecenia. Wybrane teksty z historii filozofii*, dz. cyt., s. 101–102.
- ²² B. Schulz, *Emeryt*, [w:] tegoż, *Wybór esejów i listów*, dz. cyt., s. 314.
- ²³ J.W. Goethe, *Natura*, przeł. O. Dobijanka-Witczakowa, [w:] *Filozofia niemieckiego oświecenia. Wybrane teksty z historii filozofii*, dz. cyt., s. 104.
- ²⁴ B. Schulz, *Do St.I. Witkiewicza*, [w:] tegoż, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, dz. cyt., s. 477.
- ²⁵ S. Napierski, K. Wyka, *Dwugłos o Schulzu*, [w:] K. Wyka, *Stara szuflada i inne szkice z lat 1932–1939*, oprac. M. Urbanowski, Kraków 2000, s. 421. Pierwodruk: S. Napierski, K. Wyka, *Dwugłos o Schulzu*, „Ateneum” 1939, z. 7, nr 1, s. 153–163.
- ²⁶ Tamże, s. 421.
- ²⁷ J.W. Goethe, *Natura*, przeł. O. Dobijanka-Witczakowa, [w:] *Filozofia niemieckiego oświecenia. Wybrane teksty z historii filozofii*, dz. cyt., s. 105.
- ²⁸ B. Schulz, *Traktat o manekinach. Ciąg dalszy*, [w:] tegoż, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, dz. cyt., s. 41.
- ²⁹ J.W. Goethe, *Natura*, przeł. O. Dobijanka-Witczakowa, [w:] *Filozofia niemieckiego oświecenia. Wybrane teksty z historii filozofii*, dz. cyt., s. 105–106.
- ³⁰ B. Schulz, *Traktat o manekinach, albo Wtóra Księga Rodzaju*, [w:] tegoż, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, dz. cyt., s. 35.
- ³¹ J.W. Goethe, *Natura*, przeł. O. Dobijanka-Witczakowa, [w:] *Filozofia niemieckiego oświecenia. Wybrane teksty z historii filozofii*, dz. cyt., s. 102.
- ³² Tamże, s. 105.
- ³³ B. Schulz, *Do St.I. Witkiewicza*, [w:] tegoż, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, dz. cyt., s. 476–477.
- ³⁴ To stwierdzenie Goethego to nawiązanie do monistycznego stanowiska Spinozy rozwijane w cytowanym już spisaniem przez Toblera poemacie *Natura*. Zob. J.W. Goethe, *Natura*, przeł. O. Dobijanka-Witczakowa, [w:] *Filozofia niemieckiego oświecenia. Wybrane teksty z historii filozofii*, dz. cyt., s. 103–106.
- ³⁵ B. Schulz, *Republika marzeń*, [w:] tegoż, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, dz. cyt., s. 341.
- ³⁶ Wstępną intuicję z tym związaną sformułowałam w pracy: Ż. Nalewajk, *W stronę perspektywizmu. Problematyka cielesności w prozie Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza*, Gdańsk 2010, s. 332–333. Zbieżny pogląd wyraziła Ariko Kato. Rekonstruując poglądy autora *Fausta* na kwestię morfologii, badaczka ta uznała transformacje Schulzowskiej postaci ojca za interesujący przykład artystycznego odczytania koncepcji Goethego. Zob. A. Kato, *Bruno Schulz i morfologia Goethego*, [w:] *Bruno Schulz jako filozof i teoretyk literatury. Materiały V Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu / Бруно Шульц як філософ і теоретик літератури. Матеріали V Міжнародного фестивалю Бруно Шульця в Дрогобичі*, red. W. Meniok, Drohobycz 2014, s. 466–468.

Dlaczego Vogel?

Jest kilka, co najmniej kilka przyczyn, aby tłumaczyć Deborę Vogel na ukraiński. I wszystkie wydają mi się ważne.

Nie będzie wielkim zaskoczeniem, jeśli powiem, że zapoznałem się z nią poprzez Schulza: tak działo się i tak dzieje się do dziś z większością tych, którzy w ogóle trafiają na Vogel.

Niemniej jednak, dość szybko, już po pierwszej lekturze, pojawiło się i narastało przekonanie, iż jej twórczość: a) jest nasycona zupełnie inną poetyką, czyli w żadnym stopniu nie jest wtórna w odniesieniu do poetyki Schulzowej; b) wywodzi się z zupełnie innych rejestrów, rejestrów i regionów oraz c) jest w zupełności samoistnym i samowystarczalnym zjawiskiem.

Jednak droga od tych intuicji do przekładów prowadziła także przez inne, ważne dla mnie tereny. Mogę wymienić przynajmniej trzy, najistotniejsze dla mnie kompleksy kontekstów.

Chodziło przede wszystkim o przyswojenie, przyswojenie tego, co i tak niewidzialnie należy do mnie, jest w nie-uświadomiony sposób własne. Lecz właśnie jest nieuświadomione własne, chodziło zaś o to, by owo niewidzialne stało się widzialnym, a nieuświadomione – uświadomionym. Chodziło o poczucie koniecznej potrzeby ocalenia rozbitej, roztrzaskanej, okaleczonej całości – nie jedności (której najprawdopodobniej nigdy nie było), tylko całości, bodaj imaginatywnej, naszych krajobrazów kulturowych.

Chodziło także o restytucję krajobrazów galicyjskich oraz o przepisywanie, przegrupowanie tego, co nazywamy „ukraińskością”, innymi słowy, o uświadomienie tego, iż tacy pisarze jak Joseph Roth, Paul Celan, Bruno Schulz, Debora Vogel i wiele dziesiątków innych, również tworzą tkanekę ukraińskości w tym jej współczesnym znaczeniu, na którym mi tak bardzo zależy. Chodzi tu nie tylko o poczucie ich obecności, ale przede wszystkim o uświadomienie, internalizację i zgodę na ich przynależność – nie zaś jedynie obecność.

Po drugie – rzecz jasna – Lwów. Ostateczna rzetelna odbudowa i zrozumienie tego, co tu się działo kulturowo, literacko – we wszystkie czasy. Vogel jest organicznie i bezwarunkowo lwowską poetką, i to jest niesłychanie ważne. Dlatego należy ją przywołać i stworzyć dla niej to miejsce w teraźniejszości, które jej się w pełni należy i którego jej tak długo odmawiano. Bez niej jest niepełna nie tylko nasza wiedza – bez niej niepełni jesteśmy my sami. Czy zajmie ona to miejsce? To nie ode mnie zależy, ale ode mnie zależy, by stworzyć takie miejsce, które ona będzie mogła sobie znaleźć.

Dalej: oczywiście, że chodzi także o sprawiedliwość. Niech nawet jedynie pośmiertną, niech nawet spóźnioną czy co najmniej bardzo opóźnioną. Nie zawiniłszy przed tymi ludźmi, ale jesteśmy im to winni. Nie zawiniłszy wobec ofiar Holokaustu, ale coś jesteśmy im winni. Winni im jesteśmy uznanie i pamięć. Przekłady Debory Vogel to także znak takiego uznania, świadectwo tego, że pamiętamy nie tylko o nich, lecz że pamiętamy ich.

Jednakże poza wszystkimi tymi kontekstami pozostaje wielka, niepowtarzalna poezja o uniwersalnej sile przekazu. I to o nią, jak sądzę, chodzi przede wszystkim. I wtedy już wcale nie są konieczne wyjaśnienia, wytłumaczenia, tym bardziej w ogóle nie są potrzebne usprawiedliwienia. Poezja uniwersalna mówi sama z siebie i sama za siebie, sama w sobie jest wystarczającą i niewątpliwie bezwarunkową podstawą do tłumaczenia, na każdy język.

Oczywiście, że takie dodatkowe okoliczności w argumentacji potrzeby tłumaczenia dzieła Debory Vogel na język ukraiński, tu i teraz, z pewnością nabierają dodatkowej siły. Jednak, od biedy, jej dzieło mogłoby się obejść i bez tych tłumaczeń, nic istotnego w znaczeniu poetyckim na tym nie tracąc. Dobrze wiedzieć, kim była Debora Vogel, skąd pochodziła, w jakim otoczeniu się formowała, gdzie się obracała, jak żyła i jak zginęła. Ale nawet jeśli o tym nie wiedzieć – jej poezja sama powie o wszystkim, o czym ma powiedzieć. Jeśli ją czytać, jeśli za nią podążać.

Opublikowane pierwotnie w: *Czytania listopadowe w Drohobyczu*, koncepcja, redakcja, słowo wstępne Wiera Mieniok, Grzegorz Józefczuk, „Acta Schulziana”, nr 2, 2017, Drohobycz – Lublin 2017, s. 32–36.



Debora Vogel. Repr. ze zbiorów Muzeum Pokoju Brunona Schulza w Drohobyczu.

Ulice i niebo*

Tego dnia odbijały ulice niebo. A niebo było szare i ciepłe. Zawsze, kiedy niebo jest szare, są ulice zmęczone i słodkie, jak morza szare i ciepłe.

Tego dnia wszyscy, którzy znaleźli się w ulicach – ginęli po prostu za nieoczekiwanym jakimś spotkaniem. Jak już raz dawniej.

Pod koniec zaś opadła ludzi tęsknota nieporadna i niepojęta do powieści długiej i szczegółowej, z dokładnym opisem losów bohatera, niech będzie nawet staromodnej.



Drohobycz, 2018. Fot. Zbigniew Benedyktowicz.

Powieść taka miała koniecznie zacząć się od słów „...tego dnia...”, „...w szary dzień z ulicami, jak szare słodkie morza...

(następuje data kalendarzowa...)

szedł ulicą L. pan w jasnym palcie i czarnym meloniku i robił obrachunek z dotychczasowym swym życiem...”

W takim stylu utrzymana miała być ta powieść i taką mniej więcej treścią miało zacząć się wszystko w romansie, za którym zatęskniło się teraz nagle i nieodwołalnie.

O to szło właśnie: jaki przebieg może przybrać życie, co może zdarzyć się przez całe zwykłe życie i jak stają się te losy ludzkie z niczego: z powietrza błękitnego, z rzeczy dotykanych i lepkiej nudy, z jednego spotkania banalnego?

I jak dotąd niezafatwiona, chociaż tyle już lat się przeżyło, sprawa, zaczęło dokuczać dawne bardzo pytanie: jak żyć? Było przy tym znowu tak banalne, jak wtedy i tak nieliczące się ze swą banalnością, jak wtedy, po raz pierwszy.

W szarych, jak morze ulicach rozpoczął się tymczasem faktycznie, niezauważony jeszcze przez wielu, nowy romans zwykłego życia.

Ulice z tego romansu pachniały elastycznością, szkłem i chodzeniem.

Pachniały czymś niezwykłym jeszcze: twardością i okrągłością przedmiotów.

W tych ulicach twardniała przestrzeń, jak masa lepka i rozwiązała, w rzeczy dziwnego gatunku: w różnego rodzaju okrągłości i płaskości, białe i szare przeważnie.

Płachty białej, pełnej, przestrzeni przychodzą w tej powieści i traktowane są jak zdarzenia; mury występują w tej powieści: gęste, jak tęsknota i jak upał. Mury: bielsze jeszcze niż w rzeczywistości, w dni, ulepione z szarego nieba i czekania, melancholijnie białe, lub twardo białe.

I rzeczy są tu takie, jak płaszczyzny kuliste, kwadratowe, prostokątne. (W zwyczajnej nomenklaturze są to: suknie, meble, asfalty i ludzie).

Ludzie zaś z tej powieści – żyją rzeczami takimi, jak: płaskość i kulistość, biała, szara, kolorowana; czekają na nie: jak na przygodę jedyną.

I tak zaczynał się mniej więcej pierwszy rozdział tego romansu:

„W szarym niebie stały mury, białe jak atlas. Stały mury, z wyglądu jak lakier i jak papier. Ulicami szli ludzie: postacie, wyjęte i dobrane z romansu, nazywanego życiem”.

* Za zbiorem: *Kwiaciarnie z azaliami*, 1933 [w:], Debora Vogel, *Akacje kwitną. Montaż*, ilustracje Henryka Strcnga, posłowie: Karolina Szymaniak, Wydawnictwo Austeria, Kraków 2006, s. 9–11.

1. *Debora Vogel, czyli klucz do rewizji mapy modernizmu*

Książkę *Akacje kwitną* Debory Vogel kupiłam podczas pierwszego mojego pobytu w Polsce, który miał miejsce w latach 2000-2001. Była to oczywiście polska edycja z 1936 roku. W antykwariacie przy bramie Uniwersytetu Warszawskiego zapłaciłam za nią tylko 30 złotych, choć była wydana kunsztownie. Znalazłam w niej bowiem ilustracje Marka Włodarskiego (czyli Henryka Strenga), malarza z grupy awangardowej lwowskiej „artēs”.

Do roku 2006, gdy książka *Akacje kwitną* została opublikowana na nowo¹, Debora Vogel była znana tylko w małym kręgu schulzologów². A przecież, co warto przypomnieć, popularne *Sklepy cyrkonowe* powstały na bazie z korespondencji Schulza właśnie z Vogel. W roku 1936 Schulz napisał do Romany Halpern:

Szkoda, że nie znaleźmy się przed paru laty. Wtedy umiałem jeszcze pisać piękne listy. Z moich listów powstały stopniowo *Sklepy cyrkon*. Te listy po największej części skierowane były do pani Debory Vogel autorki *Akacje kwitną*. Większość tych listów zaginęła (15 XI 1936 do Romany Halpern)³.

W roku 2006 nowe polskie wydanie *Akacje kwitną* zawierało nieznane do tamtego czasu utwory w jidysz. Były one pierwotnie drukowane w nowojorskim, modernistycznym czasopiśmie literackim pt. *Inzikh* (*W sobie*) w połowie lat 30. ubiegłego wieku. Ich odkrycia dokonała Karolina Szymaniak, badaczka i tłumaczka literatury jidysz. W tym samym roku Szymaniak wydała pionierską książkę o życiu i twórczości Debory Vogel, którą oparła na swej pracy magisterskiej⁴. Badaczka ujawnia w niej nieznane do tej pory fakty z działalności artystycznej żydowskiej filozofki i krytyczki sztuki, która okazała się modernistką piszącą w jidysz oraz publikującą swe prace w Stanach Zjednoczonych.

Do tamtego czasu Vogel była znana jako muza i partnerka Brunona Schulza, zepchnięta na margines pisarstwa jidysz, która wydała dwa tomiki poetyckie. Uważano, że w związku z małą popularnością dwujęzycznego wydania *Akacje kwitną* (wersja jidysz w 1935, a wersja polska w 1936) zarzuciła twórczość prozatorską i poetycką. Powszechne było przekonanie, że zajmowała się wyłącznie pisaniem esejów i recenzji z wystaw odbywających się w okolicach Lwowa. Szymaniak ujawniała jednak, że Vogel po wydaniu *Akacji*, będąc we Lwowie, publikowała swoje utwory nazywane przez siebie „montażami” w amerykańskich czasopismach literatury jidysz.

W tym miejscu należy przypomnieć, że język jidysz jest językiem diaspory. Wraz ze wzrostem imigrantów Żydów do Stanów Zjednoczonych Nowy York stał się na początku dwudziestego wieku jednym z największych centrów kultury jidysz. Vogel, jako mieszkanka

Tłumaczenie *Akacje kwitną* Debory Vogel na język japoński. Pokusy i trudności

provincji Europy, wybierając język jidysz na tworzywo swej twórczości faktycznie stała na pierwszej linii frontu literatury modernistycznej pisanej w tym języku.

Po zmianach społeczno-politycznych w Europie, a w szczególności od lat 2000, czyli po wejściu krajów Europy Środkowej do Unii Europejskiej, rozpoczęto w dziedzinie historii sztuki rewizję mapy modernizmu i europejskich awangard. Twórczość Vogel, współpracowniczką amerykańskiej grupy modernistycznej, jest kluczem do nowego odczytania mapy modernizmu Europy Środkowo-Wschodniej, opartej na opozycji „centrum/prowincja”. Przypadek Vogel łamie go i ustala porządek oparty na modelu konstelacji-sieci. Rozumiem przez to, że ów porządek tworzy mapę modernizmu czy modernizmów, na której rysują się modernizmy „lokalne” i „centralne” z dużych miast, które są ze sobą połączone bez ustalonej hierarchii.

Musimy sobie uświadomić, że mówiąc o Vogel mamy do czynienia i z kobietą-pisarzką, której wyznaczono poślednie miejsce przy boku sławnych mężczyzn – Schulza oraz Witkacego – i twórczynią w jidysz w alfabecie hebrajskim, której działalność była niewidzialna w świecie kultury łacińskiej. Nie bez znaczenia jest także to, że była Żydówką i mieszkanką prowincji, która jednak miała siłę i odwagę zmieniać oblicze sztuki modernistycznej i awangardowej, uchwycić złożoność współczesności. Jak trafnie zauważają redaktorzy katalogu wystawy *Montaże. Debora Vogel i Nowa Legenda Miasta*, Karolina Szymaniak, Andrij Bojarow oraz Paweł Polit „Projekt Vogel pozwala na nowo przemyśleć i przekonstruować (albo: zdetyrrioralizować) kategorie, według których organizujemy historię (nie tylko) awangardy i budujemy kulturowe hierarchie, a nawet do tego zachęca”⁵.

2. Wybór języka jidysz

W okresie międzywojennym pisarze polscy często bywali dwu- lub wielojęzyczni. Vogel również. Urodziła się w 1900 (1902⁶) w Bursztynie, miasteczku austriackiej Galicji. W roku 1910 przeniosła się wraz z rodziną do Lwowa. Podczas I wojny światowej miesz-



Ariko Kato, VIII Festiwal Brunona Schulza, Drohobycz, czerwiec 2018. Fot. Igor Feciak / SchulzFest.

kała w Wiedniu, gdzie ukończyła niemieckie i polskie gimnazjum. Po zakończeniu wojny rodzina Vogel wróciła do Lwowa.

Należy pamiętać, że rodzinne środowisko Debory zanurzone było w syjonistycznych i maskilskich tradycjach. W domu nie mówiono w jidysz, ale uczono córkę języka hebrajskiego. Przyszła pisarka uczyła się języka jidysz pod wpływem przyjaciółki Racheli Auerbach, którą poznała podczas studiów na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie⁷. W roku 1924 Vogel przeniosła się na Uniwersytet Jagielloński, w którym w 1926 uzyskała doktorat. W ramach podróży europejskich odwiedziła Paryż, Berlin, Sztokholm, gdzie zetknęła się ze sztuką najnowszą. Po powrocie do Lwowa zaczęła pracować jako nauczycielka w seminarium hebrajskim, wykładając psychologię i literaturę polską⁸.

Pisała trochę po niemiecku i po polsku⁹, ale ostatecznie decydowała się pisać w jidysz. Na przełomie lat 20. i 30. Vogel współpracowała z redakcją lwowskiego czasopisma literackiego jidysz „Cusztajer”, którego założycielką w roku 1929 była m.in. wspomniana Rachel Auerbach. Czasopismo miało orientację modernistyczną. Drukowano w nim teksty napisane przez miejscowych literatów jidysz oraz związanych z nimi innych twórców, reprodukcje dzieł artystycznych lokalnych żydowskich artystów, w tym między innymi Brunona Schulza i członków grupy awangardowej lwowskiej „artes”. Członkowie tej ostatniej byli przyjaciółmi Vogel. Henryk Streng (podczas wojny zmienił nazwisko na Marek Włodarski) ilustrował polską edycję książki *Akacje kwitną* (wersja jidysz ma tylko jedną ilustrację). Kilka lat później, w 1942 roku, to właśnie on znalazł zwłoki Vogel i jej rodziny zastrzelonych przez Niemców w lwowskim getcie.

W okresie międzywojennym we Lwowie i okolicach kultura jidysz nie istniała, mimo że było tam wiele ludności żydowskiej, a tereny te miały być miejscem asymilacji. Środowisko periodyku „Cusztajer” miało na celu zmienić ten stan rzeczy i zbudować w tej pustce centrum kultury jidysz. W numerze trzecim zamianifestowano orientację modernistyczną: „Nasza misja jest jasna. My będziemy być pionierem ruchu kultury modernistycznej w jidysz w Galicji” (*Od nas*, „Cusztajer”, nr 3). Problem polegał na tym, że mało było tam odbiorców oraz twórców literatury jidysz, podobnie jak literatury modernistycznej. Z tego zapewne powodu „Cusztajer”, który planowano jako kwartalnik, został zawieszony po wydaniu trzeciego numeru w 1931 roku.

W tym samym czasie Vogel publikowała cztery książki – trzy w jidysz i jedną po polsku. Te pierwsze ukazały się właśnie w wydawnictwie „Cusztajer”. Były nimi tomiki poezji *Tog=Figurn* (1930), *Manekiny* (1934) oraz *Akatsies Blien* (1935). Ostatnią tłumaczyła na polski sama autorka. Ów autoprzekład został wydany w wydawnictwie Rój w 1936 roku¹⁰. Decyzja o publikacji po polsku wynikała z faktu, że poetka chciała dotrzeć się do szerszego grona czytelników¹¹.

Niestety, tom pt. *Akacje kwitną* nie został dobrze przyjęty w Polsce. W roku 1936 ukazały się cztery recenzje polskiej wersji tekstu. Dla trzech recenzentów *Akacje kwitną* okazały się eksperymentalne i niezrozumiałe. Jedynie Bruno Schulz uznał za interesującą nową narrację Vogel¹². Po nieudanej publikacji autorka przeniosła miejsce publikacji tekstów do Ameryki, gdzie nawiązała współpracę z literackim modernistycznym kręgiem jidysz, mającym podobne podejście do literatury. Ze znajomością języka diaspory, nawet nie

będąc na miejscu, mogła dołączyć do tej owej wspólnoty twórczej, stanowiącej centrum literatury modernistycznej.

3. Tłumaczenie Akacje kwitną: Trudność

Japońska wersja *Akacje kwitną*, podobnie jak nowa polska edycja, zawiera nie tylko przekład z polskiego, ale również tłumaczenia trzech późniejszych utworów Vogel napisanych w jidysz. Te ostatnie, opublikowane w nowojorskim czasopiśmie *Inzikh* w drugiej połowie lat 30., ukazują czytelnikom dalszy ciąg działalności literackiej autorki *Akacji*. Do japońskiej edycji dodałam – analogicznie jest w polskiej wersji - listy otwarte między redaktorem pisma „Inzikh” oraz Vogel, publikowane w jidysz. Redaktor B. Alkwit ocenił i napisał recenzję *Akacje kwitną* w wersji jidysz¹³. Owe dokumenty informują czytelnika o odbiorze książki w nowojorskim kręgu literackim oraz wyjaśniają jak autorka definiowała literacki „montaż”, widząc w nim odrębny gatunek literacki. Prócz wymienionych już tekstów przetłumaczyłam recenzję polskiej wersji *Akacji* napisaną przez Brunona Schulza. Przyjaciel i były narzeczony dobrze zrozumiał intencje Vogel i wysoko cenil jej dzieło. Warto wspomnieć, że już w roku 1998 tekst autora *Sklepów cynamonowych* został przetłumaczony na japoński przez nieżyjącego już Yukio Kudo. Został on opublikowany w dwutomowych *Dziela Wszystkich Brunona Schulza*. Trzeba jednak pamiętać, że Kudo nie znał *Akacji* a jego *Dziela Wszystkie* są dla przeciętnego czytelnika japońskiego wydawnictwem mało dostępnym, także z względu na cenę. Stąd też postanowiłam w 2018 roku udostępnić tę ważną dla zrozumienia dzieła Vogel recenzję także w nowej edycji *Akacje kwitną*. Cytat z niej widnieje ponadto na obwolucie japońskiej edycji: „Proza Debory Vogel jest adekwatem świata na zawsze gotowego, nieruchomego, zmechanizowanego”.

Na marginesie rozważań warto dodać, że w roku 2016 wydano *Dziela wszystkie* Debory Vogel po niemiecku. Noszą one tytuł *Die Geometrie des Verzichts: Gedichte, Montagen, Essays, Briefe* [Geometria rezygnacji: wiersze, montaże, eseje, listy]¹⁴. Ich redaktorką była Anna Maja Misiak, która tłumaczyła teksty Vogel z polskiego i jidysz. Obecnie, co wiem od redaktorki, przygotowywane jest kolejne wydanie. Wspominam o tym nie bez przyczyny. Wersja polska i niemiecka były mi bowiem pomocne w przekładzie z języka dia-spory.

Swój przekład *Akacje kwitną* zainicjowałam już w roku 2005. Podczas krótkiego pobytu w Krakowie, w wynajętym na ulicy Felicjanek, w kuchni z widokiem na podwórze, po raz pierwszy próbowałam zmierzyć się z tekstem Vogel. Zarzuciłam je jednak na długo. W międzyczasie rosło moje zainteresowanie czasopi-smem *Sygnaly*, grupą „artes” i przestrzenią kulturową

międzywojennego Lwowa¹⁵. W tym czasie skupiałam się na gromadzeniu wszelkich informacji i materiałów na ten temat. Po ponad 10 latach – potrzebnych do zrozumienia dzieła oraz jego wartości dla historii literatury, w tym modernizmu – wróciłam do pracy translatorskiej. Czułam się pewniej, nie tylko z powodu lepszej znajomości języka polskiego, ale także ze względu na pogłębioną refleksję nad tłem powstania książki. Pojęłam, że jest to bardzo trudna, ale dobrze pomyślana literatura. Z tego powodu musiałabym dobrze ująć jej charakterystyczny rys, ale także dobrać odpowiedni styl już w języku japońskim. Myślę nawet, że jeśli tłumaczyłabym tekst wtedy, 10 lat temu, dziś oceniłabym książkę żydowskiej pisarki jako nieskończoną, eksperymentalną – tak samo jak wspomniani międzywojenni krytycy.

Jak sugeruje czytelnikowi niemiecki tytuł, główny tematem dzieła jest rezygnacja. Nie jest ona jednak jednoznaczna z aktem zaprzestania, zarzucenia życia. Po namyśle narratorka zawsze podejmuje decyzję, aby trwać. Chce żyć z tą słodką lub gorzką rezygnacją. Aby rozumieć ów wątek, czytelnikowi potrzebna jest pewna dojrzałość wewnętrzna oraz choćby odrobina z bolesnego, naznaczonego stratą doświadczenia życiowego.

Nie wnikając nadmiernie w powody, chcę zaznaczyć, że w tej chwili nie ma dużego zainteresowania przekładem japońskim. Taka reakcja była do przewidzenia. W *Akacje kwitną* nie ma ani wyraźnego wątku, ani głównych bohaterów, wokół których rozwija się historia. Nie pojawia się klasycznie pojmowana narracja, ułatwiająca percepcję dzieła. Mimo to, w Internecie pojawiają się pierwsze dobre komentarze, a oficjalna recenzja ukaże się wkrótce.

Chcąc przybliżyć zawartość książki muszę dodać, że składa się ona z trzech opowiadań–montaży, ale ich kolejność jest inna/odwrotna niż w wersji polskiej i jidysz. Pierwsze opowiadanie w polskiej wersji pt. *Kwiciarnie z azaliami* (1933) rozpoczyna swego rodzaju instrukcja czytania książki.

Płachty białej, pełnej, przestrzeni przychodzą w tej powieści i traktowane są jak zdarzenia; mury występują w tej powieści: gęste, jak tęsknota i jak upał. Mury: bielsze jeszcze niż w rzeczywistości, w dni, ulepione z szarego nieba i czekania, melancholijnie białe, lub twardo białe.

(W zwyczajnej nomenklaturze są to: suknie, meble, asfalty i ludzie.)

Ludzie zaś z tej powieści – żyją rzeczami takimi, jak: płaskość i kulistość, biała, szara, kolorowana; czekają na nie: jak na przegodę jedyną.¹⁶

W ten sposób autorka opisuje naszą codzienność pełną form geometrycznych, kolorów, materiałów, stosuje rozliczne przymiotniki wyjaśniające istotę dotyku. Przedmioty nie są wymienione, nie są nazywane; one

się zmieniają w kolory, formy oraz materialność. To adaptacja sposobu widzenia Paula Cézanne'a, a także kubistów.

Jak wspomniałam, kluczowym pojęciem prozy Vogel jest „montaż”. W początku XX wieku był on ważną techniką i medium w malarstwie, fotografii, filmie i literaturze. Istniały już wówczas powieści, które dzisiaj uznawane są właśnie za literacki montaż – *Manhattan Transfer* Johna Dos-Passosa (1925), *Berlin Alexanderplatz* Alfreda Döblina (1929). Ów zabieg twórczy wprowadza do powieści tematykę społeczną oraz elementy współczesności poprzez użycie nagłówków gazet, głosu z radia lub danych statystycznych. Taki typ montażu używa także Vogel w swojej prozie, w której używa refrenu z tanga lub nagłówków prasowych.

Jednak „montaż literacki” dla niej znaczy coś więcej. „Montaż jest czymś więcej niż tylko eksperymentem formalnym, jest koniecznym wyrazem światopoglądu” – pisze Vogel w epigramie eseju pt. *Montaż jako gatunek literacki*¹⁷. Montaż był jej niezbędny jako forma-medium do przedstawienia najważniejszego tematu – „polifoniczności życia”¹⁸. Jej autorska koncepcja montażu jest oparta na logice i symultanizmie. Autorka deklaruje, że „metoda symultanizmu stanowi konsekwencję”¹⁹ chęci przedstawienia wielości i polifoniczności życia. Symultanizm, czyli zestawienie wydarzeń, anuluje bowiem hierarchię między rzeczami.

Jednak i tutaj proste zestawienie nie wystarczało. Montaż musi być „zbudowany na logicznej zasadzie: ta sama logika różnych sytuacji pozwala je połączyć w całość”²⁰. Tak więc w prozie Vogel zestawiono wydarzenia, które pozornie nie mają ciągłości czy związku, ale mają podobieństwo wewnętrzne czy metafizyczne. Autorka zestawia obraz maszerujących żołnierzy i pięknych w swej harmonijnej budowie azalii jako przykład swej „logiki”. Doskonałość jest wspólna w obu rzeczach. Przykład ten pokazuje, że tę logikę należy odczuwać instynktownie. Stąd zapewne bierze się trudność w odbiorze prozy-montażu.

Według pisarki jedyną obiektywną zasadą montażu jest czas, który biegnie jednokierunkowo, nieodwołalnie. Dlatego też autorka opisuje wyraźnie cztery pory roku albo posługuje się porządkiem miesięcy (poza 3 miesiącami od grudnia, które narratorka uważała za „prospekt pauzy życiowej”²¹) w kolejności kalendarzowej, traktuje każde wydarzenie z kroniki w taki sam sposób i uznaje je za jednakowo ważne.

Na tych rozstrzygnięciach nie kończą się jednak problemy tłumacza prozy-montażu. Łatwo zauważyć, że aby połączyć informacje o wydarzeniach Vogel używa bardzo często spójnika „i” oraz „a”. Analogicznie postępuje tworząc w jidysz. Po polsku mają one jedną sylabę, ale po japońsku to „*soshite*” oraz „*shikashi, demo*”, czyli dwie lub trzy sylaby. Jeśli tłumaczyłam wszystkie występujące spójniki, to znacząco zakłóciłabym płynną lekturę tekstu japońskiego. Ponadto

między scenami nie byłoby relacji, na które wskazują „i” czy „a”. Jeśli zatem zdecydowałbym się na tłumaczenie ich wszystkich, to całość tekstu byłaby bardziej fragmentaryczna. Dlatego mając na uwadze japońskiego odbiorcę zdecydowałam się pominąć niektóre z nich. Między innymi o tym problemie rozmawiałam z niemiecką tłumaczką, która potwierdziła ogólną trudność przy tłumaczeniu montażu Vogel. Dokonane przeze mnie wybory translatorskie spowodowały, że japońska wersja jest ostatecznie nieco bliższa poezji niż oryginał.

Chcę dodać, że w japońskiej wersji znajduje się 15 ilustracji, które umieszczono w tych samych miejscach co w edycji polskiej. Są one istotne dla odbioru dzieła, co podkreślił Bruno Schulz we wspomnianej już recenzji:

Tekst książki dopełniają kongenialne i bardzo piękne ilustracje surrealistyczne Henryka Strenga, którego bogata i oryginalna twórczość malarska mało jest jeszcze znana. („Nasza Opinia”, nr 72 (199), 1936).

W japońskiej edycji staraliśmy zrekonstruować typografię oryginału, w którym czcionki oraz przestrzeń między zdaniami są większe niż stosowano wówczas w wydaniach utworów prozatorskich, powieściowych. Trudno jednak ustalić, czy był to pomysł samej autorki.

4. Tłumaczenie Akacji kwitną: Pokusy – Schulz i Vogel

Prace nad tekstem *Akacje kwitną* dały mi możliwość odnalezienia podobieństw między Schulzem a Vogel, którzy poznali się w 1930 u Stanisława Ignacego Witkiewicza w Zakopanem²². Zamierzali nawet zawrzeć małżeństwo, któremu jednak sprzeciwiła się stanowczo i skutecznie matka pisarki. Zakochani ostatecznie rozstali się, a 1931 roku Debora wyszła za mąż za inżyniera budownictwa. W 1936 roku urodził się im syn.

Niestety, prawie wszystkie listy między Schulzem a Vogel zaginęły. Pozostało do naszych czasów tylko pięć napisanych przez Vogel w latach 1938-39. Wówczas Schulz miał już na koncie dwie opublikowane książki, a jego narzeczeński związek z Józefiną Szelińską został zakończony. Listy te świadczą, że Schulz był wciąż kimś ważnym dla autorki *Akacje kwitną*. W listopadzie 1938 roku napisała:

A może my uciekamy przed sobą podświadomie i stąd to otaczanie się obcymi od pewnego czasu, ilekroć się spotykamy? Jest tak może, że podziały i zrobiły swoje te wszystkie głosy o podobieństwie i my nie chcemy teraz zanadto się przed sobą obnażać? Jakie smutne jest takie skąpstwo, jakie nieproduktywne. Ile złego może narobić głupota ludzka i jakie smutne, że właśnie ona ma taką władzę nawet najistotniejszą

potrzebą i najgłębszą tęsknotą człowieka. Bo przecież rozmowy nasze dawne i kontakt nasz był jedną z tych nielicznych cudnych rzeczy, jakie zdarzają się raz jeden w życiu, a może nawet tylko raz na kilka czy kilkanaście beznadziejnych, bezkolorowych żyć. (21 XI 1938, do Brunona Schulza)²³

Warto w tym miejscu zacytować wcześniejszy list Schulza, który zaświadczy o potrzebie wspólnoty duchowej i artystycznej:

Potrzebna mi współnika do przedsięwzięć odkrywczych. To, co dla jednego człowieka jest ryzykiem, niemożliwością, na głowie postawionym kaprysem – odbite w czterech oczach staje się rzeczywistością. Świat jak gdyby czekał na tę spółkę: zamknięty dotychczas, ciasny, bez dalszych planów – dojrzewać zaczyna kolorami dali, pękać i otwierać się w głąb. Malowane prospekty pogłębiają się i rozstępują w rzeczywiste perspektywy, ściana przepuszcza nas w dymensje przedtem nieosiągalne, freski malowane na nieboskłonnie jesiennym ożywają jak w pantomimie. (21 VI 1934, do Tadeusza Brezy)²⁴

Trudno było nie myśleć przy lekturze powyższego listu o Vogel, choć wiedziałam, że Schulz był już wtedy z Szelińską. Wydaje mi się jednak, że Schulz i Vogel kiedyś a może zawsze byli dla siebie jak lustra, w których wzajemnie siebie oglądali. Zapewne dlatego, po rozstaniu Brunona z Szelińską, korespondencja dawnych kochanków odżyła.

Jerzy Ficowski zainspirowany zapewne „wspólnotą motywów i odmienności interpretacji”²⁵ między Vogel i Schulzem podjął się interesującego zadania. Zestawił mianowicie cytaty z obu twórców tworząc w ten sposób wymyśloną, ale zajmującą dyskusję²⁶. Nie sposób nie dostrzec, że oboje mierzyli się z podobnymi dylematami i zajmowali teorią m.in. materii, tandety czy manekinów. Innym przykładem owej „wspólnoty motywów i odmienności interpretacji” była kwestia używania (a może nadużywania) słowa: „jak” u Vogel.

Vogel twierdziła, wyraźnie sprzeciwiając się koncepcji metafory Tadeusza Peipera:

Do moich celów porównanie jest bardziej odpowiednie niż metafora. Porównanie jest mi bliższe dzięki jego szczególnej spokojności. Metafora ma tendencje do anulowania dwóch rzeczy, zlewania ich w jedno – porównanie oddziela je od siebie, a mimo to stają się dzięki niemu sobie bliskie. Dlatego porównanie jest mi bliższe niż barokowa metafora²⁷.

Schulz z kolei wyrażał niezgodę na poetykę Peipera w opowiadaniu *Manekiny*, we fragmencie znanym jako mowa Ojca-Jakuba. Mówi on wprost: „mniej tre-

ści, więcej formy!”. Te skromne i symboliczne słowa w sposób oczywisty stoją w opozycji do ekonomii poezji propagowanej przez papieża awangardy.

Schulz i Vogel interesowali się także relacją między sztuką wizualną a literaturą. Najlepiej świadczy o tym stosunek Schulza do księgi, którą uznawał za gatunek sztuki, którego nie można zaszeregować ani do sztuki wizualnej, ani werbalnej. Stworzył konsekwentnie dzieło stojące na pograniczu tych dwóch przestrzeni twórczych: zbiór *cliché-verre* pt. *Xięga Bałwochwacza*. Składa się ona z kilkanaście obrazów, a sam autor nazywa ją Xięgą. To jest Xięga bez tekstów²⁸. Warto pamiętać, że zbiór opowiadań pt. *Sanatorium pod Klepsydrą* został zilustrowany przez samego autora²⁹, który dodatkowo napisał na obwolucie pierwszego wydania tego tomu: „Autor, sam ilustrujący swoje książki – już w tym dążeniu do całkowitego wykończenia dzieła własną ręką jest coś z ducha natchnionych średniowiecznych kapłanów i rzemieślników”.³⁰ Schulz zamierzał wykreować dzieło sztuki, zamazujące tradycyjną granicę między sztuką wizualną a werbalną i nazywać je właśnie księgą.

Do tego także dążyła Vogel. Jej proza była adaptacją koncepcji montażu, zaczerpniętej ze sztuki wizualnej, na grunt literatury.

Bezspornie Vogel i Schulz łączyło wspólne zainteresowanie artystyczne przy innym podejściu do tych zagadnień, to widocznie odbijało się w ich dziełach.

Zamiast zakończenia

Na koniec chciałabym podkreślić, że w ostatnich latach znaleziono nieznanne do tej pory materiały o działalności pisarzy polskich. Mam tutaj na myśli przede wszystkim Brunona Schulza, Debory Vogel i Brunona Jasińskiego³¹. Było to możliwe m.in. dzięki kwerendzie materiałów napisanych i drukowanych w językach innych niż polski. W ramach tych poszukiwań odkryto, że działalności literatów polskich z okresu międzywojennego przekraczała granice państwa oraz języka. Wtedy to właśnie rewizja mapy modernizmu oraz awangardy Europy Środkowo-Wschodniej właśnie się rozpoczynała.

Bibliografia

- Auerbach, Rachela, 2003. *Rozzerwane nici: Garść wspomnień i zebranych wiadomości o życiu i twórczości Debory Vogel i Brunona Schulza oraz okolicznościach ich śmierci z ręki Niemców*, przeł. z jidysz Tomasz Kuberczyk, podał do druku Antoni Czyż, „Ogród”, 2003, nr 21–22, s. 219–236.
- Fögeru, Debora [Debora Vogel], 2018. *Akashia wa hanasaku [Akacje kwitną]*, przeł. Ariko Kato, Shōrai-sha, Kyoto.
- Montages. *Debora Vogel and the New Legend of the City*, 2017, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź.
- Montaż: *Debora Vogel i nowa legenda miasta*, 2017, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź.
- Sienkiewicz, Barbara, 1992. *Montaż-kronika widzenia (Akacje kwitną Debory Vogel)*, [w:] *Literackie „teorie widze-*

- nia” w prozie dwudziestolecia międzywojennego, Poznań, s. 149–172.
- . 1996. *Hegel, fotomontaż i literatura: o prozie Debory Vogel*, „Kresy”, nr 26, s. 76–85.
- . 2003. *Wokół motywu manekina: Bruno Schulz i Debora Vogel*, [w:] *W ulamkach zwierciadła...*, red. Małgorzata Kitowska-Łysiak, Władysław Panas, Lublin, s. 381–409.
- Szymaniak, Karolina. 2006. *Być agentem wiecznej idei. Przemiany poglądów estetycznych Debory Vogel*, Universitas, Kraków.
- . 2006. *Rozdwojony język. „Cusztajer” i galicyjskie jidyszowe środowisko artystyczne*, „Midrasz”, nr 7–8 (111–112), s. 30–35.
- Vogel, Debora. 1936. *Akacje kwitną. Montaż*, Rój, Warszawa.
- . 2006. *Akacje kwitną. Montaż*, Austeria, Kraków.
- . 2016. *Die Geometrie des Verzichts. Gedichte, Montagen, Essays, Briefe*, ed. and trans. by Anna Maja Misiak, Arco Verlag, Wuppertal.
- Wysiecka, Joanna, 1991. *Debora Vogel: zapomniana przyjaciół Brunona Schulza*, „Dekada Literacka”, nr 31, 1991, s. 4–5, 11
- Przypisy**
- 1 Debora Vogel, *Akacje kwitną. Montaż*, Kraków 2006.
 - 2 Od lat 90. Barbara Sienkiewicz intensywnie pisała artykuły o twórczości Debory Vogel. Barbara Sienkiewicz, *Montaż-kronika widzenia („Akacje kwitną” Debory Vogel)*, [w:] *Literackie „teorie widzenia” w prozie dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 1992, s. 149–172; *Hegel, fotomontaż i literatura: o prozie Debory Vogel*, „Kresy”, nr 26, 1996, s. 76–85; *Wokół motywu manekina: Bruno Schulz i Debora Vogel*, [w:] *W ulamkach zwierciadła...*, red. Małgorzata Kitowska-Łysiak, Władysław Panas, Lublin 2003, s. 381–409.
 - 3 Bruno Schulz, *Księga listów. Dzieła zebrane, tom 5*, zebrał i przygotował do druku Jerzy Ficowski, uzupełnił Stanisław Danecki, Gdańsk 2016, s. 142.
 - 4 Karolina Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei. Przemiany poglądów estetycznych Debory Vogel*, Kraków 2006; Karolina Szymaniak, *Rozdwojony język. „Cusztajer” i galicyjskie jidyszowe środowisko artystyczne*, „Midrasz”, nr 7–8 (111–112), 2006, s. 30–35.
 - 5 *Wstęp*, [w:] *Montaż: Debora Vogel i nowa legenda miasta*, Łódź 2017, s. 20.
 - 6 Data urodzenia zob. Szymaniak, *Być agentem...*, s. 27–28.
 - 7 Szymaniak, *Być agentem...*, s. 34–35.
 - 8 Tamże, s. 39.
 - 9 Tamże, s. 38.
 - 10 Rój to także wydawnictwo dwóch książek Brunona Schulza.
 - 11 Według informacji podanej przez Szymaniak, wydaniu polskiej wersji *Akacji* autorka musiała sfinansować z swojej kieszeni. Szymaniak, *Być agentem...*, s. 42.
 - 12 Stanisław Kaliszewski, *Recenzje z książek*, „Prosto z mostu”, nr 11, 1936, s. 3. M. Promiński, *Akacje kwitną*, „Sygnały”, nr 15, 1936, s. 8. Emil Breiter, *Dwie powieści kobiece*, „Wiadomości literackie”, nr 11, 1936, s. 4. Bruno Schulz, *Akacje kwitną*, [w:] Bruno Schulz, *Republika marzeń*, wybór, opracowane i posłowie Jerzy Ficowski, Warszawa 1993, s. 62. Pierwodruk: „Nasza opinia”, nr 72, 1936, s. 9.
 - 13 Dziękuję Yechielowi Weizmanowi za pomocy zbierania materiałów z *Inzich* na Bibliotece Narodowym w Jeruzolimie.
 - 14 Dla porządku wspomnę, że *Akacje kwitną* są wydane także po ukraińsku. Tłumaczył je z jidysz Jurko Prochaško, germanista i psychoanalityk ukraiński. Wcześniej ten sam autor Prochaško przetłumaczył na ukraiński dwie tomy wierszy Vogel i wydał je na jednym tomie.
 - 15 Na temat „Sygnałów” i „artes” zob. Ariko Kato, *Awangarda i tradycja. Wizja Lwowa hybrydycznego w „Sygnałach” i działalność artystów żydowskich Zrzeszenia Artystów Plastyków „artes”*, [w:] *Montaż. Debora Vogel i nowa legenda miasta*, Łódź 2017, s. 253–260.
 - 16 Debora Vogel, *Akacje kwitną: montaż*, Kraków 2006, s. 10–11.
 - 17 Debora Vogel, *Montaż jako gatunek literacki*, [w:] Szymaniak, *Być agentem...*, s. 262.
 - 18 Debora Vogel, *Montaż literacki (Wprowadzenie)*, [w:] Szymaniak, *Być agentem...*, s. 274.
 - 19 Tamże, s. 266.
 - 20 Tamże, s. 273.
 - 21 Debora Vogel, *Akacje kwitną: montaż*, Kraków 2006, s. 54.
 - 22 Jerzy Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2012, s. 59.
 - 23 Schulz, *Księga listów*, s. 265.
 - 24 Tamże, s. 51.
 - 25 Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice*, s. 62.
 - 26 Tamże, s. 61–62.
 - 27 Debora Vogel, *List (O recenzji B. Alkwiata z książki Akacje)*, [w:] Debora Vogel, *Akacje kwitną: montaż*, Kraków 2006, s. 185.
 - 28 O powracaniu relacji między słowem świętym a obrazem zakazanym, zob. Kris Van Heuckelom, *Artistic Crossover in Polish Modernism. The Case of Bruno Schulz’s Xięga Bałwochwalcza (The Idolatrous Booke)*, „Image [& Narrative]”, November (2006).
 - 29 O koncepcji Księgi Schulza oraz ilustracjach do *Sanatorium pod Klepsydrą*, zob. Ariko Kato, *Obraz, Tekst i Księga: Ilustracje Brunona Schulza do Sanatorium pod Klepsydrą*, [w:] *Inspiracje Schulzowskie w literaturze: Materiały naukowe IV Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*, red. Wiera Meniok, Drohobycz 2010, s. 219–237.
 - 30 Bruno Schulz, *Szkice krytyczne*, red. Małgorzata Kitowska-Łysiak, Lublin 2000, s. 8.
 - 31 Przypadek autoprzekładu *Akacje kwitną* Vogel nie był w międzywojniu jednostkowy. Wielu ówczesnych pisarzy dokonywało takiej operacji, podobnie jak wielu publikowało w innych językach nowe wersje swych dzieł nie zmieniając pierwotnego tytułu. To utrudnia, a niekiedy uniemożliwia ustalenie podstawy wydania. Podobna sytuacja jest z powieścią pt. *Pałę Paryż* Brunona Jasieńskiego. Powieść stała się europejskim bestsellerem na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku i szybko została przetłumaczona na wiele języków. Powstały w tym procesie różne jej wersje. I tak dla przykładu tłumaczenie japońskie ma dodatkowy epilog, którego nie ma w wersji polskiej. Okazało się, że w wersjach wydanych po rosyjsku w ZSRR w okresie 1928–1931 dodano ten epilog, a to ta właśnie wersja była podstawą wydania japońskiego. Na ten temat zob. Ariko Kato, *Nieznamna wersja Pałę Paryż Brunona Jasieńskiego*, [w:] *Polonistyka na początku XXI wieku: Diagnozy, koncepcje, perspektywy. Tom I. Literatura Polska i perspektywy nowej humanistyki*, red. Jolanta Tanbor, Katowice 2018, s. 452–465.

Bruno Schulz, urodzony w 1892 roku w galicyjskim Drohobyczu, napisał swoje dzieła prozatorskie w okresie międzywojennym, gdy Drohobycz należał już do Polski, w której u władzy był marszałek Józef Piłsudski. Jednak w jego opowiadaniach nie pojawiają się realia z życia międzywojennej Polski. Opisywał natomiast codzienność austriackiej Galicji z nieodłącznym wizerunkiem Franciszka Józefa I, jak to ma miejsce w opowiadaniu *Wiosna*. Badacze słusznie dyskutowali nad prozą Schulza w kontekście mitu Galicji lub mitu habsburskiego¹.

W powszechnej opinii autor *Sklepów cynamonowych* jest uważany raczej za apolitycznego. Nie zostawił prawie żadnych tekstów podejmujących tematy polityczne czy społeczne. Jednym z nielicznych jest artykuł na temat Piłsudskiego pt. *Powstają legendy* („Tygodnik Ilustrowany”, 1935) oraz dwie recenzje książek opowiadających o Marszałku, które powstały już po jego śmierci: *Wolność tragiczna* Kazimierza Wierzyńskiego („Tygodnik Ilustrowany”, 1936) oraz *Pod Belwederem* Juliusza Kadena-Bandrowskiego („Tygodnik Ilustrowany”, 1936). Podejściem Schulza do postaci Piłsudskiego zainteresował się w latach 90. Stanisław Rosiek². Ostatnio temat ten podjęła także Małgorzata Ogonowska³, która opisała „kontakty” między Piłsudskim a Schulzem na podstawie piśmiennictwa ze Lwowa i okolic. Grzegorz Józefczuk analizuje natomiast eseje Schulza na temat Piłsudskiego⁴. Jednak ogólnie rzecz ujmując, wśród badaczy wciąż mało jest zainteresowanie odczytaniem prozy autora *Sanatorium pod Klepsydrą* w kontekście politycznym. W niniejszym artykule zamierzam przyjrzeć się opowiadaniom *Wiosna* oraz *Ulica Krokodyli* na tle postkolonialnej Galicji, potraktować je jako komentarz do polityki otaczającej autora.

Kluczowymi motywami mojej analizy będą mapa i znaczki pocztowe⁵. One – te quasi-obrazy – mają cechy wspólne. Po pierwsze, mimo że są tworem wizualnym, w obu przypadkach obraz pozostaje drugorzędny względem użyteczności. Po drugie, udając użytkową obiektywność i neutralność polityczną, są symbolami i narzędziami państwa-władzy. I tak mapa wizualizuje – z użyciem znaków i skali – ziemię i konkretny jej punkt, zmierzając do obiektywnej prezentacji relacji geograficznej między przedmiotami. Jednak w rzeczywistości prezentuje ona punkt widzenia kartografa-widza. Obiektywność mapy jest w tym sensie iluzyjna. Znaczki pocztowe są z kolei dowodem uiszczenia opłaty za usługi pocztowe państwa, ale to właśnie na nich często drukowany jest wizerunek władcy. Krążąc po całym kraju, znaczki pocztowe odciskają wszędzie piętno jego panowania. Tak wyglądały pierwsze na świecie znaczki pocztowe, które były wprowadzone do obiegu w Wielkiej Brytanii w 1840 roku – czarno-białe, za 1 pensa, z wizerunkiem profilu królowej Wiktorii.

Znaczki, mapa i władca. Postkolonialna wizja Brunona Schulza

Mapa i znaczki jako quasi-obrazy wykorzystywane są przez rządzących do zmanifestowania swojej pozycji, wizualizują zatem władzę państwa. Bruno Schulz w opowiadaniach *Ulica Krokodyli* oraz *Wiosna* wykorzystuje ten alegoryczny, polityczny aspekt mapy i znaczków pocztowych, aby móc analizować rzeczywistość Galicji z punktu widzenia postkolonialnego. Poprzez refleksję nad tymi dwoma opowiadaniem zamierzam rzucić światło na polityczny instynkt autora *Sklepów cynamonowych*.

1. Mapa ulicy Krokodyli, czyli mapa kolonii

Amerykański historyk Larry Wolff, odnosząc koncepcję orientalizmu Edwarda Saïda do kolonizacji Galicji, pisze o tym, jak została odkryta i jak była postrzegana. Jawiła się jako teren eksperymentu oświeconego cesarza Austrii Józefa II, który brał udział w pierwszym rozbiórze Polski. W literaturze austriackiej tworzono zaś egzotyczne obrazy niecywilizowanej Galicji, zamieszkiwanej przez Polaków, Ukraińców oraz Żydów. Dzięki tym opisom niemieckojęzyczni czytelnicy byli przekonani, że nowo pozyskana kraina potrzebuje oświecenia i unowocześnienia, które uzyska dzięki panowaniu postępowej Austrii⁶. Wolff pisze, że hegemoniczna Austria uważała ów teren za rodzaj *tabula rasa*. Schemat Zachodu-Wschodu wedle koncepcji orientalizmu Saïda znajduje swoją zminiaturyzowaną wersję w Cesarstwie Austriackim.

Mapa miasta opisywana przez Schulza w opowiadaniu *Ulica Krokodyli* jest analogiczna do mapy Galicji narysowanej przez kartografa-kolonizatora. Opowiadanie *Ulica Krokodyli* rozpoczyna się z słynnym opisem „starej i pięknej mapy naszego miasta” (69)⁷, przechowywanej przez ojca w dolnej szufladzie biurka. Na tej mapie ulica Krokodyli przedstawiona jest jako luka.

Na tym planie, wykonanym w stylu barokowych projektów, okolica ulicy Krokodylej świeciła pustą białą, jaką na kartach geograficznych zwykło się oznaczać okolice podbiegunowe, krainy nie zbadane i nie-

pewnej egzystencji. Tylko linie kilku ulic wrysowane tam były czarnymi kreskami i opatrzone nazwami w prostym, nieozdobnym piśmie, w odróżnieniu od szlachetnej antykiw innych napisów. Widocznie kartograf wzbraniał się uznać przynależność tej dzielnicy do zespołu miasta i zastrzeżenie swe wyraził w tym odrębnym i postponującym wykonaniu. (71)

Mimo że kartografowi trudno uznać ów nowo powstały twór za część miasta, zaznaczył go na mapie – jednak z pewnym zastrzeżeniem. Zwizualizował jej obcość i niezrozumiałość właśnie poprzez biel.

Mapa barokowa jest mapą narysowaną w stylu realistycznym, trójwymiarowym, z perspektywy (niby) „subiektywnej”⁸. Kartograf w opowiadaniu Schulza, który również pozoruje subiektywny punkt widzenia, opisywał jednak okolicę ulicy Krokodyli jako „pustą biel”.

Powołuję się tutaj na analizę orientalizmu Edwarda W. Saïda:

Orientalista może spokojnie wygłaszać takie tezy, uznaje bowiem, że między orientalistą a orientalczykiem zachodzi jeszcze głębsza, istotniejsza różnica: różnica między opisującym a opisywanym. Dla tego ostatniego przewidziana jest rola całkowicie pasywna; dla orientalisty – rola obserwatora, badacza, itd. (...) Orientalczyk to coś gotowego, niezmiennego, utrwalonego, coś, co wymaga zbadania i co może nawet samo potrzebuje pewnej wiedzy o sobie. Nie oczekuje się tu i nawet nie dopuszcza żadnej dyalektyki. Jest pewne źródło informacji (orientalczyk) i pewne źródło wiedzy (orientalista), czyli pisarz i pewien materiał, bez interwencji pisarza nieruchomy i martwy. Relacja między nimi jest relacją władzy, która przybiera rozmaite postaci⁹.

Kartograf narysował ulicę Krokodyli w ten sam sposób, jak orientaliści pisali o Oriencie, czyli dosłownie jako *tabula rasa*, którą można wypełnić swoim wyobrażeniem, swoją imaginacją.

„Pusta biel” symbolizuje zatem dodatkowo obcość oraz brak zrozumienia tej okolicy przez twórcę mapy. Wspomnijmy o charakterze tej ulicy. Dla rdzennych mieszkańców jest to teren, od którego trzymają się z dala. Ale ta przestrzeń oddziałuje równocześnie swoją degradacją, której nie można spotkać w innych częściach miasta. Jest to zatem dzielnica egzotyczna, która przyciąga ludzi swoją innością.

Kartograf nakreślił tę okolicę, przedstawiając ją w sposób nieco niedbały, minimalistyczną linią z nazwą napisaną prostym piśmie. Innymi słowy, wizualizował tę okolicę jako obcą i poślednią. Ponadto, przypisał tej nieznaną krainie dziwną nazwę (Ulica Krokodyli) i w ten sposób – poprzez wyróżnienie – włączył do terenu swojego miasta.

Nazwa – dziwna i zatem intrygująca – jest równocześnie symboliczna, bowiem nadana przez władzę. Zatem nie tylko kartograf, który przedstawił tę ulicę jako lukę na mapie, ale także zarządzający tę ziemią określają charakter nowo pozyskanej krainy jako „inność”. Nazywanie funkcjonuje jako etap kolonizacji. Na mapie barokowej Schulz rozpoznał imperializm kulturalny. Warto w tym miejscu przywołać jego esej pt. *Mityzacja rzeczywistości*, gdzie pisał: „Nienazwane nie istnieje dla nas. Nazwać coś – znaczy włączyć to w jakiś sens uniwersalny” (365). Ten proces jest w omawianym kontekście symboliczny. Nazwanie nowo uzyskanego terenu własnym językiem to włączenie go w mapę kolonizatora¹⁰.

2. Schulz i Piłsudski. Znaczkę pocztową w opowiadaniu *Wiosna*

Schulz podejmował temat monarchii austriackiej w opowiadaniu *Wiosna*. Opisuje w nim codzienność naznaczoną wizerunkiem Franciszka Józefa I.

Świat był naówczas ograniczony Franciszkiem Józefem I. Na każdej marce pocztowej, na każdej monecie i na każdym stemplu stwierdzał jego wizerunek niezmienności świata, niewzruszony dogmat jego jedności. Taki jest świat i nie masz innych światów prócz tego – głosiła pieczęć z cesarsko-królewskim starcem. Wszystko inne jest urojeniem, dziką pretensją i uzurpacją. Na wszystkim położył się Franciszek Józef I i zahamował świat w jego wroście. (144)

Umieszczenie podobizny władcy na znaczkach było genialnym posunięciem, służącym umocnieniu jego władzy. Wizerunek panującego na znaczkach pojawia się na terenie całego państwa, zaznaczając symbolicznie jego siłę. W ten sposób jego osoba i sposób rządzenia pozostawały piętno nawet na peryferiach: w Galicji, która była położona daleko od centrum decyzyjnego.

To prawda, że schulzowski opis życia zdominowanego przez Franciszka Józefa I koresponduje z bytowaniem w monarchii austriackiej. Jednak jeśli zwrócimy uwagę na czas powstania tego opowiadania, można odczytać ów zapis jako aluzję do rzeczywistości międzywojennej Polski. Schulz napisał opowiadanie *Wiosna* w 1936 roku podczas urlopu płatnego, na którym przebywał od stycznia do czerwca. Musiał długo czekać na tę przerwę. W dniu 13 maja 1935 roku Schulz pisał w liście do Tadeusza Brezy, że nie ma odpowiedzi od ministerstwa w tej sprawie:

W sprawie mego urlopu nie mam jeszcze oficjalnego zawiadomienia. W dniach tych powszechnej i wielkiej żaloby nie mogę w tej sprawie żadnych czynić zabiegów¹¹.

Chodzi o odpowiedź na pismo, które Schulz skierował do Kuratorium Okręgu Szkolnego Lwowskiego

20 marca 1935 roku. Autor książki *Sklepy cynamonowe* prosił o dziesięciomiesięczny urlop płatny w celu zrealizowania zamierzeń literackich¹².

Dzień przed napisaniem listu do Brezy, 12 maja 1935, zmarł marszałek Józef Piłsudski. Uroczystości żałobne sparaliżowały działania administracyjne. Od 13 do 17 maja, czyli od poniedziałku do piątku, cały kraj okrył się żałobą. W dniu pogrzebu wszystkie banki, giełdy i instytucje administracyjne zostały zamknięte (sklepy były otwarte tylko rano), aby wszyscy mieli szansę pograć się w zadumie¹³. Gazety przez tydzień bez przerwy pisały o śmierci Marszałka. Kręgi literackie nie stanowiły pod tym względem wyjątku. „Wiadomości Literackie” wydały specjalny numer poświęcony zmarłemu, zaś słynni literaci (np. Dąbrowska, Staff, Tuwim, Wittlin) pisali o nim wyłącznie chwalebne strofy. W latach 1935–36 temat ten zdecydowanie dominował nad innymi kwestiami. Stanisław Rosiek trafnie opisał tę sytuację: „Piłsudski-temat (godny najwyższej uwagi piszącego) i Piłsudski-przeszkoda w pisaniu”¹⁴. Śmierć Marszałka ograniczyła zatem wolność podejmowanych tematów i do pewnego stopnia także wolność słowa.

Bruno Schulz też nie był pod tym względem wyjątkowy. W roku 1935 opublikował w „Tygodniku Ilustrowanym” artykuł pt. *Powstają legendy*, oraz dwie recenzje książek na temat Piłsudskiego.

Twórca z Drohobycza dostał ostatecznie urlop płatny, obejmujący okres od stycznia do czerwca 1936 roku. Wówczas to powstało opowiadanie *Wiosna*.

Przy okazji tych refleksji, warto zwrócić uwagę na fakt, że Józef Piłsudski był często prezentowany na znaczkach pocztowych. Katalog wystawy *Józef Piłsudski w filatelistyce polskiej: 1867–1967*, zorganizowanej przez Polonię w Londynie w 1967 roku pokazuje, jak często w okresie międzywojennym drukowano jego wizerunek na znaczkach pocztowych przy okazji wydarzeń państwowych. Np. wydano znaczki pocztowe z profilem Piłsudskiego w 1919 roku z okazji ustanowienia Sejmu Ustawodawczego (nakład: 4 192 441), oraz w 1927 roku z okazji 60. rocznicy urodzin (nakład: 72 379 200). 16 maja 1935 roku wydano czarno-białe znaczki żałobne 5 gr, 15 gr, 25 gr, 1 zł. Nietrudno zatem zauważyć, że Schulz, opisując literacką rzeczywistość przenikniętą Franciszkiem Józefem, żył w świecie nasiąkniętym wizerunkiem polskiego bohatera narodowego.

Warto w tym miejscu nadmienić, że postać Piłsudskiego funkcjonowała jako symbol *belle-epoque* – niepodległości i wolności w kontekście polskim¹⁵. W środowisku żydowskim miał on także jednoznacznie dobry wizerunek, o tym świadczy np. przemówienie żałobne Wiktora Chajesa, prezesa Zarządu Żydowskiej Gminy Wyznaniowej we Lwowie:

Ludność żydowska przez usta swych przedstawicieli zawsze jasno i wyraźnie podkreślała swą wiarę

w osobę Wielkiego Budowniczego Polski. Ze źródeł Jego ideologii bił gorący strumień hasel zrównania wszystkich obywateli – wszak najwyższym Jego celem i ideałem było dobro Najjaśniejszej Rzeczypospolitej. A źródłem ideałów Jego ani przez chwilę nie przestała być wiara, że tylko przez zespolenie wszystkich i równych obywateli może być ugruntowane silne i potężne Państwo. Państwo jako wspólne dobro wszystkich Jego obywateli¹⁶.

Piłsudski – tak samo jak Franciszek Józef I w kontekście habsburskim – był postacią tolerancyjną, zmierzającą do zbudowania państwa, gdzie współżyją różne narody. Schulz jednak wykorzystał ten obraz ukochanego przez cały naród wodza jako literacki motyw. Zmieniał go w symbol codzienności, od której bohater stara się uciekać.

3. Piłsudski i Schulz

Esej *Powstają legendy*, podobnie jak list do Brezy i opowiadanie *Wiosna*, ukazują postrzeganie przez Schulza – zimnego obserwatora, pośmiertnej adoracji Piłsudskiego. Śmierć wzmocniła jego legendę wodza, która rozrosła się niepomierne. Traktuje o tym eseje *Powstają legendy* Schulza, w którym pisał, że nie za sprawą swoich czynów Piłsudski stał się legendą. Jednak takie podejście do Piłsudskiego nie było pomysłem Schulza. Na pierwszej stronie tygodnika żydowskiego „Opinia”, nr 19, wydanego 19 maja 1935 roku, M. Klejnbaum pisał, że Piłsudski obiecał, ale nie realizował swych pomysłów w sprawie kwestii żydowskiej¹⁷.

Na potrzeby niniejszego wywodu zwróćmy uwagę na interesującą metaforę „twarzy” w wymienionym powyżej esej:

Jego twarz była może za życia twarzą indywidualnego człowieka. Zapewne ci, którzy byli w pobliżu niego, znali Jego uśmiech i zachmurzenie, błyski chwili na jego twarzy. Nam z daleka coraz bardziej gubią się indywidualne rysy, stają się mgliste i przepuszczają od wewnątrz jakieś promieniowanie rysów większych, obszerniejszych, mieszczących w sobie setki minionych twarzy. Umierając, wchodząc w wieczność, marzy ta twarz wspomnieniami, wędruje przez szereg twarzy, coraz bledsza, przestronniejsza i płomienniejsza, aż w końcu z nawarstwień tych twarzy układa się na niej i zastyga w maskę ostateczną oblicze Polski – już na zawsze¹⁸.

Wszechobecny obraz twarzy Piłsudskiego oddzielił się od rzeczywistego i zaczął reprezentować Polskę. Poprzez alegorię „twarzy” Schulz postrzegał wizerunek Piłsudskiego jako symulakrum w znaczeniu francuskiego filozofa Jeana Baudrillarda. Odwołując się do doskonałej mapy z opowieści Luisa Borgesa (*O ścisłości w nauce*, 1946), która jest dokładnym odbiciem impe-

rium w skali 1:1, Baudrillard odczytał w tym opowiadaniu alegorię świata, gdzie hiperrzeczywistość, czyli symulakrum brakującego oryginału poprzedza rzeczywistość. Tekst Schulza przedstawia wszechobecny wizerunek władcy, który nie ma już odpowiednika w rzeczywistości, rozrasta się i stwarza władzę.

Zakończenie

W opowiadaniach *Ulica Krokodyli* oraz *Wiosna* można odnaleźć alegorię kolonizacji. Schulz, żyjąc postkolonialną rzeczywistością Galicji, dostrzegał w niej, czyli w niepodległej Drugiej Rzeczypospolitej, podobny system sprawowania władcy. Mimo tych jednoznacznych znaków zainteresowania sprawami politycznymi autor *Sklepów cynamonowych* uważany jest za pisarza apolitycznego. Jednakże – tak jak starałam się tu wykazać – miał on polityczną intuicję oraz świadomość mechanizmów władzy, co przedstawił alegorycznie w omówionych powyżej opowiadaniach.

Przypisy

- 1 Ewa Wiegandt, *Austria Felix: czyli o micie Galicji w polskiej prozie współczesnej*, Poznań 1997. Alois Woldam, *Mit Austrii w literaturze polskiej*, Kraków 2002. Lary Wolff, *The Idea of Galicia: History and Fantasy in Habsburg Political Culture*, Stanford, California 2010.
- 2 Stanisław Rosiek, *Mit jako wódz*, [w:] Bruno Schulz, *Powstają legendy. Trzy szkice wokół Piłsudskiego*, Kraków 1993, s. 3–20.
- 3 Małgorzata Ogonowska, *Schulz i Piłsudski. Zetknięcia w czasie i przestrzeni*, „Schulz/Forum” nr 10, 2017, s. 41–55.
- 4 Grzegorz Józefczuk, *Schulz o Piłsudskim. I co z tego wynika*, „Akcent”, 4 (150), 2017, s. 128–134.
- 5 Znaczki pocztowe i markownik, nazywany przez narratorka „prawdziwą księgą blasku” (Bruno Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. Jerzy Jarzębski, Wrocław, Warszawa 1989, s. 145), przeanalizowano w kontekście dyskusji o koncepcji Księgi u Schulza. Wyróżniany jest artykuł Jana Zielińskiego, który identyfikuje znaczki pocztowych opisywanymi w opowiadaniu *Wiosna* z realnym. Jan Zieliński, *Markownika Rudolfa (Do „Wiosny” Schulza komentarz filatelistyczny)*, „Twórczość”, nr 1, 1986, s. 123–127. Ogromną mapę schowaną w szufladzie Ojca analizował Józef Olejniczak za pomocą koncepcji *symulakrum* Jeana Baudrillarda, który wspominał mapę na skali 1:1 w opowiadaniu Louisa Borgesa. Józef Olejniczak, *Miejsce Schulza. W literaturze modernistycznej*, [w:] *Narracje po końcu (wielkich) narracji. Kolekcje, obiekty, symulakra...*, red. Hanna Gosk i Andrzej Zieniewicz, Warszawa 2007, s. 303–315.
- 6 Zob. Lary Wolff, *The Idea of Galicia: History and Fantasy in Habsburg Political Culture*, Stanford, California 2010.
- 7 W niniejszym artykule cytuję prozę Schulza pochodząca z tomu Bruno Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. Jerzy Jarzębski, Wrocław, Warszawa 1989. Strony podane nawiasach są według tego tomu.
- 8 Zob. wyjaśnienie Jerzego Jarzębskiego. „Mapy i plany (prospekty) z okresu baroku wyróżniały się subiektywną perspektywą i trójwymiarowym, „realistycznym” rysunkiem uwzględniającym indywidualny wygląd budowli, przy czym dokładność przedstawienia malała wraz z rosnącą odległością od punktu, w którym umieszczano idealnego „obserwatora”. Bruno Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. Jerzy Jarzębski, Wrocław, Warszawa 1989, s. 71.
- 9 Edward W. Said, *Orientalizm*, przeł. Witold Kalinowski, Warszawa 1991, s. 439–440. Oryginał: Edward W. Said, *Orientalism*, London 2003, s. 308.
- 10 Na taki proces zawłaszczania terytorium poprzez nazywanie napotykaemy w austriackim zaborze Galicji. Znanym faktem jest to, że kiedy w roku 1772, monarchia austriacka uzyskała teren Galicji, nazywała go Królestwem Galicji i Lodomerii. Nawiązując do tytułu *Rex Galiciae et Lodomeriae*, czyli królu Galicji i Lodomerii, który nosił zawsze król węgierski, Austria jako spadkobierca korony węgierskiej uznała się za prawowitego władcę tego terenu. Lary Wolff, *The Idea of Galicia: History and Fantasy in Habsburg Political Culture*, Stanford, California 2010, s. 15.
- 11 Bruno Schulz, *Księga listów*, red. Jerzy Ficowski, Stanisław Danecki, Gdańsk, 2012, s. 54.
- 12 Zob. tamże, s. 236–237.
- 13 „Od dnia wczorajszego do dnia pogrzebu – powszechna żałoba w kraju”. Zob. „Chwila” (14 maja 1935), nr 5798, s. 8.
- 14 Stanisław Rosiek, *Mit jak wódz*, [w:] Bruno Schulz, *Powstają legendy: Trzy szkice wokół Piłsudskiego*, red. Stanisław Rosiek, Kraków 1993, s. 6.
- 15 Organizatorzy wystawy filatelistyki polskiej pisali w przedmowie katalogu, że „okres drugiej wojny światowej i okres od jej zakończenia po dzień dzisiejszy – okres dla Polski tragiczny, gdzie mimo wszystko, postać i imię Józefa Piłsudskiego pozostaje tak w kraju, jak na uchodźstwie synonimem walki o Wolną Polskę”. Nawet znaczki pocztowe używane poza obiegiem nadal funkcjonują jako ten sam symbol wolności. Jan Z. E. Berek, *Józef Piłsudski w filatelistyce polskiej*, [w:] *Józef Piłsudski w filatelistyce polskiej: 1867-1967*, Londyn 1967, s. 4.
- 16 Zob. *Manifestacja żałobna Żydów lwowskich. Zebranie w gminie Żydowskiej*, „Chwila” (15 maja 1935), nr 5799, s. 4.
- 17 Zob. „W te dni żałoby...”, „Opinia” (19 maja 1935), nr 19, s. 1. Także o legendzie Piłsudskiego zob. Włodzimierz Wójcik, *Legenda Piłsudskiego w polskiej literaturze międzywojennej*, Katowice 1986.
- 18 Bruno Schulz, *Powstają legendy: Trzy szkice wokół Piłsudskiego*, red. Stanisław Rosiek, Kraków 1993, s. 25–26.

Schulzowska Księga jako miejsce z tajemnicą

Już od średniowiecza księga oraz święty tekst stały się swoistym miejscem z tajemnicą, symbolem świata (*Liber mundi*), boskiej mistyki i ukrytej wiedzy¹. Tradycja tego typu tekstu wraca w XX wieku, m.in. w opowiadaniach Brunona Schulza. Możemy przy tym rozróżnić dwa typy księgi: 1. pełną przygód powieść, czyli księgę z tajemnicą egzoteryczną i 2. dzieło o charakterze inicjacyjnym, czyli księgę z tajemnicą świętą, ezoteryczną². W przypadku Schulza mamy do czynienia z tym drugim wariantem. Jego Księga we wszystkich swoich odmianach, traktacie o manekinach, Autentyku, szkicowniku, markowniku oraz mapie prowadzi bowiem do inicjacji męskich bohaterów – Jakuba i Józefa – zarówno w sferę tajemnicy stworzenia świata, „genialnej epoki”, czasów Masjasza, jak i dziedzinę erotyki.

Księga-labirynt

Charakterystycznymi toposami dzieł, których tematem jest tekst, są według Daniela Hodrovej m. in. biblioteka o kształcie księgi-labiryntu, wydawnictwo jako miejsce, w którym przechowuje się rękopisy rodzących się dopiero książek oraz miasto³. W opowiadaniach Schulza znajdujemy obraz Księgi-labiryntu czyli księgi-róży stulistnej, której lektura i interpretacja przypomina zapuszczanie się coraz głębiej do jądra, sedna rzeczy.

I gdy tak wiatr cicho kartkował te arkusze, wywiewając kolory i figury, spływał dreszcz przez kolumny jej tekstu, wypuszczając spomiędzy liter klucze jaskółek i skowronków. Tak ulatywała, rozsypując się, stronica za stronicą i wsiąkała łagodnie w krajobraz, który sycił barwnością. Czasami spała i wiatr rozdmuchiwał ją cicho jak różę stulistną i otwierała listki, płatek za płatkem, powieka za powieką, wszystkie ślepe, aksamitne i uśpione, kryjąc w sednie swym na dnie lazurową żrenicę, pawie rdzeń, krzyżące gniazdo kolibrów.⁴

Obieranie płatków książki-róży przypomina drogę bohatera do środka labiryntu, do wnętrza samego siebie, wtajemniczenie w sferę sacrum, czego przykład znajdziemy w tekście: „Obraz Księgi płonął dalej w mej duszy jasnym płomieniem, wielki, szeleszczący Kodeks, wzburzona Biblia, przez której karty szedł wiatr, pładrując ją jak ogromną rozsypującą się różę”⁵. Obraz ten jest tym bardziej sugestywny, że mały Józef po raz pierwszy odkrywa tajemnicę Księgi, stając pomiędzy nogami ojca, które przypominają biblijne kolumny Boaz i Jakin, stanowiące bramę do świątyni jerozolimskiej, miejsca najświętszej tajemnicy, Arki-Autentyku. Józefowi towarzyszy więc na początku podróży inicjacyjnej do sacrum Księgi jego ojciec, zastępujący w tej relacji Boga.

Za pewien rodzaj Księgi można uznać również szkicownik Józefa, który rodzi się pod jego rękami w czasie „genialnej” epoki dzieciństwa, w wyniku

oświecenia ognistym słupem, odsyłającym czytelnika do objawienia Pańskiego, do Mojżesza i gorejącego krzewu. Owa aluzja biblijna zakłada już inicjację Józefa, wtajemniczenie do sfery sacrum poprzez Księgę-szkicownik. Nawet ona ma charakter labiryntowy, ponieważ Józef symbolicznie przechodzi przez ścieżkę złożoną z własnych rysunków, aby zrozumieć Boży zamiar, tkwiący w stworzeniu.

A ja siedziałem wśród tych papierów, oślepiiony blaskiem, z oczami pełnymi eksplozji, rakiet i kolorów, i rysowałem. Rysowałem w pośpiechu, w panice, na poprzek, na ukos, poprzez zadrukowane i zapisane stronice. Moje kolorowe ołówki latały w natchnieniu przez kolumny nieczytelnych tekstów, biegły w genialnych gryzmołach, w karkołomnych zygzakach, zwęzłając się raptownie w anagramy wizyj, w rebusy świetlistych objawień, i znów rozwiązując się w puste i ślepe błyskawice, szukające tropu natchnienia.⁶

Rysunki Józefa, pokazujące najróżniejsze gatunki zwierząt, także te nieznanne i hybrydyczne, tworzą swoistą Księgę-szkicownik, która gatunkowo i z uwagi na swoje przeznaczenie przypomina bestiariusz, formę znaną zarówno w tradycji chrześcijańskiej jak i judaistycznej. Najstarszą drukowaną obrazową księgą żydowską jest *Meszal ha-kadmoni* (*Stare przypowieści*), czyli średniowieczny tom ilustrowanych bajek o zwierzętach z 1491 roku z włoskiej Brescii. Mark Podwał podkreśla, że bestiariusze opowiadały zarówno o egzotycznych stworzeniach znanych z Biblii, jak również o gatunkach mitologicznych oraz hybrydycznych i służyły jako księgi nauczające moralności chrześcijańskiej oraz żydowskiej⁷. Szkicownik Józefa można zatem uznać za bestiariusz żydowski, za pomocą którego bohater zostaje wtajemniczony w misterium stworzenia i poznaje zasady etycznego zachowania.

Także markownik Rudolfa, za pomocą którego Józef „czyta tekst wiosny”, jest Księgą o mistycznej tajemnicy. Zrozumieć znaczenie pojedynczych znaczków albumu oznacza dla niego przejść przez labi-

rynt przygód, labirynt świata, na poziomie symbolicznym zaś umrzeć i powstać z martwych. Jest to podróż do centrum własnej istoty.

Teraz dopiero widzimy, na czym ta wiosna rośnie, czemu jest tak niewymownie smutna i ciężka od wiedzy. Ach, nie wierzylibyśmy, gdybyśmy na własne oczy nie widzieli. Oto są labirynty wnętrza, magazyny i spichrze rzeczy... (...) Jesteśmy po drugiej stronie, jesteśmy u podszewki rzeczy...⁸

Podobnie jak w przypadku Księgi-Autentyku czy Księgi-szkicownika, Schulz opisuje Księgę-markownik metaforami związanymi ze światłem, np. „płonąca księga”⁹, „rozplomieniona piękność świata”¹⁰, „księga łuszcząca się blaskiem”¹¹, „prawdziwa księga blasku”¹², „odblask tych kart”¹³ itp. Oznaczenia ta sugerują mistyczne olśnienie dojrzewającego Józefa, odnosząc się w ten sposób do *Sefer ha-Zohar* czyli *Księgi blasku*, podstawowego tekstu żydowskiej mistyki, kabały. „Któż weźmie mi za złe, że stałem wówczas olśniony, bezsilny ze wzruszenia, a z oczu przepelnionych blaskiem lały mi się łzy”¹⁴. Księga-markownik porównywana jest do nieba i róży: „[...] a niebo, jak ogromna, stokrotna, szafirowa róża, rozdmuchana dodna, ukazałoby olśniewające sedno”¹⁵. Metaforę księgi jako róży stulistnej, czyli księgi-labyrintu, przez której płatki bohater dostaje się do samego środka, do sacrum, do sedna rzeczy, Schulz użył już w opowiadaniu *Księga*. Podwójne użycie podstawowych metafor spotykamy u pisarza bardzo często, w myśl zasady znanej już z *Tory*, w której w ten właśnie sposób oznacza się rzeczy o szczególnie doniosłym znaczeniu. Sygnalizuje także czytelnikowi, że powinien odczytywać obydwie miejsca – w tym przypadku miejsca z tajemnicą – jako ściśle ze sobą związane.

Tekst miasta

Daniela Hodrová łączy także topos księgi z toposem miasta, mówi bezpośrednio o „tekście miasta”. Dla cudzoziemców miejsce to w powieści staje się labiryntem, podobnym do tego, jaki dla czytelnika stanowi tekst o mieście¹⁶. Mały Józef, pragnący odwiedzić sklepy cynamonowe w drodze po portfel ojca, uwikłany zostaje w gąszcz ulic, w iluzoryczną Księgę-mapę.

Jest lekkomyślnością nie do darowania wysłać w taką noc młodego chłopca z misją ważną i pilną, albowiem w jej półświatle zwielokrotniają się, płaczą i wymieniają jedne z drugimi ulice. Otwierają się w głębi miasta, żeby tak rzec, ulice podwójne, ulice sobowtóry, ulice kłamliwe i zwodne. Oczarowana i zmylna wyobraźnia wytwarza złudne plany miasta, rzekomo dawno znane i wiadome, w których te ulice mają swe miejsce i swą nazwę, a noc w niewyczerpalnej swej płodności nie ma nic lepszego do roboty, jak dostarczać wciąż nowych i urojonych konfiguracji.¹⁷

Obraz miasta w tekstach z tajemnicą zbudowany jest z aluzji literackich, czasami też z obrazów rzeczywistych i wymagowanych punktów na mapie. Tekst miasta staje się labiryntem nawet w płaszczyźnie czasu, co niekiedy prowadzi do jego zapętlenia: wydarzenia z przeszłości mogą się dopiero wydarzyć, ale w zmienionej formie¹⁸. W takich pętach czasowych znajduje się Józef, kiedy wędruje przez labirynt gimnazjum, widzi najpierw pogrążonych w półśnie studentów, rozmawiających z profesorem Arendtem, po chwili zaś płynnie zmienia punkt widzenia i dostrzega ich wracających z parku. „Wśród sennych rozmów upływał niepostrzeżenie czas i biegł nierównomiernie, robiąc niejako węzły w upływie godzin, polykając kędyś całe puste interwały trwania”¹⁹. Tekstowość miasta, jego labiryntową strukturę w przestrzeni i czasie ujawnia ponadto Schulzowska metafora trzynastego miesiąca, porównywanego do „apokryfów, wsuniętych potajemnie między rozdziały wielkiej księgi roku, do palimpsestów, skrycie włączonych pomiędzy jej stronice”²⁰, które czasami „wciągnięte zostaną w labirynty nowych przygód i rozdziałów”²¹.

Mise en abyme

Księga jako specyficzna przestrzeń, budowana w ramach tekstu literackiego, odsłania się nam niekiedy w sposób, który francuscy teoretycy powieści oznaczają terminem *mise en abyme*, co oznacza, że tekst podwaja się, odzwierciadla sam siebie. Według Daniely Hodrovej możemy tu dokonać rozróżnienia na: 1. tekst autorefleksyjny, który mówi o sobie, obiera za temat własne istnienie²², albo 2. narrację kolistą, w której koniec łączy się z początkiem, czego skutkiem są niekończące się powtórzenia²³. U Schulza możemy znaleźć oba te zabiegi.

Tekst autorefleksyjny obnaża własną sztuczność, literackość, tekstualność. Używa odniesień werbalnych, czyli dosłownych lub częściowo zmienionych cytatów z obcych tekstów, bądź aluzji strukturalnych, czyli wykorzystania pewnych motywów, typów bohaterów oraz gatunków. Podkreśla w ten sposób swoją intertekstualność albo przynależność do określonego gatunku. Ponadto zwraca uwagę na własną hybrydyczność, wielogatunkowość i niepełność. Owa funkcja refleksyjnej gry zawarta jest w umyślnej fragmentaryczności Schulzowskiej Księgi, niezależnie od tego, czy mówimy o odnalezionym rękopisie Autentyku, Księdze-albumie czy Księdze-mapie.

Autentyk znaleziony przez Józefa u Adeli składa się z wielu części, które cechują się intertekstualnością opartą na wykorzystaniu aluzji werbalnych do międzywojennych reklam, znanych w monarchii austro-węgierskiej i poza nią. Chodzi tu np. o cytat „Ja, Anna Csillag” z reklamy środka na porost włosów czy reklamę kropli Felleri Elsa, fluidu przeciwko chorobom, oraz przywołanie Magdy Wang, jednej z ikonicznych postaci niemego filmu w okresie duńskiego modernizmu²⁴. Jej erotyczny „taniec śmierci” został ogłoszony nawet 21

kwietnia 1915 roku w Gazecie Łódzkiej w reklamie kina Casino prezentującego niemiecki film fabularny z Astą Nielsen²⁵. Ogłoszenia o chęci sprzedaży instrumentów muzycznych lub ptaków zostają w ostatnim fragmencie Autentyku dopełnione aluzją na temat usług magicznych nieistniejącego pana Bosco z Mediolanu, czym autor *Sanatorium* podkreśla groteskowość swojej gry. Odnaleziony Autentyk ma więc charakter aluzji strukturalnej, wskazując na Annę Csillag jako symbol międzywojennej Galicji czy Magdę Wang jako symbol Schulzowskiej kobiety-dominy, przeniknięty ówczesną fascynacją praktykami sadomasochistycznymi.

Również w przypadku Księgi-albumu oraz Księgi-mapy nie chodzi o intertekstualność rozumianą jako powtarzanie tego, co zostało już napisane, ale jako powrót obrazu w postaci plakatu, pocztówki lub zdjęcia. Już sam gatunek Księgi-markownika oznacza, że chodzi o strukturalne aluzje do znaczków pocztowych jako wizualnych symboli polityczno-historycznego uporządkowania świata.

Także mapa miasta w pracowni ojca jest tekstem-miastem zawartym w obrazie. Daniela Hodrová podkreśla, że w utworach klasycystycznych najważniejszą rolę odgrywało centrum, natomiast od czasów romantyzmu wzrosło znaczenie peryferii. Odzwierciedleniem tej tendencji jest różne podejście do kompletności tekstu (dzieło-całość stoi w opozycji do dzieła-fragmentu) i do jego sensu (tekst pełny w opozycji do dzieła z białymi plamami)²⁶. Schulzowska opozycja centrum i peryferii znajduje odbicie w mapie ojca, na której świat sklepów cynamonowych, reprezentujących centrum, zarysowany został w całości i do najdrobniejszego szczegółu, podczas gdy peryferyjność i „pasożytniczość” ulicy Krokodyli zawiera w sobie wiele miejsc niedookreślonych, białych plam. Hodrová uważa, że prawdziwe znaczenie ukryte jest właśnie na skraju tajemniczego miejsca, w „lukach” tekstu, w nienapisanej kontynuacji, w brakującym końcu, poza tym, co wyrażone²⁷.

Wydaje się, że Bruno Schulz wykorzystuje w obu utworach motyw Księgi jako miejsca z tajemnicą wedle dwóch różnych strategii wizualno-narracyjnych. Wizualne odmiany tekstu z tajemnicą znane były już w antyku i średniowieczu, odnajdujemy je w poezji, powieści inicjacyjnej oraz obrazowych dziełach kabalistycznych. Tradycja ta przeżywa renesans w XX wieku, m. in. w opowiadaniach Schulza²⁸. Według Davida A. Goldfarba Księga w *Sklepiach cynamonowych* ma tal-mudyczny charakter, ponieważ opowiadania z peryferii pełnią rolę Gemary dla centralnego utworu, czyli *Traktatu o manekinach*²⁹. Miasto więc staje się tekstem, który należy wyjaśnić i skomentować.

W *Sanatorium pod Klepsydrą* Schulz użył z kolei narracji kolistej, w której koniec łączy się z początkiem, powraca do samego siebie, zakładając w ten sposób możliwość nieustannego powtórzenia. *Księga* i *Genialna epoka*, tworzące pewną całość i związane tematycznie z mistyczną tajemnicą Księgi, czyli stworzeniem, znalazły

kontynuację w *Wiośnie*, w której autor przedstawił wtajemniczenie Józefa do reguł funkcjonowania świata i erotyki za pomocą Księgi-markownika, by następnie opisać ponowne dojrzewanie bohatera do dzieciństwa w *Emerycie* i połączyć w ten sposób „genialną” epokę dzieciństwa z czasami mesjaszowymi³⁰.

Przypisy

- 1 Daniela Hodrová, *Text jako místo s tajemstvím*, [w:] *Místa s tajemstvím: kapitoly z literární topologie*, Praha 1994, s. 148.
- 2 Ibidem.
- 3 Ibidem, s. 152.
- 4 Bruno Schulz, *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod Klepsydrą*, Kraków–Wrocław 1985, s. 121–122.
- 5 Ibidem, s. 123.
- 6 Ibidem, s. 134.
- 7 Mark Podwal, *A Jewish Bestiary: A Book of Fabulous Creatures Drawn from Hebraic Legend and Lore*, Jewish Publication Society of America 1984.
- 8 Bruno Schulz, *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod Klepsydrą*, op. cit., s. 160.
- 9 Ibidem, s. 150.
- 10 Ibidem, s. 149.
- 11 Ibidem.
- 12 Ibidem, s. 150.
- 13 Ibidem, s. 151.
- 14 Ibidem, s. 149.
- 15 Ibidem, s. 150.
- 16 Daniela Hodrová, *Text jako místo s tajemstvím*, op. cit., s. 152–153.
- 17 Bruno Schulz, *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod Klepsydrą*, op. cit., s. 81–82.
- 18 Daniela Hodrová, *Text jako místo s tajemstvím*, op. cit., s. 154.
- 19 Bruno Schulz, *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod Klepsydrą*, op. cit., s. 85.
- 20 Ibidem, s. 108.
- 21 Ibidem.
- 22 Daniela Hodrová, *Text jako místo s tajemstvím*, op. cit., s. 147–148.
- 23 Ibidem, s. 150–151.
- 24 Julie K. Allen, *Danish Diva. Identity Games in Prewar Silent Cinema*, [w:] eadem, *Icons of Danish Modernity: Georg Brandes and Asta Nielsen*, Seattles–London–Copenhagen 2012, s. 140.
- 25 Jacek Cybusz, *Świat zza mgły. Kino polskie w „pierwszym okresie przemysłowym” (1911/1912–1920/1921)*, tom IV: *Świat oszalał. Sezon 1914/1915*, Łódź 2018, s. 565.
- 26 Daniela Hodrová, *Text jako místo s tajemstvím*, op. cit., s. 160.
- 27 Ibidem.
- 28 Ibidem, s. 146.
- 29 David A. Goldfarb, *A Living Schulz: „Noc wielkiego sezonu”* („The Night of the Great Season”), „Proof texts: A Journal of Jewish Literary History” 1994, nr 1, s. 32.
- 30 Artykuł powstał na Uniwersytecie Masaryka (Brno) w ramach projektu *Výzkum slovanského areálu: generační proměny* (MUNI/A/1078/2018) przy wsparciu celowego grantu na badania uniwersyteckie, przyznanego przez Ministerstwo Edukacji, Młodzieży i Sportu Republiki Czeskiej w roku 2019.

Ścieżki poznania schulzowskiej rachunkowości

Wstęp

„Przyjemna strona”, „trywialna codzienność”, „przyciasne ramy”¹ – tak charakteryzowany jest ten biegun życia Jakuba, który wiąże się z „zatopieniem w księgach rachunkowych”. Sam Jakub określony zostaje jako osoba wewnętrznie skonfliktowana. W konflikcie tym zderzają się ze sobą dwie sprzeczne racje, wartości „niskie” i „wysokie” (zapracowany właściciel sklepu *versus* kreator).

Dlaczego uprawianie rachunkowości – będącej owocem współpracy i geniuszu samego Leonarda da Vinci i Luki Paciolego, rachunkowości nazwanej przez Johanna Wolfganga von Goethego „jednym z najpiękniejszych wynalazków ducha ludzkiego”², a aktualnie określanej przez badaczy jako dziedzina mogąca wzbudzać poczucie piękna w równym stopniu co sztuki uprawiane przez artystów (malarstwo, rzeźba itd.)³, jako kunszt pochodzący z sumeryjskich artefaktów *me*, które władały człowiekiem i cywilizacją⁴ – zostaje przypisane kategorii „wartości niskich”?

Jednoznacznie wyrażony przez Jakuba żal, że wraz z zanikiem kunsztu kupiectwa zanika sztuka prowadzenia ksiąg i ogląd rzeczywistości z tej perspektywy, może stanowić dowód na to, że rachunkowość u Schulza pełni funkcję inspirującej siły sprawczej. Aby to dostrzec, trzeba jednak zmienić perspektywę i spojrzeć na rachunkowość nie jak na przykre rzemiosło, lecz jak na sztukę, uwzględniając prawdę o tym, że powstała ona jako dzieło geniuszu, w efekcie próby dopasowania życia gospodarczego do rytmu Wszechświata poprzez niezbywalną i dominującą w niej zasadę dualizmu. Dzięki niej zwięzłość charakteryzująca utwór poetycki staje się także cechą charakterystyczną księgowości (dualistyczne ujęcie zdarzeń gospodarczych, uwzględnienie przyczyny i skutku itd.).

Zasadzie dualizmu poświęcona jest druga część opracowania, skupiona na tym, by rachunkowości przyznać zasłużone – jak się wydaje – miejsce wśród Schulzowskich dwoistości (autor posługuje się ich „wtórnymi przykładami”, zaczerpniętymi z tekstów Jerzego Jarzębskiego). Tę część poprzedza analiza ukła-

du pojęć obecnych w dylogii *Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod Klepsydrą*, a zaczerpniętych z ekonomii i nauki o rachunkowości. Schulz włada nimi w bardzo zmysłowy sposób i wydaje się, że traktuje je jako cenne (na równi z układem pojęć zaczerpniętych z nauk przyrodniczych) narzędzie opisu świata.

Fikcyjny, opisany w *Genialnej epoce*, proces tworzenia i realne przykłady artefaktów (*Ledger art*) powstałych w wyniku podobnego procesu prezentuje część ostatnia niniejszego tekstu, zawierająca dodatkowo osobiste refleksje badacza.

Ścieżki poznania schulzowskiej rachunkowości to próba zasadzenia rachunkowości w kategorii „wartości wysokich”, albowiem księgowość w wykonaniu Jakuba jest sztuką, jest kunsztownym stosowaniem genialnych narzędzi, jest implikatorem harmonii i siłą napędową wszelkiej kreacji.

Ścieżka 1: język schulzowskiej rachunkowości

Pierwszą ścieżką poznania schulzowskiej rachunkowości jest ta, która prowadzi przez gąszcz wyrażen inspirowanych ekonomią i rachunkowością. „Kapitał jesieni”⁵, „rejestr olbrzymi wszelakich kolorów”⁶, „labirynty zawitych obliczeń”⁷, „nadliczbowe zdarzenie nie do zaszeregowania”⁸ – to niektóre z nich. Towarzyszą im bardziej rozbudowane myśli:

Skądże by pisarze brali swe koncepcje, skądże by czerpali odwagę do wymyślenia, gdyby nie czuli za sobą tych rezerw, tych kapitałów, tych rozliczeń stokrotnych, którymi wibrują Podziemia⁹.

Oznacza to, że prozę najwyższej próby artystycznej współtworzą pojęcia zaczerpnięte z wyżej wymienionych dziedzin. Sposób, w jaki Schulz nimi operuje, wydaje się przejawem głębokiego rozumienia ich znaczeń: „wyrazy i zwroty o proveniencji [...] profesjonalnie kupieckiej” – pisze Jerzy Jarzębski¹⁰. Znajomość ta może częściowo wynikać z faktu jego kupieckiego pochodzenia. Schulz zdaje się jednak traktować rachunkowość jak sztukę, odrzucając pragmatyczne i rzemieślnicze podejście do niej, sprowadzone jedynie do umiejętności ewidencjonowania, rejestrowania i obliczania.

Poniższa lista zawiera wyjaśnienie 29 pojęć¹¹ zaczerpniętych z rachunkowości i nauk ekonomicznych będących zarazem Schulzowskim narzędziem opisu rzeczywistości:

1. Księga handlowa (*Nawiedzenie I*)

Wewnętrzna dokumentacja, księga służąca prowadzeniu opartej na zasadzie dualizmu rachunkowości podwójnej, odzwierciedlająca aktywa, pasywa, przychody i koszty przedsiębiorstwa, obejmująca dziennik i zestawienie obrotów i sald, poszczególne rejestry oraz księgę główną. W dzienniku zapisuje się wszystkie ope-

racje gospodarcze w układzie chronologicznym, a następnie na podstawie tego wpisu księguje się je w księdze głównej. Po zarejestrowaniu wszystkich transakcji danego okresu i skorygowaniu zapisów dla uwzględnienia standardów rachunkowości (tj. po „zamknięciu”), księgi stają się podstawą do sporządzenia sprawozdania finansowego. Poprawne (zgodne ze sztuką) prowadzenie ksiąg rachunkowych jest wymagane na mocy przepisów prawa¹².

Codzienne rejestrowanie transakcji w księgach rachunkowych przy użyciu systemu podwójnego zapisu kojarzone jest niestety [przyp. A.G.] z mechanicznym aspektem rachunkowości.

Cechą charakterystyczną każdej księgi rachunkowej jest, po pierwsze, jej elastyczność (tj. możliwość dopisywania nowych transakcji), a po drugie – szczególnie system referencyjny.

2. Rachunek (Nawiedzenie I)

Dokument potwierdzający dokonanie sprzedaży towaru lub usługi opatrzony takimi elementami jak: numer, data sporządzenia, imiona i nazwiska osób (firm) biorących udział w transakcji, nazwa towaru (lub usługi), ilość oraz cena.

Nieformalnie oznacza też szacunkową wycenę lub kalkulację. Często używa się go równoznacznie z rozliczaniem w sensie rachunkowości (co pośrednio implikuje rolę oszacowań księgowych). W niektórych rejonach, jak np. na południu USA, termin ten używany bywa również w sensie „myśleć” lub „uważać”, jak w wyrażeniu *I reckon you're right* („myślę, że masz rację”)¹³.

3. Kontokorrent (Nawiedzenie I)

Rachunek bieżący, tradycyjnie wykorzystywany przez przedsiębiorstwa rodzaj rachunku bankowego przeznaczony do gromadzenia środków pieniężnych i przeprowadzania rozliczeń (uznań i obciążeń). Rachunki bieżące służą do obsługi dużej liczby transakcji wpłat i wypłat, jakie zazwyczaj wiążą się z działalnością gospodarczą przedsiębiorstwa¹⁴.

4. Księga główna (Nawiedzenie II)

Księga (wchodząca w skład ksiąg handlowych), w której dokonywany jest zapis operacji gospodarczych w porządku systematycznym i chronologicznym. Jej podstawą są tzw. konta, które grupują szczegółowe operacje gospodarcze, aby następnie przypisać je do „szerszego” bilansu oraz rachunku zysków i strat (czyli sprawozdania finansowego) dającego informacje o kondycji firmy. Księga główna uzupełniona jest przez szereg ksiąg pomocniczych dotyczących środków pieniężnych (w tym gotówki), zapasów, majątku itp. Sporządzanie sprawozdań finansowych polega na zamknięciu księgi głównej na koniec okresu obrotowego (może nim być rok kalendarzowy), dokonaniu korekt

i uzupełnieniu całości częścią opisową, zwaną informacją dodatkową¹⁵.

5. Ultimo (Ptaki)

Ultima ratio (łac. ostatni, decydujący argument; ostateczny środek) – w prawie stosowane zwłaszcza w odniesieniu do kontraktów (wierzyciel–dłużnik). Tym terminem określa się uprawnienia, które pociągają za sobą najbardziej dotkliwe skutki dla dłużnika¹⁶.

6. Ryczałtowy (Sklepy cynamonowe)

Z góry określony, odnoszący się tylko do zysków, bez uwzględnienia kosztów¹⁷.

7. Wielki sezon (Noc wielkiego sezonu)

Okres ożywienia (zwiększenia popytu) w jakiejś działalności właściwy pewnym porom roku.

8. Faktura (Noc wielkiego sezonu)

Szczególny rodzaj rachunku wystawiany przez podatników, zawierający bardzo szczegółowe dane o transakcji (numer, datę, miejsce, strony, przedmiot, ceny, dane do rozliczeń, podpisy itd.).

Faktura potwierdza istnienie zobowiązania, a także warunki dostawy, ubezpieczenia i zapłaty. Zazwyczaj faktura posiada status umowy, o ile nabywca tego nie zakwestionuje. Ponieważ istnieje możliwość nieuczciwego stworzenia wiarygodności przez jednostronne wystawienie faktury, po obu stronach transakcji musi istnieć element zaufania¹⁸.

9. Kapitał (Noc wielkiego sezonu)

Kapitał stanowi abstrakcyjną zdolność do wykonywania pracy i jest w ekonomii tym, czym energia w naukach fizycznych. Chociaż zarówno w ekonomii, jak i w fizyce te dwie kategorie mają swoje, oddzielne teorie. Rozróżnienie wynika z tego, że teoria kapitału jest osadzona w materii ekonomicznej, w której kapitał, rozumiany jako abstrakcyjna zdolność do wykonywania pracy, stanowi w szczególności kapitał właścicielski umożliwiający powołanie przedsiębiorstwa do istnienia i działania z odpowiednią płynnością. To także kapitał intelektualny nauczyciela wykonującego pracę w swoim zawodzie bądź kapitał etyczny danego społeczeństwa, czyli jego zdolność do osiągnięcia dobrych rezultatów dzięki wyznawanym wartościom. Jest to także kapitał polityczny, czyli zdolność partii do pozyskiwania zwolenników, wyborców itp. W każdym przypadku jest to abstrakcyjna zdolność do wykonywania pracy – właściwość niezwykle cenna, zważywszy, że wraz z jej ostatecznym zanikiem kończy się istnienie bytu. Przedsiębiorstwo kończy swoje istnienie, gdy już nie ma zdolności do osiągnięcia zysku i nie potrafi dalej pomnażać kapitału właścicieli, człowiek umiera, gdy wyczerpią się jego zdolności do życia, budowla staje się obiektem do re-

montu (dodanie energii) lub do rozbiórki po upływie odpowiedniego czasu. Dana rzecz stanowi rodzaj złomu lub odpadek, jeśli nie posiada skoncentrowanego kapitału, czyli zdolności do istnienia i wykonywania pracy zgodnie z przeznaczeniem, gwarantując jakość i użyteczność¹⁹.

10. Rejestr (*Noc wielkiego sezonu*)

Uporządkowany według jednego kryterium spis lub wykaz czegoś²⁰. W księgowości rejestry zwane są dziennikami częściowymi, pozwalają kategoryzować zapisy, co ułatwia pracę i przeszukiwanie danych. Księgowy ma możliwość tworzenia dowolnej liczby rejestrów, chociaż zalecane jest, aby odzwierciedlały one prawdziwy podział na rodzaje dokumentów, np. rejestr kasowy – dokumenty kasowe, rejestr bankowy – dokumenty bankowe i wyciągi, rejestr sprzedaży – faktury sprzedaży, rejestr zakupów – faktury kosztowe, rejestr płacowy – wynagrodzenia.

11. Rezerwy (*Noc wielkiego sezonu*)

Istnieją dwie konkurujące ze sobą definicje rezerwy. Z punktu widzenia bilansu rezerwa jest oszacowanym zobowiązaniem o niepewnej wartości i niepewnym terminie realizacji. Z punktu widzenia rachunku zysków i strat rezerwa odzwierciedla naliczone koszty niekoniecznie będące zobowiązaniami przedsiębiorstwa, lecz raczej kosztami, które należy odliczyć (odjąć) od przychodów. Ponieważ tworzenie rezerw wiąże się z przewidywaniem przyszłości, jest jednym z przykładów oszacowań księgowych. Z natury jest to czynność subiektywna, aczkolwiek uzasadniona tzw. zasadą ostrożnej wyceny oraz zasadą współmierności przychodów i kosztów. Pozwalają one „ominać” inną zasadę rachunkowości dotyczącą zakazu przewidywania przyszłych przychodów²¹.

12. Gotówka (*Noc wielkiego sezonu*)

Zaliczany do aktywów (łac. *activus* – czynny; *actus* – czyn; *actum* – rzecz zrobiona; *ago, agere* – prowadzić, czynić, działać) pieniądź w postaci fizycznej, materialnej.

Wiadomo już, że zyski można sfabrykować za pomocą kreatywnej księgowości, ale stworzenie przepływów pieniężnych jest niemożliwe. Co więcej, zyski to kwestia czyjejs opinii (albo „rzetelnej prezentacji”), podczas gdy gotówka jest faktem. Gotówka jest ważniejsza od zysku: to gotówką wypłaca się dywidendę, i to brak gotówki – a nie brak zysku – jest powodem upadku przedsiębiorstwa²².

13. Fundusz (*Noc wielkiego sezonu*)

Wydzielone środki pieniężne, przeznaczone na określony cel. Nazwa pochodzi od łac. *fundus* i oznacza tyle co grunt, podłoże, podstawa, fundament²³.

14. Antecedensy / konsekwencje / ciągłość / sukcesja / chronologia / skrupulatność (*Genialna epoka, Sanatorium pod Klepsydrą III*)

Niezbywalne cechy rachunkowości oraz zasady tworzenia zapisów w księgach rachunkowych.

Antecedensy i konsekwencje dotyczą związku przyczynowo-skutkowego każdorazowo uwzględnianego w zapisach księgowych.

15. Martwy sezon (*Martwy sezon I*)

Okres zastoju w działalności właściwy pewnym porom roku (w zależności od branży).

16. Branża (*Martwy sezon I*)

Branża to niezależna część jakiegoś systemu. Podział na branże stanowi pierwszy poziom podziału na systemy w gospodarce. Branża jako realny byt daje się wyodrębnić jako pewna całość poprzez odpowiednie akty poznania i sama w sobie zawiera podstawę tego wyodrębnienia, a zatem jako pewna całość i jedność swych elementów (przedsiębiorstw, organizacji branżowych) powinna być traktowana jako realny przedmiot wyższego rzędu w stosunku do podmiotów mniejszych, czyli uczestników branży. Branża (podobnie jak jej elementy) posiada określoną strukturę, którą tworzą jej uczestnicy wraz z powiązaniem, jakie między nimi występują. Powiązania (wchodzenie w określone relacje) między częściami składowymi branży oraz pomiędzy całą branżą a jej uczestnikami ujawniają się w drodze oddziaływań pomiędzy wyżej wspomnianymi. Oddziaływania prowadzą do ujawnienia się nowych cech uczestników branży oraz kreują cechy branży jako całości²⁴.

17. Sztuka kupiecka (*Martwy sezon I*)

Opierając się na traktacie Benedetta Cotruglia z 1458 roku – *Księga o sztuce handlu* – sztuką kupiecką są nie tylko czynności techniczne (por. poniżej), ale i specyficzna postawa. W pierwszej księdze traktatu Cotruglio opisuje techniczne aspekty działalności kupieckiej, wyjaśnia genezę handlu, przedstawia historię jego rozwoju oraz korzyści, jakie przynosi działalność kupiecka. Zostały tam opisane takie zagadnienia jak wybór właściwego miejsca dla prowadzenia działalności handlowej, rodzaje wymiany (barter, kredyt, weksle) oraz zasady prowadzenia ksiąg handlowych i rodzaje działalności handlowej (specjalizacje kupców).

Odrębny rozdział pierwszej księgi został poświęcony opisowi czynności, które są zakazane w działalności kupieckiej: nadmierne upijanie się, gry hazardowe, obracanie się w złym towarzystwie, obżarstwo, przemyt oraz alchemia, wiązana w tamtym czasie z wytwarzaniem trucizn.

W księdze drugiej został opisany problem pobożności kupca. Autor wspomina w tej części o zbawczym

znaczeniu uczestnictwa w mszy świętej, regularnej modlitwy oraz jałmużny.

W trzeciej księdze przedstawiono przymioty osobiste kupca, które musi on posiadać, aby móc siebie tak nazwać, zaś w czwartej opisano praktyczne zagadnienia związane z gospodarowaniem pieniędzmi i majątkiem oraz kształtowaniem relacji w rodzinie – wyborem żony oraz wychowaniem i uposażeniem dzieci. Ostatni, dziesiąty rozdział czwartej księgi został poświęcony zagadnieniu zakończenia działalności kupieckiej i przygotowaniu się kupca na moment śmierci²⁵.

Sztuka kupiecka Cotrugli w kontekście rachunkowości:

A zatem kupiec powinien prowadzić przynajmniej trzy księgi, to jest: notatnik, dziennik i wielką księgę. Aby postępować według porządku, rozpoczynamy od wielkiej księgi, która winna mieć register, aby móc szybko znaleźć to, co się chce. W wielkiej księdze należy pisać w następujący sposób: po pierwsze, powinieś ją oznaczyć i nazwać; pierwszą księgę mają zwyczaj nazywać „A”. Następnie, kiedy owa oznaczona „A” będzie pełna, następną nazwiemy „B”, i tak kolejno idąc przez cały alfabet. I tą samą literą, którą została oznaczona księga, winien być oznaczony dziennik, register i notatnik. Zrobiwszy to, powinieś u góry pierwszej karty wpisać tytuł i wezwać w inwokacji imię Boga, i kogo jest księga, i jacy są jego partnerzy, i jak się prowadzi księgę, i ile ma stron itd. Zrobiwszy to, powinieś zobaczyć, ile wynosi twój kapitał i z czego się składa, i ułożyć go w następujący sposób: dobra, które masz, muszą być jako dłużnik, a wierzycielem musi być kapitał. Na przykład masz 100 bel sukna, które kosztowały cię 1000 dukatów, robisz tak: kapitał musi wynosić tysiąc dukatów w pewnym dniu miesiąca, co jest wartością 100 bel sukna, które jestem dłużny, jeżeli to sukno ma taką wartość. Ta sama kwota musi być wpisana w innym miejscu: sukno warte tysiąc dukatów w oznaczonym dniu miesiąca i to jest to sto bel sukna, które jestem dłużny, jeżeli mój kapitał ma taką kwotę. I tak wszelka kwota, która się zapisuje w tej księdze, musi być zapisana dwa razy, raz oznacza dłużnika, tego, który musi oddać, drugi raz oznacza wierzyciela, który musi mieć (Benedetto Cotruglio, *Księga o sztuce handlu*, 1458).

18. Nota (Martwy sezon I)

Uniwersalny dowód księgowy służący dokumentowaniu operacji, dla których nie przewidziano innego sposobu dokumentacji. Aby nota mogła stanowić podstawę zapisów w księgach rachunkowych, musi spełnić ogólne warunki: określenie rodzaju dowodu i jego numeru identyfikacyjnego (np. „nota księgowa nr...”), określenie stron (nazwy, adresy) dokonujących rozliczenia, opis operacji oraz jej wartość, datę dokonania operacji, a gdy dowód został sporządzony pod inną datą

– także datę sporządzenia dowodu, podpis wystawcy dowodu oraz osoby, której wydano lub od której przyjęto składniki aktywów, stwierdzenie sprawdzenia i zakwalifikowania dowodu do ujęcia w księgach rachunkowych przez wskazanie miesiąca oraz sposobu ujęcia dowodu w księgach rachunkowych (dekretacja) oraz podpis osoby odpowiedzialnej za te wskazania (podpis księgowego)²⁶.

19. Memorandum (Martwy sezon I)

Księga klienta, jedna z ksiąg rachunkowych, w której na bieżąco odnotowywano wszystkie transakcje, była ona podstawą tworzenia dziennika²⁷.

20. Kredyt (Martwy sezon III)

Termin pochodzący od łacińskiego słowa *credito*, czyli wiara. Oznacza przyszłą możliwość dostępu do cudzej własności w zamian za przyrzeczenie spłaty kapitału i odsetek w okresie późniejszym. W odróżnieniu od pożyczki, która jest sfinalizowaną transakcją, kredyt jest opcjonalny – kredytobiorca może go wykorzystywać w zależności od potrzeb. Może on pochodzić z różnych źródeł, przy czym w przypadku przedsiębiorstw komercyjnych najpowszechniejsze są kredyty kupieckie i bankowe²⁸.

21. Analiza dyferencjalna (Martwy sezon III)

Analiza mająca na celu wykazanie różnic. W rachunkowości może ona służyć do wyznaczenia wartości zysku poprzez wskazanie różnicy w przychodach i kosztach.

22. Krajowy Związek Kredytorów (Martwy sezon III)

Instytucja udostępniająca czasowo swoje zasoby majątkowe w zamian za przyrzeczenie pieniężnej spłaty w określonym dniu za cenę w postaci odsetek. Udostępniający środki staje się wierzycielem (kredytodawcą / pożyczkodawcą), a osoba otrzymująca je jest dłużnikiem (kredytobiorcą / pożyczkobiorcą). Dla kredytodawcy z udzieleniem kredytu nieodłącznie wiąże się ryzyko poniesienia straty (gdy kredytobiorca nie będzie w stanie lub nie będzie chciał spłacić zadłużenia). Z tego względu przed udzieleniem kredytu przeprowadza się wnikliwą analizę oceniającą zdolność kredytową potencjalnego kredytobiorcy. Kredyt zwykle wiąże się ze spłatą pieniężną; w przypadku udostępnionych rzeczy można je tylko oddać lub zastąpić innymi. Termin „kredytować” zwykle kojarzy się z takimi pojęciami jak zaufanie, wiara, uczciwość, wiarygodność, reputacja, honor, solidność i pozycja finansowa²⁹.

23. Przedsiębiorczość (Martwy sezon III)

O przedsiębiorczości można mówić w dwóch wymiarach. Pierwszy dotyczy pojmowania przedsiębiorczości jako procesu, aktu tworzenia i budowania czegoś



Dawne widokówki Drohobycza. Z archiwum elektronicznego Jerzego J. Bojarskiego.

nowego. Zgodnie z powyższym byłby to zorganizowany proces działań ukierunkowany w danych warunkach na wykorzystanie nowatorskiego pomysłu w celu generowania korzyści. W procesie budowania podkreśla się umiejętność wykorzystania pomysłów, okazji oraz ryzyko (niepewność). Drugi wymiar odnosi się do cech i szczególnego sposobu postępowania człowieka. Przedsiębiorczość wyróżnia się bowiem: dynamizmem, aktywnością, skłonnością do podejmowania ryzyka, umiejętnością przystosowywania się do zmieniających się warunków, postrzeganiem szans i ich wykorzystywaniem innowacyjnością i motoryką³⁰.

24. Kontrakt (*Martwy sezon III*)

Umowa, prawnie wiążące porozumienie, zawierane zazwyczaj w formie pisemnej, choć nie jest to nie naruszalną regułą. Można powiedzieć, że kontrakt to w istocie przyszła transakcja, której przeprowadzenie gwarantowane jest przez zamiar stron. Z tego powodu w rachunkowości memoriałowej kwalifikuje się go jako zdarzenie księgowo (wartość kontraktu podlega zaksięgowaniu). Kontrakt ma wartość o tyle, o ile możliwe jest wyegzekwowanie jego wykonania – w drodze perswazji moralnej, odwołując się do wzajemnych korzyści lub na drodze sądowej³¹.

25. Ekonomika (*Sanatorium pod Klepsydrą III*)

Nauka stosowana o działalności gospodarczej, dotycząca warunków i możliwości jej prowadzenia, oraz o prawidłowościach występujących w podejmowanych decyzjach; dyscyplina ekonomiczna badająca zjawiska występujące w określonym dziale gospodarki dostarczająca m.in. odpowiedzi na pytania: „jak wygląda działalność?”, „w jaki sposób zarabia ona pieniądze i osiąga sukcesy?”³².

26. Transakcja (*Sanatorium pod Klepsydrą IV*)

Zdarzenie gospodarcze, którego wpływ na przedsiębiorstwo da się zmierzyć i określić w kategoriach ilościowych i czasowych. Transakcje mogą mieć charakter zewnętrzny (jak np. zakup czy sprzedaż towarów lub usług), albo wewnętrzny (jak przetworzenie materiałów i surowców na wyroby gotowe). Zadaniem rachunkowości jest pomiar, ewidencjonowanie i przetwarzanie danych związanych z poszczególnymi transakcjami, a następnie przedstawianie ich w formie sprawozdania finansowego. Warto pamiętać, że nie wszystkie czynniki mające wpływ na przedsiębiorstwo znajdują odzwierciedlenie w transakcjach. Transakcje to jedynie zdarzenia gospodarcze, które księgowy może zmierzyć i ująć w systemie podwójnego zapisu³³.

27. Kopiał (*Ostatnia ucieczka ojca*)

Książka kopiująca, w której można było pisać przez kalkę, lub kalka używana w metodzie księgowości powstałej na początku XX wieku, tzw. księgowości prze-

bitkowej. Jak sugeruje sama nazwa metody, jej zastosowanie od strony technicznej wymagało użycia kalki, która pozwalała na dokonywanie zapisów księgowych w obu księgach jednocześnie, to znaczy w dzienniku i w księdze głównej. Posługiwanie się kalką było możliwe pod warunkiem, że księgi rachunkowe prowadzono na luźnych kartach. Każda karta miała taki sam układ rubryk. Za pomocą kalki i odpowiedniego przyrządu służącego do przytrzymywania kart dziennika i kart księgi głównej dokonywało się zapisu najpierw na koncie (karcie kontowej), które się obciążało (i jednocześnie w dzienniku), a w drugiej kolejności na koncie, które się uznawało (i jednocześnie w dzienniku). Przyjęło się, że karty dziennika spina się razem, tworząc księgę zawierającą zapisy w układzie chronologicznym. Natomiast karty księgi głównej były przechowywane w specjalnie do tego celu zbudowanych skrzynkach, nazywanych kartotekami lub kontotekami³⁴.

28. Zysk (*Wiosna XXIX*)

Przyrost kapitału własnego, którego źródłem jest otoczenie. W odniesieniu do jednostek ekonomicznych zapis podwójny operacji gospodarczych wskazuje, które z tych operacji przyczyniają się do wzrostu kapitału, a które nie mają tej własności. Ponieważ energia nie powstaje z niczego (pierwsze prawo termodynamiki), w operacjach wewnętrznych jednostki ekonomicznej (np. wydanie materiału do produkcji) nie może pojawić się żaden przyrost kapitału. Dopiero wymiana z otoczeniem może skutkować takim przyrostem. A zatem głównym źródłem przyrostu kapitału przedsiębiorstwa, czyli zysku, są operacje wymiany zwane sprzedażą. Poprzez wyeliminowanie z ogółu wszystkich wpłat, wpłaty kapitału własnego, uzyskać można kwotę przyrostu działalności gospodarczej, czyli pomiar zysku. Tę właściwość księgowości podwójnej i podwójnego zapisu należy uznać za podstawową, niezbywalną cechę decydującą o znaczeniu dualizmu w teorii i praktyce. Księgowość podwójna jest w pełni zgodna z zasadą zachowania energii, przy założeniu, że podmiotem rachunkowości jest kapitał początkowy właścicieli, a nie cały Wszechświat. We Wszechświecie energia nie ginie ani nie przyrasta, ale może przyrastać w jego części, jaką jest przedsiębiorstwo. Pomiar tego przyrostu, witalny dla życia społeczno-gospodarczego, zapewnia system księgowości³⁵. Zysk jako miara wypracowanej w danym okresie nadwyżki ekonomicznej, powiększającej początkowo zainwestowany kapitał, jest prawdopodobnie najważniejszą miarą w księgowości i najwyższym kryterium wyników przedsiębiorstwa³⁶.

29. Naddatek (*Wiosna XXIX*)

W odniesieniu do praktyki handlowej określeniem bliskoznacznym jest superata (w innym znaczeniu naddatkiem może być zakładka lub plisa). Oznacza ono nadwyżkę towarów lub pieniędzy stwierdzoną przez po-

równanie stanu rzeczywistego ze stanem wynikającym z ksiąg rachunkowych. Jest to sytuacja niepożądana świadcząca o błędnym ewidencjonowaniu i generująca rozbieżne informacje³⁷.

Ścieżka 2 – dualizm rachunkowości i świat schulzowskich dwoistości

Druga ścieżka poznania schulzowskiej rachunkowości prowadzi przez „uniwersalne prawidłowości”³⁸, „generalne założenia dotyczące natury Bytu”³⁹, czyli świat schulzowskich dualizmów, który „odślania porządek całego świata”⁴⁰.

Celem rozważań jest przyłączenie rachunkowości do elementów składających się na ów porządek świata. Zamierzeniem jest zatem, aby do fragmentów genialnych interpretacji, takich jak ta: „Spójrzmy na *Sklepy cynamonowe* jako na szczupłą książkę, w której mimo to odślania się porządek całego świata: mamy tam narodziny i śmierć, pierwiastek męski i kobiecy w wiecznym, nierozstrzygniętym sporze, materię i ducha, cnoty domowe i zepsucie, tradycjonalizm i nowoczesność, dzień powszedni i święto, jawę i marzenie...”⁴¹, dołączyć: „o r a z r a c h u n k o w o ś ć”. Rachunkowość podlega bowiem zasadzie dualizmu, czyli naturalnemu prawu, które „rządzi materialnymi zdarzeniami, chociaż pochodzi z pierwotnego niematerialnego obszaru”⁴².

Zasada dualizmu jest niezbywalna i dominująca w rachunkowości⁴³ – pisze wybitny teoretyk w tej dziedzinie – prof. Mieczysław Dobija z Uniwersytetu Ekonomicznego w Krakowie. To zapewne z tego powodu Schulz przyznaje jej miejsce w swoich dziełach, czyniąc jednocześnie zadość związłości i obowiązującej w literaturze „zasadzie ekonomii środków”⁴⁴.

Terminu „rachunkowość” używa się dla systemu, którego celem jest pomiar kapitału zawartego w różnego rodzaju aktywach i okresowego przyrostu tegoż kapitału (czyli zysku). Pomiar zysku jest naturalną konsekwencją dualnego ujęcia środków ekonomicznych w podstawowej tożsamości rachunkowości podwójnej, z której wynika, że k o n k r e t n e aktywa równe są co do wartości a b s t r a k c y j n e m u kapitałowi ($A=K$). Dualizm, który polega na dostrzeganiu we wszystkich środkach ekonomicznych określonej koncentracji kapitału, prowadzi do prawidłowości zwanej w rachunkowości regułą Winien-Ma (Wn-Ma). Zgodnie z nią obok aktywów, przez konta księgowe (rachunki wielkości ekonomicznych), na których dokonuje się zapisu operacji gospodarczych, przepływa także abstrakcyjny kapitał.

Istotą rzeczy jest zrozumienie, że to kapitał zawarty w aktywach stanowi o ich wartości, a kapitał jako kategoria abstrakcyjna jest po prostu zdolnością (potencjałem) do wykonania pracy. Jest on niestwarzalny, lecz „jedynie” transferowalny. Praca jest zatem celowym jego transferem – transferem z lokalizacji

początkowej (mogącej być pracownikiem) do lokalizacji zamierzonej (mogącej być jakimś produktem). Uwzględnienie tej fundamentalnej zasady powoduje, że jeśli kapitał (potencjał) ucieleśniony w jakimś rodzaju aktywów (rzeczy, środków) zwiększa swoją wartość w obiekcie, to musi być wskazane źródło (lokalizacja początkowa), którego wartość zostanie pomniejszona o równowartość zwiększenia. To jest istotą dualizmu i podwójnego zapisu charakteryzującego rachunkowość podwójną⁴⁵. Ta „p r z y c z y n o w o ś ć [podkreślenie – A.G.] decyduje o spójności i zgodności łańcucha zdarzeń, który podtrzymuje ewolucję wszechświata, my zaś staramy się go poznać, aby zrozumieć, co się w nim dzieje, a energia jest wiecznie czujnym strażnikiem, który kontroluje, czy przyczynowość powoduje tylko dozwolone działania. Jak się przekonamy, właśnie energia jest walutą w kosmicznej buchalterii⁴⁶”. Rachunkowość podwójna jest strażnikiem zasady zachowania energii (stąd przeświadczenie o jej niezbywalności), „pilnuje” aby kapitał nie powstawał z niczego i aby raporty o stanie kapitału zawartego w aktywach były możliwie zgodne ze stanem faktycznym⁴⁷. Jak pisze Peter Atkins: „W kosmicznej rachunkowości energia jest prawdziwie uniwersalną walutą, gdyż nie ma takiego zdarzenia, które mogłoby doprowadzić do jej zniszczenia lub stworzenia⁴⁸”.

System podwójnego zapisu oczarował także jednego z największych dla Schulza twórców, który zdecydował o kształcie jego pisarstwa Johanna Wolfganga von Goethego. Naturalny zachwyt wyrażony przez myśliciela podkreślił piękno i skuteczność rachunkowości podwójnej:

Co za korzyść przynosi księgowość podwójna kupcowi! Jest to jeden z najpiękniejszych wynalazków ducha ludzkiego; każdy dobry gospodarz powinien ją zaprowadzić w swoim gospodarstwie⁴⁹.

Zasada dualizmu i związana z nią reguła Wn-Ma stworzyły system piękny i skuteczny, służący praktyce gospodarczej w najważniejszej kwestii pomiaru zysku i tempa jego pomnażania⁵⁰. Naturze i pięknu podwójnego zapisu poświęcona jest inspirująca wielu badaczy praca amerykańskiego naukowca japońskiego pochodzenia Yujiego Ijiriego pt. *Piękno księgowości podwójnej i jej wpływ na naturę informacji z systemu rachunkowości*⁵¹. Fascynacja Ijiriego rachunkowością i podwójnym zapisem jest znana wszystkim zainteresowanym tą tematyką. Ijiri napisał wiele prac (włączając wyżej wspomniany tytuł), odkrywając w nich nowe właściwości podwójnego zapisu. Doprowadziło to między innymi do odkrycia tzw. rachunkowości trójwymiarowej. Nie jest ona jednakże przedmiotem bieżących rozważań. Jest nim natomiast to, co Ijiri pisze o pięknie podwójnego zapisu; pięknie, które dostrzegł także mistrz Schulza – Goethe.

Badacz porównuje sztuki piękne (których celem jest wzbudzenie poczucia piękna) do produktów intelektualnych: odkrycia naukowe, dysertacje, twierdzenia matematyczne. Mają one inne cele niż wzbudzenie poczucia piękna. Poczucie piękna bywa jednak pobudzane także w ich przypadku. Dzieje się to wówczas, kiedy przy zastosowaniu prostych środków, efektywnym i oryginalnym sposobem uzyskujemy rozwiązanie trudnego problemu. Według Ijiriego księgowość podwójna spełnia te trzy determinanty. Trudność, ponieważ niezwykle złożone i liczne operacje gospodarcze firmy podlegają ujęciu w księgowości podwójnej, która tworzy celne, syntetyczne informacje sprawozdawcze. Efektywność poprzez fakt, że cele księgowości podwójnej są osiąganym przez pracę zwykłych ludzi, a nie superzłożonych komputerów (wskaźnik relacji *output / input* jest bardzo wysoki). Wreszcie oryginalność, bo księgowość podwójna powstała w rezultacie kreatywnej twórczości średniowiecznych kupców w Italii, co znalazło swój ostateczny wyraz w dziele Luki Paciolo z 1494 roku pod tytułem: *Summa de arithmetica, geometria, proportioni et proportionalità*. Był to pierwszy podręcznik, z którego kupcy mogli czerpać wiedzę o księgowaniu. Jego autor został uznany przez badaczy za ojca współczesnej rachunkowości⁵².

Luca Pacioli postrzegał kapitał jako rodzaj sprawczej siły, zatem jako kategorię abstrakcyjną. Aby ułatwić zrozumienie istoty podwójnego ujęcia środków ekonomicznych (konkretne aktywa są równe abstrakcyjnemu kapitałowi), Mieczysław Dobija pisze współcześnie: „jak duch ożywia, ciało tak kapitał czyni aktywa zdolnymi do generowania przyszłych wpływów” i przez analogię z energią elektryczną wskazuje, że podobnie jak energia, kapitał potrzebuje materialnego nośnika. Jego funkcję pełnią w ekonomii aktywa⁵³. Sposób rozumowania Paciolo oraz dzieło, jakie w jego wyniku powstało, jest zasadzone w uniwersalnych prawidłowościach i fundamentalnych założeniach dotyczących natury Bytu. Ważną kwestią dotyczącą życia twórcy *Summy* jest jego relacja z Leonardem da Vinci. Marciano Guerrero opublikował w roku 2008 artykuł⁵⁴, który opisuje tę relację, wspólne życie i tworzenie. Autor prezentuje także hipotetyczny dialog, który mógł być udziałem mistrzów Renesansu:

- Natura wykazuje dualizm, tak samo jak człowiek.
- To prawda. Nosimy w sobie dobro i zło, miłość i nienawiść, w naszej duszy i w naszym ciele, albo jak mawiał Heraklit: droga w górę jest drogą w dół.
- Leonardo, a Księga Koheleta? Jest czas rodzenia i czas umierania...⁵⁵

Przedmiotem tego prezentującego dwoistości rządzące światem dialogu mogłyby być dowolny artefakt – jako że przejawem dualizmu w sztukach pięknych jest tworzenie przez twórców różnorodnych wariantów inter-

pretacyjnych (warstwa materialna: to, co przedstawia obraz, rzeźba bądź utwór, oraz warstwa niematerialna: to, co tworzy się w wyobraźni odbiorcy sztuki) – lub chińska *Księga Przemian Yijing* oraz opisane w niej prazasady *Yin* i *Yang* (przedstawiane za pomocą powszechnie znanego diagramu *Tajitu*), według których rzeczywistość budują dwa będące w korelacji, wchłaniające się i uzupełniające się wzajemnie czynniki. *Yin* i *Yang* można odnaleźć w całym Wszechświecie, są one jak dwie połówki tego samego owocu. Mogą funkcjonować osobno, lecz razem stanowią idealną całość⁵⁶. Brak równowagi między nimi prowadzi natomiast do destrukcji⁵⁷.

W oparciu o wiedzę o *Yin* i *Yang*, z których jedno prezentuje stabilność, drugie ruch, jedno kobietę, drugie mężczyznę, jedno Słońce, drugie Ziemię, jedno ekstrawertyzm, drugie introwertyzm, Magdalena Pastuszek⁵⁸ stworzyła profil twórcy idealnego, który równoważyłby w sobie takie cechy jak: zapobiegawczość i odwagę, powściągliwość i spontaniczność, tradycjonalizm i nowatorstwo, dokładność i zdolność improwizowania, w efekcie czego powstałby twórca będący: racjonalnym ryzykantem, nowatorskim tradycjonalistą, dokładny improwizator itd. Autorka wyjaśnia, że chociaż wymienione cechy z pozoru wzajemnie się wykluczają, to aby być zawodowym twórcą, należy je w sobie równoważyć i bilansować.

Dualizm, z którym mamy do czynienia w rachunkowości, jest – wobec powyższych nawiązań – kontynuacją tego sposobu myślenia i widzenia świata, jaki przedstawiają filozofowie. Fundamentem całej rachunkowości jest równanie, że konkretne aktywa, czyli zasoby, odpowiadają co do wartości kapitałowi, który jest abstrakcyjny. Mamy tu zatem do czynienia z zestawieniem tego, co materialne i uchwytne, z tym, co niematerialne, nieuchwytne. Duch i materia – jedna z par składających się na goethowską polaryzację. Nie są one wynalazkiem człowieka, co oznacza, że są niestwarzalne, a w ich bycie kryje się początek zagadki. Goethe podporządkowuje polarność materii, mając na myśli jednakowe pary, często lustrzane odbicia: męską i żeńską płeć, światło i ciemność, wdech i wydech⁵⁹.

Przykładem lustrzanego odbicia (odwrócenia) wpisującego się jednocześnie w tematykę niniejszej pracy, czyli w rachunkowość schulzowską, może być księga. Autentyk ulega „poniżeniu i degradacji⁶⁰”: „co dzień wydieramy z niej kartki na mięso do jatek i na śniadanie dla ojca...⁶¹”, a księgi handlowe przejmują niejako jego zadanie i przyczyniają się do artystycznej kreacji: „siedziałem wśród tych papierów, oślepiiony blaskiem, z oczami pełnymi eksplozji, rakiet i kolorów, i rysowałem⁶²”.

Z jednej strony postacie i wydarzenia dylogii podporządkowane są fundamentalnym prawom. W odniesieniu do rachunkowości Schulz zdaje się wiedzieć, iż praca kupca-rachmistrza polega na respektowaniu

tych praw; z drugiej jednak strony obserwować można chęć zerwania z tą „dyscypliną”:

Rezygnujemy bez żalu ze szkieletu nieprzerwanej chronologii, do której baczego nadzorowania przywykliśmy ongiś z nałogu i z troskliwej dyscypliny codziennej. Dawno poświęciliśmy tę nieustanną gotowość do złożenia rachunku z przebytego czasu, tę skrupulatność w wyliczaniu się co do grosza z zużytych godzin – dumę i ambicję naszej ekonomiki. Z tych kardynalnych cnót, w których nie znaleźliśmy ongiś wahania ani uchybienia – kapitulowaliśmy dawno⁶³.

Oraz:

Zwykle fakty uszeregowane są w czasie, nanizane na jego ciąg jak na nitkę. Tam mają one swoje antecedyenty i swoje konsekwencje, które tłoczą się ciasno, następują sobie na pięty bez przerwy i bez luki. Ma to swoje znaczenie i dla narracji, której duszą jest ciągłość i sukcesja [...] Tak, istnieją takie boczne odnogi czasu, trochę nielegalne co prawda i problematyczne, ale gdy się wiezie taką kontrabandę jak my, takie nadliczbowe zdarzenie nie do zaszerogowania – nie można być zanadto wybrednym. Spróbujmy tedy odgałęzić w którymś punkcie historii taką boczną odnogę, ślepy tor, ażeby zepchnąć nań te nielegalne dzieje⁶⁴.

Co się wówczas dzieje? Dokąd próba zerwania z tą „ekonomiką” doprowadza Jakuba? Wydaje się, że dopóki poświęca się on swoim obowiązkom rodzinnym i kupieckim, rachunkom i księgom handlowym, jego twórcze wzloty i podróże po „głębinach” i „tajnych labiryntach własnych wnętrzości” są możliwe:

Chwilami wynurzał głowę z tych rachunków jakby dla zaczerpnięcia tchu [...]. Od dni, od tygodni, gdy zdawał się być pogrążonym w zawitych kontokorrentach – myśl jego zapuszczała się tajnie w labirynty własnych wnętrzości. Wstrzymywał oddech i nasłuchiwał. I gdy wzrok jego wracał zbiegłymi i mętными z tamtych głębin, uspokajał go uśmiechem⁶⁵.

Kiedy natomiast nastaje czas „rozrzutnego tworenia”⁶⁶, czas „zatrąty w demiurgicznych spekulacjach”⁶⁷, czyli czas całkowitego „zatrącenia, zaprzędania, zaprzysiężenia tamtej sferze”⁶⁸ i „oddalenie od spraw praktycznego życia”⁶⁹, „od wszystkiego co ludzkie i rzeczywiste”⁷⁰, Jakub „ulega fizycznej degradacji, jego cielesna, człowiecza forma powoli zanika; tak jakby emocjonalny i intelektualny postęp pociągał za sobą uwiad ludzkiej fizjonomii, tak jakby bycie artystą zakładało fizyczną ułomność⁷¹ [...]. Te pierwotne żądze lotu [...] izolują również mentalnie”⁷².

Podsumowanie

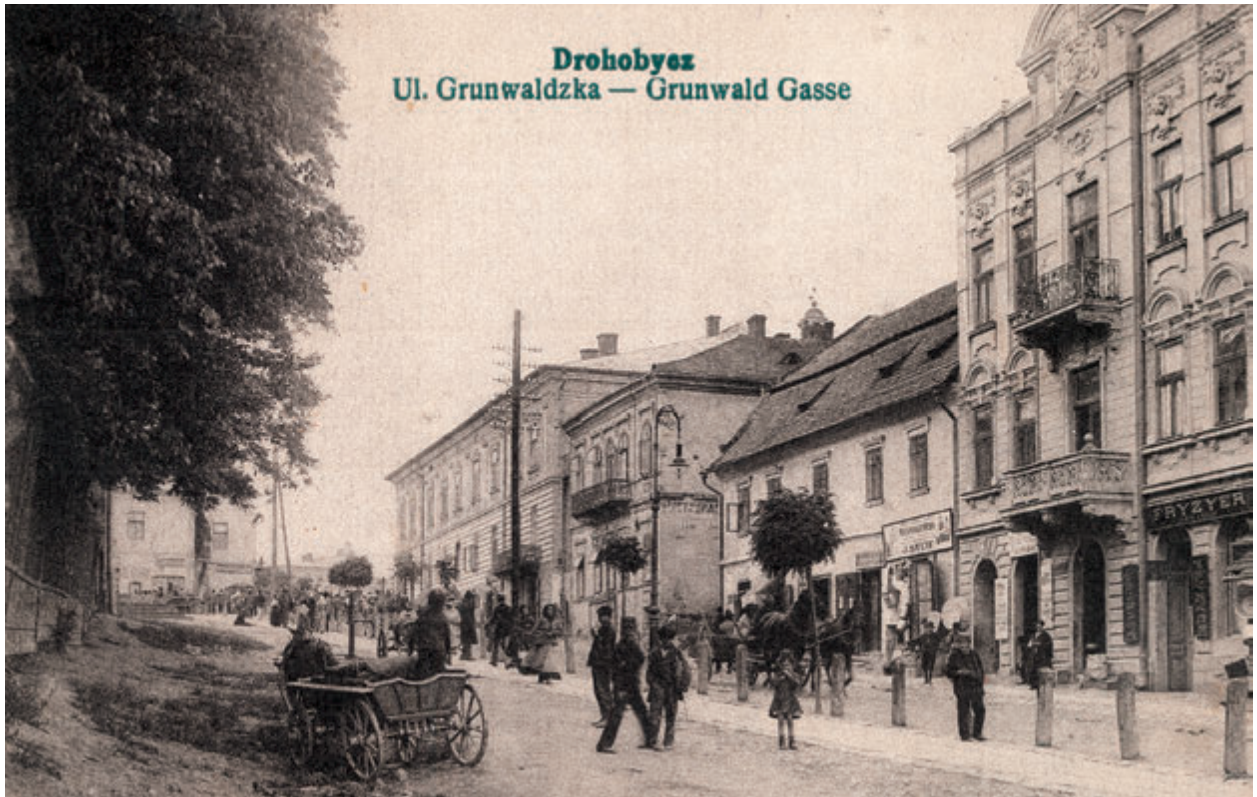
Rachunkowość jest niezwykłym fenomenem, który wciąż podlega badaniom. Wydaje się, że z punktu widzenia interpretacji dzieł literackich najbardziej istotną rolę odgrywają nie te, które traktują rachunkowość karykaturalnie, dowodząc, iż jest ona dziedziną mało atrakcyjną i przyziemną, a osoby zajmujące się tym fachem pokazując jako nudne i mało inspirujące⁷³, lecz te wymienione w niniejszym opracowaniu, zasadzające ją w kategorii „wartości wysokich” i wskazujące na jej głęboką artystyczno-filozoficzno-duchową proveniencję (np. *Niestandardowe źródła kapitału ludzkiego* M. Dobii⁷⁴).

Zaprezentowana w pierwszej części opracowania analiza dowodzi, jak głęboką wiedzę posiada Schulz o rachunkowości i ekonomii mimo swojej iście artystycznej desygnacji. Słowa oraz ich użycie dalece odbiegają od powszechnego, „niefrasobliwego” ich stosowania (ta „niefrasobliwość” prowadzi zresztą do poważnych skutków w życiu społecznym i gospodarczym, kryzysów, nierówności społecznych itd.).

Z punktu widzenia badaczy rachunkowości na największą uwagę zasługuje Schulzowskie pojmowanie terminu „kapitał”. Artysta utożsamia go ze zdolnością, potencjałem, siłą sprawczą. Występujący w dylogii kapitał jest zawsze kategorią abstrakcyjną. Jest tym, czym był określony pierwotnie przez Lucę Paciolego, nie zaś tym, czym jest współcześnie, powszechnie nazywany majątkiem, zasobami, środkami...

Z punktu widzenia schulzologów wydaje się, iż odkrycie głębszego znaczenia terminów (bądź przedstawienie ich w innym świetle), których z wielkim profesjonalizmem używa autor *Sklepow cynamonych* i *Sanatorium pod Klepsydą*, może pozwolić na inne (lub dalsze) interpretacje.

Druga część opracowania, której przedmiotem jest dualizm – jako filozofia, religia, sposób postrzegania rzeczywistości, odzwierciedlenie naturalnych praw rządzących Wszechświatem, fundament istnienia, a (w związku z tym) także jako niezbywalna i dominująca zasada w rachunkowości – pozwala, po pierwsze, na zmianę postrzegania rachmistrzowskich obowiązków i zaprzestanie przypisywania im kategorii „wyjaławiającej pracy”⁷⁵. Po drugie, szczegółowo uzasadnia konieczność przyznania rachunkowości miejsca wśród schulzowskich dwoistości, a po trzecie, może pomóc interpretatorom we właściwym kategoryzowaniu: harmonia, równowaga czy konflikt (w odniesieniu do ojca)? *Conflictus* (czyli zderzenie) zdaje się początkowo nie dotyczyć Jakuba. Równowaga i poddanie się fundamentalnym zasadom, które przejawiało się w sprawliwym oddaniu się codziennej pracy i wizjom artystycznym, pozwala Jakubowi istnieć i tworzyć. Dopiero twórcza rozrzutność (świadome dopuszczenie do przewagi jednego elementu nad drugim) i powstała w jej wyniku dysharmonia prowadzą go do destrukcji (skła-



Dawne widokówki Drohobycza. Z archiwum elektronicznego Jerzego J. Bojarskiego.

dowe jego powołania przestają współistnieć, zaczynają się zderzać).

Refleksje i perspektywy dalszych dociekań

Rozsypane się księgi handlowe *Genialnej epoki*, przez które „latały w natchnieniu kolorowe ołówki” i „biegły w genialnych gryzmołach, w karkołomnych zygzakach, zwężając się raptownie w anagramy wizyj, w rebusy świetlistych objawień⁷⁶”, mają swoje rzeczywiste odzwierciedlenie w zjawisku o nazwie *Ledger art* (*ledger* – księga główna). Jest ona przejściową formą indiańskiej sztuki piktograficznej związaną z redukcją plemion w latach 1860–1900. Towarzyszące jej zniszczenie stad bizonów i innych zwierząt przed wojną secesyjną i po jej zakończeniu przez Anglo-amerykanów spowodowało, że malowanie na skórkach tych zwierząt zostało zastąpione przez malowanie na muślinie, płótnie i papierze, zwłaszcza na papierze pochodzącym ze starych ksiąg rachunkowych pozostawionych przez handlarzy, agentów rządowych, misjonarzy i oficerów wojskowych. Wraz z księgami pojawiły się ołówki, pióra, atrament, kredki i akwarele. Wcześniej używano kości i drewnianych patyczków zanurzonych w naturalnych pigmentach. Nowe „narzędzia” pozwoliły na większą szczegółowość i eksperymentowanie. Były także łatwo przenośne (dostosowane do koczowniczego trybu życia). Indianie szybko dopasowali rozmiar swoich obrazów do niewielkich (w porównaniu z płachtą skóry bizona) rozmiarów arkuszy ksiąg rachunkowych.

Początkowo treść rysunków powstających na kartach starych ksiąg handlowych przedstawiała wojskowe wyczyny i akty bohaterstwa (charakterystyczne już w malarstwie wykorzystującym skóry zwierzęce). Gdy rząd Stanów Zjednoczonych wprowadził przymusowe przesiedlenia plemion do rezerwatów, Indianie artyści zaczęli malować także sceny z codziennego życia, odzwierciedlające zmiany kulturowe wywołane życiem w rezerwacie oraz szerszy kontekst przymusowej asymilacji. *Ledger art* jest w związku z tym zjawiskiem utożsamianym z u w i ę z i e n i e m . Współcześni Indianie artyści (Dwayne Wilcox, Arthur Amiotte czy Dolores Purdy Corcoran) kontynuują ten rodzaj ekspresji, przedstawiając rdzennych Indian uwikłanych w obowiązki i aktywności wynikające ze współczesnego stylu życia, a także tworzą kolaże z tradycyjnych obrazów, tekstu i fotografii⁷⁷.

Rzeczywisty *Ledger art* oraz fikcyjny akt twórczy przedstawiony w *Genialnej epoce* Schulza mogłyby stać się częścią *Ekonomii w sztuce*. Wystawa w krakowskim Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK była głośnym wydarzeniem artystycznym w 2013 roku. Zaprezentowano na niej dzieła The Krasnals, Banksy’ego, Jota Castro, Dana Perjovschi, Rafała Bujnowskiego, Josepha Beuysa i innych. Wystawa była osobliwym połączeniem ekonomii ze sztuką, chociaż pozornie odnie-

sienia do ekonomii nie obiecują wybitnych inspiracji artystycznych. Artyści odkryli jednak, że ekonomia jest kopalnią symboli, projekcją ludzkich słabości, jest nieprzewidywalną kompilacją wymagającą geniuszu oraz niezwyklej intuicji – łączą więc oni w jedno te dwie antynomie⁷⁸.

Tym właśnie jest dla autora powyższych rozważań „genialna epoka”: przyzwoleniem na interdyscyplinarność, na połączenie pozornie sprzecznych dziedzin, nie tylko tych dotyczących tworzenia, ale i tych dotyczących życia rodzinnego i zawodowego: udanych prób równowagi obowiązków wynikających z założenia rodziny i pracy zawodowej (*work-life balance*)⁷⁹, udanych prób tworzenia wielopokoleniowych zespołów⁸⁰ (np. Tomoko Ishida), wreszcie udanych prób łączenia sprzecznych cech charakterologicznych i powstawanie w ich wyniku wspaniałych projektów: artystycznych i naukowych, np. projektu angażującego przedstawicieli świata sztuki oraz świata ekonomii czy rachunkowości, którego efektem byłaby wypełniona księga handlowa, w której zamiast zapisanych wartości liczbowych po stronach Wn i Ma znalazłyby się zapisy ulotnych natchnień o potencjalnej wartości, mających swoje ewentualne odzwierciedlenie w fizycznych obrazach.

Przypisy

- 1 Radosław Kostrzewa, „*Pater familias*” – rozważania o wizerunkach ojca w twórczości Brunona Schulza, „Pamiętnik Literacki” 1995, t. 86, nr 4, s. 29–47.
- 2 Johann Wolfgang von Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, księga I, rozdział X, 1824; „Co za korzyść przynosi księgowość podwójna kupcowi! Jest to jeden z najpiękniejszych wynalazków ducha ludzkiego; każdy dobry gospodarz powinien ją zaprowadzić w swoim gospodarstwie” – kwestię tę wkłada Goethe w usta kupca Wenera.
- 3 Por. Yuji Ijiri, *The Beauty of Double-Entry Bookkeeping and its Impact on the Nature of Accounting Information*, „Economic Notes” 1993, t. 22, nr 2, s. 265–285.
- 4 Mieczysław Dobija, *Niestandardowe źródła kapitału ludzkiego w rozwoju cywilizacji*, „Nierówności Społeczne a Wzrost Gospodarczy” 2017, nr 52, s. 21–42.
- 5 Bruno Schulz, *Sklepy cynamonowe (zbiór)*, na podstawie: Bruno Schulz, *Sklepy cynamonowe; Sanatorium pod Klepsydrą*, Biblioteka Klasyki, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1996, źródło: <http://wolnelektury.pl/katalog/lektura/schulz-sklepy-cynamonowe>, s. 44.
- 6 Tamże.
- 7 Tamże, s. 7.
- 8 Bruno Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą (zbiór)*, na podstawie: Bruno Schulz, *Sklepy cynamonowe; Sanatorium pod Klepsydrą*, Biblioteka Klasyki, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1996, źródło: <http://wolnelektury.pl/katalog/lektura/schulz-sanatorium-pod-klepsydra>, s. 9.
- 9 Tamże, s. 25.
- 10 Jerzy Jarzębski, *Schulzowskie miejsca i znaki*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2016, s. 98.
- 11 Opracowanie własne na podstawie źródeł znajdujących się w przypisach końcowych. Terminy podane są w takim porządku, w jakim pojawiają się w dylogii.

- 12 Robert Patterson, *Kompendium terminów z zakresu rachunkowości*, Ministerstwo Finansów, Warszawa 2015, s. 194–196, 349.
- 13 Tamże, s. 366.
- 14 Tamże, s. 367.
- 15 Tamże, s. 195.
- 16 Władysław Kopaliński, *Ultima ratio regum*, [w:] *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, źródło: www.sownik-online.pl/kopalincki, dostęp: 22.01.2018.
- 17 Hasło: *ryczałtowy*, [w:] *Słownik wyrazów obcych*, PWN, Warszawa 2008, s. 831.
- 18 R. Patterson, *Kompendium...*, dz. cyt., s. 101.
- 19 Mieczysław Dobija, *Ponadczasowe i cywilizacyjne znaczenie zapisu podwójnego*, „Management and Business Administration. Central Europe” 2012, t. 117, nr 4, s. 3–22.
- 20 Hasło: *rejestr*, [w:] *Słownik Języka Polskiego*, źródło: <https://sjp.pl/on-line>, dostęp: 15.01.2018.
- 21 R. Patterson, *Kompendium...*, dz. cyt., s. 416, 493–494.
- 22 Terry Smith, *Accounting for Growth*, Random House Business Books, 1992, s. 200.
- 23 Hasło: *fundusz*, [w:] *Słownik ekonomiki i organizacji przedsiębiorstwa*, red. Bogdan Miedziński, Stefan Biczynski, Państwowe Wydawnictwo Ekonomiczne, Warszawa 1991, s. 44.
- 24 Barbara Jankowska, *Branża jako mezosystem gospodarczy*, „Ruch Prawniczy, Ekonomiczny i Socjologiczny” 2002, nr 2, s. 233–243.
- 25 Jacek Bonarek, Piotr Wróbel, *Księga o sztuce handlu (Il libro dell'arte di mercatura)*, [w:] *Księga o sztuce handlu*, Benedykt Cotruglio, Towarzystwo Wydawnicze „Historia Iagellonica”, Kraków 2007, s. 16–17, 140, 78–79.
- 26 *Nota obciążeniowa jako dokument księgowy*, źródło: <https://ksiegowosc.infor.pl>, dostęp: 14.02.2019.
- 27 R. Patterson, *Kompendium...*, dz. cyt., s. 309.
- 28 Tamże, s. 192.
- 29 Tamże, s. 193–194.
- 30 Hasło: *przedsiębiorczość*, [w:] *Słownik ekonomiczny*, Andrzej Janowski, Wydawnictwo Instytutu GSMiE, Kraków 1998.
- 31 R. Patterson, *Kompendium...*, dz. cyt., s. 511.
- 32 Tamże, s. 92.
- 33 Tamże, s. 484–485.
- 34 Aleksandra Banaszekiewicz, *Techniki prowadzenia ksiąg rachunkowych w ujęciu historycznym*, „Copernican Journal of Finance & Accounting” 2013, t. 2, nr 1, s. 21–37.
- 35 M. Dobija, *Ponadczasowe...*, dz. cyt., s. 19–20.
- 36 R. Patterson, *Kompendium...*, dz. cyt., s. 611.
- 37 Hasło: *superata*, [w:] *Słownik Języka Polskiego*, źródło: <https://sjp.pl/on-line>, dostęp: 15.01.2018.
- 38 J. Jarzębski, *Schulzowskie miejsca...*, dz. cyt., s. 115.
- 39 Tamże, s. 114.
- 40 Tamże, s. 32.
- 41 Tamże.
- 42 M. Dobija, *Niestandardowe...*, dz. cyt., s. 39.
- 43 *Teoria rachunkowości. Podstawa nauk ekonomicznych*, red. Mieczysław Dobija, Wydawnictwo Uniwersytetu Ekonomicznego w Krakowie, Kraków 2014, s. 49.
- 44 J. Jarzębski, *Schulzowskie miejsca...*, dz. cyt., s. 194.
- 45 *Teoria rachunkowości...*, dz. cyt., s. 47.
- 46 Peter Atkins, *Palec Galileusza. Dziesięć wielkich idei nauk*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2005, s. 118.
- 47 *Teoria rachunkowości...*, dz. cyt., s. 48.
- 48 P. Atkins, *Palec Galileusza...*, dz. cyt., s. 128.
- 49 J.W. Goethe, *Wilhelm...*, dz. cyt.
- 50 *Teoria rachunkowości...*, dz. cyt., s. 57.
- 51 Y. Ijiri, *The Beauty...*, dz. cyt., s. 265–285.
- 52 Nowsze badania wskazują, że zasady podwójnego zapisu operacji gospodarczych były już ujęte w dziele Fibonacciego *Liber abaci* z 1202 roku. Pochodzenie rachunkowości podwójnej może być zatem znacznie starsze; por. także B. Cortuglio, *Księga o sztuce handlu*.
- 53 Mieczysław Dobija, *Ewolucja koncepcji rachunkowości, kapitału i pieniądza*, [w:] *Historia, współczesność i perspektywy rachunkowości w Polsce*, red. Sławomir Sojak, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2003.
- 54 Marciano Guerrero, *Luca Pacioli and Leonardo DaVinci – Domestic Partnership of Genius*, źródło: <http://ezinearticles.com/?Luca-Pacioli-and-Leonardo-DaVinci---Domestic-Partnership-of-Genius&id=1376808>, dostęp: 21.02.2019.
- 55 Tamże.
- 56 Magdalena Pastuszek, *Zrozumieć kreatywność*, Polsko-Japońska Akademia Technik Komputerowych, Warszawa 2015, s. 9.
- 57 Jaromir Śniegowski, *Raz Yin, Raz Yang, oto Dao*, Polskie Towarzystwo Rozwoju Chen Taiji Quan, źródło: www.chen.org.pl/teoria/yinyang.php, dostęp: 16.04.2018.
- 58 M. Pastuszek, *Zrozumieć...*, dz. cyt., s. 11.
- 59 Carl Friedrich von Weizsäcker, *Kilka pojęć z nauk przyrodniczych Goethego*, „Muzykalia” 2008, zeszyt IV, s. 10.
- 60 B. Schulz, *Sanatorium...*, dz. cyt., s. 6.
- 61 Tamże, s. 4.
- 62 Tamże, s. 10.
- 63 Tamże, s. 69.
- 64 Tamże, s. 9.
- 65 B. Schulz, *Sklepy...*, dz. cyt., s. 8.
- 66 R. Kostrzewa, *Pater familias...*, dz. cyt., s. 39.
- 67 Tamże, s. 41.
- 68 B. Schulz, *Sklepy...*, dz. cyt., s. 26.
- 69 Tamże, s. 10.
- 70 Tamże, s. 9.
- 71 R. Kostrzewa, *Pater familias...*, dz. cyt., s. 39.
- 72 Tamże, s. 42.
- 73 Celia Hall, *It's official: scientists prove why accountants are boring*, 2005, źródło: www.telegraph.co.uk/news/science/science-news/3342652/Its-official-scientists-prove-why-accountants-are-boring.html, dostęp: 1.04.2018.
- 74 *Niestandardowe źródła kapitału ludzkiego w rozwoju cywilizacji* autorstwa M. Dobii – artykuł, którego celem jest analiza innego (niż standardowe źródła kapitału ludzkiego, takie jak: wzrost zasobów ludzkich, procesy edukacji i zawodowe doświadczenie), bardziej abstrakcyjnego czynnika, jakim jest duchowość rozumiana jako przeciwstawienie ortodoksyjnemu materializmowi. Analizy dotyczą zarówno odległej historii, jak i współczesności.
- 75 R. Kostrzewa, *Pater familias...*, dz. cyt., s. 41.
- 76 B. Schulz, *Sanatorium...*, dz. cyt., s. 10.
- 77 Frank Ross, *Ledger art History*, źródło: <https://plainsledgerart.org/history/>, dostęp: 4.05.2018.
- 78 Maria Anna Potocka, *Ekonomia w sztuce*, Wydawnictwo MOCAK, Kraków 2013, s. 99.
- 79 Por. Anna Lipka, Stanisław Waszczak, Małgorzata Król, Agnieszka Giszterowicz, *Empatyczne zarządzanie w czasach kreatywności performatywnej*, CeDeWu, Warszawa 2018.
- 80 Por. Anna Lipka, Agnieszka Giszterowicz, *Projekty wspierania wielopokoleniowych zespołów*, CeDeWu, Warszawa 2019.

Ojczyzna jako „fragment większej całości” Brunona Schulza

1.

Ojczyzna jako „fragment większej całości”: z tak sformułowanego tytułu nie należy wyciągać zbyt daleko idących wniosków, choć mogą same się nasuwać¹. Dlatego też lepiej, bym od razu wyjaśnił, skąd wziął się taki tytuł i czego nie należy się po nim spodziewać. *Ojczyzna* to tytuł jednego z rozproszonych opowiadań Brunona Schulza, drukowanego w 59. numerze „Sygnałów” z roku 1938, a „fragment większej całości” to przypis, jakim sam autor opatrzył zaraz na początku swój utwór i raczej nic nie wskazuje na to, by przypis ten miał się odnosić do samego pojęcia ojczyzny².

Mimo to trudno jednak nie zwrócić uwagi na wyzwanie, zamierzone przez autora lub nie, jakim stać się może ten niewinny przypis, jeśli potraktować poważnie jego możliwą dwuznaczność, pójść wyznaczonym przez nią tropem znaczeń. Może bowiem *Ojczyzna* to nie tylko „fragment” (jako opowiadanie) większej literackiej kompozycji, ale też (jako pojęcie) część większej i znacznie bardziej złożonej całości pojęciowej w ogóle, a w dziele Schulza w szczególności.

2.

„Ojczyzna” to słowo rzadko przez Schulza używane. Nie pojawia się nawet w opowiadaniu, któremu daje tytuł. Nie ma jednak wątpliwości, że słowo to, którym Schulzowski bohater nie nazwie swej rodzinnej ziemi, tego miejsca na mapie, gdzie przyszedł na świat, miasta swych marzeń, tej „wybranej krainy, tej prowincji osobliwej, tego miasta jedyne na świecie” (*Republika marzeń*, s. 325), autor z premedytacją odniesie do leżącego na jego antypodach miasta wygnania. Nawet jeśli wygnaniec, tułacz, rozbitek życiowy znajdzie tam „spokojną przystań” i szczęście, dziwić musi tytuł poświęconego temu etapowi jego życia opowiadania. Słowo „ojczyzna” zdaje się nabierać niezgodnego ze swą etymologią znaczenia również, a może przede wszystkim, w kontekście tego, co chociażby w *Wiosnie, Genialnej epoce* czy *Republice marzeń* o swoim rodzinnym mieście i krainie mówi bohater. A może w opowiadaniu *Ojczyzna* to już inny bohater, o nieujawnio-

nym imieniu, postać z innego, jakiegoś bocznego toru Schulzowskiej narracji, i nie powinniśmy w nim dopatrywać się cech Józefa czy autorskiego *alter ego*? Skoro jednak właśnie w tym utworze buduje Schulz narrację, której już sam tytuł wskazuje na zamiar opowiedzenia o ojczyźnie, uczynienia jej, jak nigdzie indziej u niego, tematem, to chociaż przy pierwszym czytaniu może dziwić i nie odpowiadać wyrobionym już wcześniej czytelnickim wyobrażeniom o niej, lepiej nie bagatelizować tego głosu i wsłuchać się z dobrą wiarą w to, co narrator i zarazem bohater ma do powiedzenia.

3.

Po wielu perypetiach i zmiennych kolejach losu, których nie zamierzam tu opisywać, znalazłem się wreszcie za granicą, w kraju w marzeniach mej młodości głęboko utęsknionym. Spełnienie długich marzeń przyszło za późno i w okolicznościach zgoła odmiennych od tych, które sobie uroiłem. Wkraczałem tam nie jako zwycięzca, ale rozbitek życiowy (s. 354–355).

Bohater jest skrzypkiem, którego marzenia o międzynarodowej karierze artystycznej spełzły na niczym, a kraj mający być scenerią jego triumfów przyjmuje go jako uchodźcę i staje się terenem dalszych klęsk i utraty górnych aspiracji. Skołatany tułacz decyduje się „przycupnąć” w prowincjonalnym mieście, jak na ironię losu tym samym, o którym kiedyś marzył jako miejscu osiedlenia na starość. „Urok kraju zgasł dla mnie bezpowrotnie, znękany i zbiedzony pragnąłem już tylko spokoju” (s. 355). I wtedy właśnie, gdy nieszczęście osiągnęło już jakby swe apogeum, jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki następuje nagła odmiana losu bohatera, dając początek nowej, szczęśliwej, pełnej sukcesów epoce jego życia.

Bezrobotny grajek kawiarniany zostaje pierwszym skrzypkiem opery miejskiej z perspektywą awansu na jej dyrygenta. Szczęśliwe małżeństwo i wejście do grona żyjącej w komforcie i dobrobycie mieszczańskiej elity daje poczucie trwałości i rzetelności osiągniętego szczęścia. Bohater mówi o nim z euforią, świadom równocześnie, że choć sprawia ono wrażenie skutków działania jakiejś wyższej instancji, jest wynikiem kształtującego los przypadku. Zbyt natarczywie wyznaje jednak stan osiągniętego szczęścia i błogości w biedermaierowskim stylu, by nie stworzyć wrażenia nierzeczywistego nadmiaru i dziwności. Kilka przykładów:

Jakość mojego szczęścia była z gatunku trwałych i rzetelnych (s. 356).

Rachunek mego szczęścia jest zamknięty i pełny. Moje stanowisko w operze jest niewzruszone [...] opera należy do najlepiej wyposażonych w kraju.

Gaża moja wystarcza zupełnie na życie w atmosferze dobrobytu, nie pozbawionego pozłoty pewnego zbytku (s. 357).

Z gorącym czołem przyciśniętym do szyby czuję i wiem: nic złego nie może mi się już przydarzyć, znalazłem przystań i spokój. Nadejdzie teraz długi szereg lat ciężkich od szczęścia i sytych, nieskończony ciąg dobrych i błogich czasów (s. 360).

Jakkolwiek nie zostaje wymieniona nazwa miasta, nie brakuje topograficznych, klimatycznych i kulturowych danych pozwalających na określenie w przybliżeniu jego geograficznych współrzędnych, gdzieś na południu Europy, z dużym prawdopodobieństwem we Włoszech, na co dodatkowo może wskazywać nazwisko dyrektora orkiestry filharmonicznej, Pellegriniego³. Wydaje się jednak, że nie chodzi tu o opis konkretnego miejsca na mapie, rzeczywistego miasta, ale o stworzenie hipotetycznej, wymaginowanej współczesnej wersji Arkadii czy Utopii, miasta łączącego uroki prowincji obdarowanej „słodkim i cichym klimatem” (s. 358), „zalesionej gajami morwy i orzecha włoskiego” (jw.), sławnego z „czcigodnej katedry” centrum turystycznego, a także miasta dostatniego, o bogatym życiu artystycznym, kultuwującego tradycję, rozwijającego przemysł, dobrze zagospodarowanego, a wszystko to „w miarę” złotego zapewne środka: „w miarę zabiegliwe i oddane interesom, w miarę zamilowane w komforcie i mieszczańskim dobrobycie, w miarę też ambitne i snobistyczne” (s. 359). I nie ma tu nic, co mogłoby zmącić harmonijne i szczęśliwe życie jego mieszkańców. Szczęście osiąga tu swój zenit i nie może się zdarzyć już nic, co mogłoby mu zagrozić, bowiem to już tylko ostatni rozdział kończącego się *happy endem* życia bohatera.

Wiem: tak jak życie całe – przyjmie mnie kiedyś śmierć w otwarte ramiona, pożywna i syta. Będę leżał do dna nasycony wśród zieleni na pięknym cmentarzu tutejszym. Moja żona – jak pięknie będzie ją stroił wdowi welon – przynosić mi będzie kwiaty w jasne i ciche przedpołudnie tutejsze (s. 360–361).

Jak widać, jednowymiarowa to konstrukcja miejsca, na obraz i podobieństwo odwiecznych marzeń o krainie szczęśliwości, o ziemi i *polis* gdzieś daleko obiecanych. Ta mityczna kraina nie przystaje tylko do nazwy „ojczyzna”, nadanej jej przez autora. To nazwa, która miejsce to nobilituje, będąc zarazem jakby ironiczną jej samej deprecjacją, jeśli uwzględnimy macierzyste znaczenie tego słowa i to wszystko, co Schulz mógłby nim nazwać, a nie nazywa. Deprecjacja – może za dużo powiedziane, ale ironia dająca o sobie znać poprzez stylistykę nadmiaru w opisie szczęśliwej odmiany losu bohatera i miejsca jego speł-



Bruno Schulz, *Undula w nocy*, (*Xięga balwochwalcza*), ok. 1920–22, grafika, Muzeum Literatury w Warszawie. Za: Biblioteka Jagiellońska, 1144 III Albumy.

niania się, stawia pod znakiem zapytania nie tylko realność deklarowanych stanów, sytuacji i miejsca, ale też samo szczęście tak naznaczone nieprzekraczalnością granic stabilizacji. Zresztą sam bohater wydaje się świadom ich nierealności i ubezwłasnowolnienia, gdy mówi o losie, który prowadził go „jakby w lunatycznym transie od zdarzenia do zdarzenia” (s. 355), a on się mu poddawał. „Nie było czasu na zdziwienie, wraz z tą pomyślną passą moich losów przyszedł zarazem jakiś pogodzony fatalizm, jakaś błoga bierność i ufność, która kazała mi poddać się bez oporu grawitacji wypadków” (s. 355–356).

4.

Ojczyzna byłaby więc w schulzowskiej semantyce miejsca i przestrzeni aż tak zawężona, sprowadzona do ostatniego *refugium* skołatanego, tułaczego, walczącego z ludźmi i losem, ciała i ducha; miejscem rekompensaty za klęski, cierpienia alienacji i osamotnienia; nagrodą, jakże wysoką, ale jednak pocieszenia? Jeśli gdzie indziej, w innym znaczeniu się nie pojawi, znaczy, że i tak można ją rozumieć: jako istotną, konieczną, choć nie zawsze daną, część większej całości. A całość ta, to miejsce, jakie bohater i narrator zajmuje w świe-

cie, „zajmuje” w podwójnym tego słowa znaczeniu – w odniesieniu do miejsca danego i wybranego zarazem, a także miejsca zdobywanego przez uchodźcę czy konkwistadora.

To pierwsze, tak różne od opisanego w *Ojczyźnie*, ma swój konkretny adres i jest centrum grawitacyjnym myśli i marzeń silnie odczuwanym również poza swymi granicami: „ta wybrana kraina, ta prowincja osobliwa, to miasto jedyne na świecie” (s. 325). Jako miejsce dane ma swe z góry ustanowione granice czasowe i przestrzenne, które nie tyle oddzielają od reszty świata, ile są linią styczną z nieskończonością: „Miasto to i kraina zamknęły się w samowystarczalny mikrokosmos, zainstalowały się na własne ryzyko na samym brzegu wieczności” (jw.).

Samowystarczalność mikrokosmosu tego miasta i tej krainy definiowana jest jednak nieustannie w kategoriach wertykalnego i horyzontalnego otwarcia i ekspansji, jakby polegała ona nie na „zamknięciu”, ale ruchomości granic umożliwiających ciągly wzrost w głąb i wwyż i ciągle poszerzanie. Niebo jest tu „głębsze i rozleglejsze niż gdzie indziej” (s. 325), jest „ogrom labiryntów powietrznych” (s. 135), są tajemne przejścia pozwalające na zstępowanie coraz głębiej, aż do „podszewki rzeczy”, aż do samego dna „u ciemnych fundamentów”, gdzie znów otwierają się inne przestrzenie, „nieskończone inferna”, „obszary osjaniczne”, „opłakane nibelungi” (*Wiosna*, s. 159–160). Miasto inwestuje w te bogactwa naturalne bardziej niż w inne, jego opcja na rzecz rozwoju, daleka od zrównoważonej, stawia na wartości nieprzeliczone na wskaźniki rozwoju innych miast, w tym takich, jak to z *Ojczyzny*: „Gdy inne miasta rozwinęły się w ekonomikę, wyrosły w cyfry statystyczne, w liczebność – miasto nasze zstąpiło w esencjonalność” (s. 326).

Równocześnie horyzonty otwierają się tu na oścież i można zobaczyć, jak „świat jest nieprzeliczony”, jak nieobjęte jego przestrzenie (s. 145), zobaczyć jego piękności, kolory, czuć aromaty dalekich krajów (s. 60) i zapragnąć „świata całego. I ani o piędź ziemi mniej niż świata” (s. 142–144). I czyż należy się dziwić, że bohaterowi marzyła się emigracja i proklamowanie najmłodszej republiki świata?

W tych dniach dalekich powzięliśmy po raz pierwszy z kolegami ową myśl niemożliwą i absurdalną, żeby powędrować jeszcze dalej, poza zdrojowisko, w kraj już niczyj i boży, w pogranicze sporne i neutralne, gdzie gubiły się rubieże państw, a róża wiatrów wrowała błędnie pod niebem wysokim i spiętronym. Tam chcieliśmy się oszańcować, uniezależnić od dorosłych, wyjść zupełnie poza obręb ich sfery, proklamować republikę młodych [...]. Miało to być życie pod znakiem poezji i przygody, nieustannych olśnień i zadziwień (s. 329).

Czy to tylko marzenia dziecięce, co niezrealizowane przepadają, bo zbyt krótko trwa dzieciństwo? Dorastający do dzieciństwa narrator rozpoznaje ich reinkarnację, „bo żadne marzenie nie marnuje się we wszechświecie” (s. 331), rozpoznaje po oczach „stworzonych do bezdennego zniebieszczenia się w marzeniach” ich reżysera, Błękitnookiego. Zatem „republika marzeń, suwerenne terytorium poezji” już zostały proklamowane i może w jednym z jej dystryktów tu, w Drohobyczu teraz jesteśmy.

„Obsesyjnie powracająca u Schulza opozycja motywu wędrowki oraz motywu zakotwiczenia w jednej, ograniczonej przestrzeni” odpowiada zdaniem Jerzego Jarzębskiego pewnym aspektem „kosmicznego ładu”, a zarazem „wewnętrznemu kompleksowi pisarza” (s. LXXVII). Jeśli na te „wędrowki” i na to „zakotwiczenie” spojrzeć z perspektywy *Ojczyzny*, jednego z jego ostatnich opowiadań, przedstawiającego inne wędrowki i inne zakotwiczenie niż te, które dzieło Schulza i świat jego bohatera przemożnie ustanawiają, wówczas świat ten zyskuje nie tylko swoją antytezę, ale i komponent, bez uwzględnienia którego też jest niekompletny, wciąż jest tylko „częścią większej całości”. Nie da się wykluczyć i takiej możliwości, że opowiadanie *Ojczyzna* zapowiadało rozwinięcie tego komplementarnego wątku wędrowki uchodźcy, tułacza, pozbawionego miejsca, a jeśli już w końcu „zakotwiczonego”, to w mirażu ojczyzny jako ziemi obiecanej.

Przypisy

- 1 Tekst wystąpienia wygłoszonego na sesji naukowej *Bruno Schulz: filozofia, poetyka i inne perspektywy miejsca* w ramach VII Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu, 5 czerwca 2018 roku.
- 2 Bruno Schulz, *Ojczyzna*, [w:] tegoż, *Opowiadania, wybór esejów i listów*, opr. Jerzy Jarzębski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Kraków 1989. Liczby w nawiasach w dalszej części tekstu oznaczają numery stron tego wydania.
- 3 Według Jacka Scholza miastem tym może być Wiedeń, a *Ojczyzna* to przekład autorski zaginionego opowiadania Schulza *Die Heimkehr*, dokonany przez autora i wysłany przez niego Thomasowi Mannowi. Zob. Jacek Scholz, *Oryginał czy przekład? Zagadka tekstu Brunona Schulza „Ojczyzna”*, [w:] M. Kitowska-Łysiak i W. Panas, *W ulamkach zwierciadła. Bruno Schulz w 110. rocznicę urodzin i 60. rocznicę śmierci*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2003, s. 173–185. Za zwrócenie uwagi na ten artykuł podczas drohobyckiej sesji naukowej dziękuję prof. Markowi Wilczyńskiemu.

Schulz w oczach uczniów i uczennic. Porządkowanie archiwum wspomnień

Trudno nam zliczyć wszystkie zachowane do dziś wspomnienia uczniów Brunona Schulza¹. Jest to bliżej nieokreślony zbiór raczej nieuporządkowanych, a w każdym razie rozproszonych materiałów. I jednocześnie – wiemy to na pewno – skarbnica wiedzy o Schulzu i jego czasach, o Drohobyczu i tamtejszej społeczności.

Wspomnienia te mają typowy dla takich dokumentów status: ich urok i wartość tkwią w subiektywności i unikatowości. A jednak historyk literatury odczuwa potrzebę zestawiania ich ze sobą, z dokumentami urzędowymi czy z materiałem ikonograficznym po to, by uzyskać satysfakcjonującą go konstelację „źródeł”, a więc taką, która da mu poczucie wielostronności i pozór dotarcia do „prawdy”, do istoty rzeczy, w których istnienie paradoksalnie nie wierzy. Następnie poddaje interpretacji zgromadzone „źródła”, co oczywiście wiąże się ze swego rodzaju gwałtem i unifikacją. Trudno bowiem wyobrazić sobie, by udało się włączyć w swój własny tekst słowa innej osoby w taki sposób, by nie wywłaszczać jej choćby w najmniejszym stopniu, zwłaszcza gdy wykorzystywany (!) tekst ma charakter osobisty i emocjonalny.

Rozważania nad właściwościami wspomnień jako materiałów źródłowych wołałabym zresztą pozostawić tym, których domeną, jak sądzę, się stały – głównie literaturoznawcom, historykom i filozofom zajmującym się Zagładą. Wystarczy mi stwierdzenie, usankcjonowane przez tradycję schulzologiczną, że mimo wszystko wspomnienia uczniów Schulza warte są zebrania, usystematyzowania, niedeprecjonującego zweryfikowania, a finalnie podjęcia próby opisu i interpretacji.

W tych działaniach podążam śladami dotychczasowych biografów Schulza: głównie Jerzego Ficowskiego i Wiesława Budzyńskiego (przy czym nie zapominam oczywiście o Jerzym Jarzębskim – jego *Schulzu*, wstępie do wydania w serii „Biblioteka Narodowa” i biograficznych hasłach w *Słowniku schulzowskim*)². Stworzenie kompletnego archiwum wspomnień uczniów Schulza ma jednak obecnie inny charakter niż prace podejmowane przez Ficowskiego i Budzyńskiego. Ich intencją było poszerzenie grona świadków, których niejednokrotnie znali osobiście, oraz mnożenie dostępnych dla czytelników wypowiedzi wspomnieniowych. Dziś korpus tekstów – również audialnych i wizualnych – jest raczej ustalony. Wydaje się bowiem, że – zgodnie z określeniami Janusza Sławińskiego – jesteśmy właśnie w momencie, w którym minął czas przejściowy, „czas wspomnień”, a biografia pisarza przeszła już „we władanie Historii”³. Wyzwanie stanowi natomiast odnalezienie wszystkich tekstów wspomnieniowych, uporządkowanie ich i ponowne wyzyskanie, w sytuacji gdy schulzowska bibliografia przedmiotowa liczy około dwóch tysięcy pozycji⁴.

Dlatego na początek zamierzam dotrzeć do wszystkich przekazów. Mają one rozmaity charakter: zarówno

tekstów opublikowanych (w różnej formie), jak i dotąd niepublikowanych. Niektórzy uczniowie Schulza zdecydowali się udzielić wywiadów – byli wśród nich na przykład Stanisław Giza, Harry Zeimer, Abraham Schwarz, Jerzy Drobiszewski i Feliks Milan⁵. Osobną grupę takich tekstów stanowią liczne wywiady, także telewizyjne i radiowe, z Alfredem Schreyerem, który sam stał się rozpoznawalną i cenioną postacią⁶. Część wspomnień uczniów Schulza to opublikowane w czasopiśmie teksty autorskie, jak teksty Andrzeja Chciuka, Stanisława Gizy czy Tadeusza Wojtowicza⁷. Artykuły Chciuka i Gizy następnie ukazały się w autorskich drukach zwartych jako części większych całości: *Atlantydy* i *Ziemi księżycowej*⁸ oraz *Na ekranie życia*⁹. W pokonferencyjnym tomie zbiorowym *Studia o prozie Brunona Schulza* został opublikowany artykuł wspomnieniowy Leszka Schneidera¹⁰, natomiast rozmowa Alfreda Schreyera i Abrahama Schwarza z Małgorzatą Kitowską-Łysiak na temat śmierci Schulza weszła po wcześniejszej publikacji czasopiśmienniczej do tomu *Schulzowskie marginalia*¹¹. Wywiad przeprowadzony ze Schreyerem i Schwarzem przez Agatę Tuszyńską został zaś częścią jej *Kilku portretów z Polską w tle*¹².

Wspomnienia swoich informatorów podał Jerzy Ficowski w *Listach, fragmentach, wspomnieniach o pisarzu*. Uczniami Schulza była większość autorów wspomnień pomieszczonych w tym tomie: Chaim Winter, Zbigniew Berwiński [Bezwiński], Edmund Löwenthal [Lewandowski], Emil Górski, a w jakimś sensie także Irena Kejlin-Mitelman, którą Schulz uczył rysunku podczas prywatnego pobytu w Kudowie¹³.

Wiele z otrzymanych listownie lub usłyszanych osobiście opowieści Ficowski przetwarzał jednak i włączał w swoją narrację. Sam pisał tak:

Przede wszystkim zbierałem relacje ludzi, którzy Schulza znali osobiście w różnych okresach jego życia; są to koledzy i rówieśnicy pisarza, a także jego wdzięczni uczniowie z drohobyckiego gimnazjum [podkreślenie moje]. Dzięki temu, co przechowywali w pamięci i czym zechcieli

podzielić się ze mną, mogłem z okrucichów i fragmentów zrekonstruować po trochu – mniej lub bardziej dokładnie – przebieg biografii Brunona Schulza, jego portret duchowy, uchronić przed zapomnieniem nieznanne ani ogółowi, ani literaturoznawcom szczegóły dotyczące jego życia i dzieła”¹⁴.

Często nie podawał jednak autorów zdobytych drobin. W narracji Ficowskiego składały się one na spójny portret Schulza, którego stworzenie było zamysłem autora¹⁵. W *Okolicach sklepów cynamonowych* Ficowski dziękuje Emilowi Górskiemu, Bogusławowi Marszałowi, Adamowi Prockiemu i „innym”¹⁶, a podpisuje wspomnienia: Mieczysława Łobodycza, Marka Spaeta, Jana Susmana, Adama Prockiego, Feiwela Schreiera, Bogusława Marszala, Emila Górskiego i Zbigniewa Moronia¹⁷.

Jednocześnie archiwum Ficowskiego, zdeponowane w Bibliotece Narodowej oraz w Ossolineum, jest źródłem niepublikowanej dotąd korespondencji ze świadkami życia Schulza, z którymi wielu było właśnie jego uczniami¹⁸. Opracowaniem tych źródeł zajmuje się Jerzy Kandziora, w czym towarzyszy mu gdański zespół edytorski. Wspomnienie Tadeusza Lubowickiego (będącego jednak przyjacielem, a nie uczniem Schulza) oraz protokoły relacji z Zagłady (w tym zeznanie Chaima Patrychy) Kandziora podał już do druku w czasopiśmie „Schulz/Forum”¹⁹. Na początku 2019 roku Biblioteka Narodowa wydała zaś katalog materiałów archiwalnych pomieszczonych w zbiorach tej instytucji²⁰.

Oprócz Ficowskiego wspomnienia uczniów parafrazował lub cytował również Wiesław Budzyński, tworząc swobodnie płynący wielogłos, w którym losy Schulza splatają się z wieloma jednostkowymi historiami informatorów dotkniętych przez tak zwaną wielką historię. Składająca się na trzy książki opowieść Budzyńskiego, wciągająca i przejmująca, miała być zapewne mniej przywłaszczająca niż narracja Ficowskiego. Każdy informator to dla autora podmiot, a nie przedmiot opowieści, jednostkowe życie, które nie ogranicza się metonimicznie do momentów spotkania z Schulzem. Dla Budzyńskiego te historie, zwłaszcza w *Uczeniach* i *Mieście*, mają wartość niezależnie od faktu, że pojawia się w nich Schulz, choć oczywiście to jego postać jest asumptem do snucia opowieści. W konsekwencji trudno nieraz odnaleźć i powiązać ze sobą rozsiane po całej książce wypowiedzi jednej postaci. Budzyński korzystał ze źródeł drukowanych, ale wiele rozmów sam przeprowadził; dlatego też oddaje głos głównie młodszym uczniom Schulza, którzy dożyli czasów, gdy mogli podzielić się swoją historią. Niemniej to właśnie z książek Budzyńskiego znamy najwięcej uczniów Schulza, i to właśnie z nich znamy ich najlepiej.

Teksty Budzyńskiego pozostają zazwyczaj w kontrze do tytułowego opowiadania zbioru *Drohobycz, Droho-*

bycz Henryka Grynberga. Pisarz przetwarza wspomnienia Leopolda Lustiga, z którym rozmawiał w 1995 roku. Lustig nie zostaje ujawniony z nazwiska, ale na autorstwo wspomnienia wskazuje dedykacja utworu²¹. Narracja jest prowadzona przez narratora w pierwszej osobie, Grynberg wchodzi więc w buty swoich bohaterów i zgodnie z deklaracją z przedmowy: „Wspomnienia te, chociaż oparte na rozmowach z autentycznymi osobami, nie są wywiadami i za ich treść odpowiada wyłącznie autor”²².

Rozmowy z uczniami Schulza przeprowadził także Krzysztof Miklaszewski. W *Zatraceniu się w Schulzu* można przeczytać rozmowę z Lydią i Oswaldem Burstinami, którzy w 1993 roku poruszają w zasadzie wszystkie ograne wątki biografii zawodowej Schulza: braku dyscypliny na lekcjach, opowiadanych bajek, fascynacji dziewczętami i masochizmu. Następnie Miklaszewski publikuje australijskie rozmowy z Chciukiem, w których ten opowiada – czasem znane z jego własnych tekstów – anegdoty o Schulzu²³.

Wszystkie te okrucichy pragnę zebrać na nowo – ze wszystkich ich rozmaitych i nieraz pogmatwanych źródeł. Ile może być takich wspomnień? Kilkudziesięciu uczniów Schulza pozostawiło jakieś swoje świadectwa jego życia. Na razie naliczyłam przeszło 80 osób, które zdecydowały się podzielić swoimi wspomnieniami z czasów, gdy Schulz uczył je w Gimnazjum Państwowym im. Króla Władysława Jagiełły, II Prywatnym Gimnazjum Żeńskim im. Henryka Sienkiewicza, szkole powszechnej im. Adama Mickiewicza, żeńskiej szkole powszechnej im. Elizy Orzeszkowej i żeńskiej szkole powszechnej im. Królowej Jadwigi (w roku szkolnym 1937/1938), prywatnym żydowskim gimnazjum im. Leona Sternbacha (tak zwane gimnazjum Blatta), a także w dziesięcioletce utworzonej po wkroczeniu do Drohobycza Armii Czerwonej. Przy czym, jak wynika już z powyższego krótkiego sprawozdania z mojej kwerendy, niejedynemu informatorowi dzielił się swoimi wspomnieniami kilkakrotnie. Dlatego liczba dokumentów znacznie przekracza setkę. Miewają one także różne wersje, jak w wypadku czasem nieznacznie tylko modyfikowanych na potrzeby kolejnych rozmówców wypowiedzi Alfreda Schreyera.

Jednak nie tylko duża liczba dokumentów stanowi dla mnie prawdziwe wyzwanie. Pracując z tym materiałem, napotykam wiele trudności. Jeśli chodzi o uczniów innych szkół niż gimnazjum Jagiełły, dokumentów jest raczej za mało niż za wiele. Pewnych nazwisk nie da się znaleźć na listach uczniów w sprawozdaniach dyrekcji gimnazjum. Prawdopodobnie niektóre osoby zamieniały nazwiska ze względu na okoliczności polityczno-społeczne. Oczywiście znamy część takich przypadków: Emila Górskiego, Michała Mirskiego, Edmunda Lewandowskiego, George’a Oskara Lee czy Shragi Shreyera, ale inne pozostają nieujawnione. Dane niektórych świadków trudno mi odnaleźć mimo precyzyjnych wskazówek, gdzie się oni uczyli i kiedy



Fotografia z zakończenia roku w 75-lecie gimnazjum (Schulz po prawej skrajnie na dole),
Zbiory Muzeum Pokój Brunona Schulza.

spotkali Schulza. Są to sprawy nadal do wyjaśnienia i wymagające zmuśnych poszukiwań – pytanie, czy w ogóle uda się uzyskać satysfakcjonujące odpowiedzi (jakikolwiek miałyby one być).

Czasem trudno jest ustalić daty. W przypadku tekstów poruszających tematy społeczno-polityczne na ogół okoliczności historyczne pomagają określać, do jakiego czasu z przeszłości odnosi się dane wspomnienie. Nierzadko opowieści te opatrzone są *explicite* etykietami czasowymi. Jednak gdy historia nie wdziera się do codziennego życia, a wspomnienia są bardziej prywatne i odnoszą się do kwestii międzyludzkich, do drobnych zdarzeń, których uczestnikami byli na przykład tylko dwaj bohaterowie, wtedy próby umieszczania zdarzeń na osi czasu stają się trudniejsze. Wiele osób – a to w korespondencji z Ficowskim, a to w rozmowie z Budzyńskim czy w autorskiej publikacji – nie podaje bowiem żadnych wskazówek dotyczących dat rocznych czy jakichkolwiek wydarzeń niezwiązanych ze swoją prywatną biografią. Ta kwestia w znacznej mierze przekłada się zaś na trudności interpretacyjne.

Żywię głębokie przekonanie, że istotny jest czas spotkania z Schulzem. Gdy czytamy kolejne relacje, zapominamy bowiem (ja przynajmniej zapomniałam), że Schulz mógł nie być tym samym nauczycielem w pierwszym roku swej pracy, gdy uczył emocjonalnego Edwarda Lewickiego, co gdy dwa razy poprowadził zajęcia z klasą Stanisława Lindera – tuż przed wybuchem drugiej wojny światowej. Mógł być nieco innym nauczycielem, gdy bez żadnego doświadczenia, nie mając należytych uprawnień, niechętnie, jako człowiek raczej wycofany i nieśmiały (w każdym razie wówczas, gdy nie chodziło o sztukę) zaczynał pracę pedagogiczną. I, jak sądzę, mógł być inny, gdy depresja paraliżowała jego funkcjonowanie albo gdy dokuczały mu nieprzyjemne i dość wstydlive dolegliwości fizyczne²⁴.

Z drugiej strony nauczanie wydaje się jednym z tych zajęć, w których odgrywanie swej roli tłumii indywidualne potrzeby i pragnienia. Spodziewałam się, że może Schulz w latach 20. był bardziej sumiennym nauczycielem i opiekunem dla całej klasy. Kontrastowe wydawały mi się też relacje Shragi Shreyera i Martina Freda względem opowieści ich młodszych kolegów²⁵. Tym głębokim różnicom przeczą jednak słowa Mieczysława Łobodycza, który potwierdza, że Schulz ignorował słabych rysowników już na początku swej nauczycielskiej drogi. A więc raczej konsekwentnie trzymał się przyjętej koncepcji nauczania bez wywierania presji.

Ale czy na przykład jedynego wybuchu Schulza, o którym wiemy od Adolfa Bulkiewicza, że miał dla uczniów prawdziwie negatywne konsekwencje (było to nie tylko słowne upomnienie, ale też obniżenie stopnia za to, że w trakcie zajęć za głośno korzystali oni z narzędzi), nie należałoby łączyć z pogłębiającą się depresją, problemami ze snem i oczekiwaniem na roczny urlop w roku 1935? Ale przecież Martin Fred był dziesięć lat wcześniej świadkiem Schulzowskich wybuchów gniewu, a cztery lata wcześniej uderzeniem dziennikiem został przywitany w nowej szkole Tadeusz Wojtowicz. A jednak we wspomnieniach Bulkiewicza zwraca uwagę to nietypowe dla Schulza nieodstąpienie od wyciągania konsekwencji. Może przypadek tego absurdu zbytnie głośnego bicia młotkiem na zajęciach z prac ręcznych nie był wcale osobny? Jakoś mnie to jednak uderza.

Wbrew pamięci Burstin, jakoby „Bruno robił wrażenie na dziewczynkach. Chłopcy szaleli”, Cecylia Paulukiewicz pamięta wybuch gniewu Schulza po tym, jak zobaczył na rysunku jej koleżanki coś, co go dotknęło: „On na to spojrzał, popatrzył, nagle zdrętwiał, zmienił się na twarzy i przedarł rysunek. Po czym podszedł do katedry, chwycił za krzesło, rąbnął nim o ziemię i nie mówiąc słowa, wypadł z klasy”. Tłumaczy to tak: „Wiedziały-

śmy, że to człowiek delikatny i wrażliwy. Nigdy przedtem z uczennicami nie miał zadrażeń. W stosunkach z nami był grzeczny, a my go ocenialiśmy jako spokojnego, opanowanego nauczyciela”²⁶. Podobne wspomnienie miała Elżbieta Pietraszko z koedukacyjnej dziesięcioletki: „Wpadł w szal, gdy zobaczył, że my, ta banda idiotów, nie widzimy nic pod kątem, tylko na wprost”²⁷.

Przy tym Tadeuszowi Linderowi i Józefowi Misiółkowi Schulz wydał się człowiekiem spokojnym i zrównoważonym. Podobnie Kazimierzowi Głąbowi, który zaczął naukę w 1938 roku i był – jak go określa Budzyński – „ostatnim już bodaj uczniem, którego Schulz portretował”²⁸.

Uczniowie z różnych roczników wspominali system oceniania, według którego Schulz nie karał podopiecznych za brak talentu i niezainteresowanie rysunkami. Miał wystawiać im zawsze dobre oceny, by nikomu nie sprawiać kłopotów. Tak to zapamiętali Mieczysław Łobodycz, który był uczniem Schulza w latach 20., i Marek Spaet, krewny Arnolda Spaeta²⁹. Natomiast więcej czasu poświęcał Schulz uczniom zdolnym. Jan Susmam opowiada, że skupiał się na Samuelu Lieberwercie; Zbigniew Bezwiński, że na Harrym Zeimerze; Stanisław Giza, że na Zygmuncie Moskału). Stała była też jego praktyka, by poprawiać rysunki uczniów, a także by ich portretować. Wielu uczniów wspomina także o trudnościach z utrzymaniem dyscypliny. By uciszyć uczniów, Schulz miał opowiadać słynne już bajki, które również zostały zapamiętane przez uczniów z różnych roczników, wiele jest za to wersji tego, co pisarz miał opowiadać i skąd czerpać swoje inspiracje³⁰.

Szkoły, w których uczył Schulz, też musiały się zmieniać z biegiem lat. Na przykład inne było drohobyskie gimnazjum, gdy dopiero zaczynało funkcjonować w systemie oświaty niepodległej Polski w dobie przejściowych przepisów, niedoborów i zmian kadry nauczycielskiej. Inne było, gdy sytuacja w Polsce była względnie stabilna. Inne – w momencie, gdy umierał Józef Piłsudski. Wreszcie inne przed wojną, gdy nasilały się konflikty narodowościowe i dawała się odczuć groza nadchodzącej katastrofy. Skoro zmieniały się stosunki społeczne, sytuacja ekonomiczna i polityczna w Polsce, ale też w Niemczech, musiała zmieniać się instytucja taka jak państwowe gimnazjum. W okresie swojej pracy Schulz miał także dwóch przełożonych: Jana Matłachowskiego, który go zatrudnił, i Tadeusza Kaniowskiego, o którym uczniowskie grono miało skrajnie różne opinie. Wpływ dyrektora na placówkę zapewne też warto mieć na uwadze.

A jednak gdy czytamy po kolei publikacje schulzologiczne, często nie wiemy nawet, że dwóch informatorów chodziło do tej samej klasy lub należało do tego samego rocznika. Wyjątkiem jest tu może spór wokół książki Grynberga. W polemikę z Leopoldem Lustigiem weszli wówczas jego rówieśnicy. Dość ła-

two też skojarzyć ze sobą duet Harry Zeimer – Tadeusz Wojtowicz, a z nimi do gimnazjalnej klasy chodził też Zbigniew Bezwiński. Dość rozpoznawalną grupę tworzyli również Marek Spaet, Emil Lewandowski i Leon Horoszowski, przyjaciele siostrzeńca Schulza, Zygmunta Hoffmanna. Czy przy uważnej lekturze Budzyńskiego da się uchwycić, że gdy Antoni Deręgowski był w pierwszej klasie, to w drugiej byli Mieczysław Lenartowicz i Zdzisław Śledziona, Jerzy Drobiszewski i Jerzy Wygnaniec, w trzeciej zaś Czesław Biliński, Jan Garbicz i Tadeusz Radecki, a czteroletnie gimnazjum kończyli wtedy Józef Heimberg oraz Adolf Bulkiewicz, Franciszek Iwanicki i Alfred Schreyer? W tym czasie w pierwszej liceum byli już Wojtowicz i Zeimer, a gimnazjum dawnego typu kończyli (ósma klasa) Julian Szklarski i Karol Skrzężyna. Czy ostatecznie wśród świadków znajdują się przedstawiciele każdego rocznika?

Tu zresztą pojawia się kolejna sprawa: dojrzałość dzieci i młodzieży, którymi byli niegdyś opowiadający potem dorośli. Gdy Władysław Miniach spotkał Schulza, był jeszcze w szkole powszechnej, więc miał zaledwie kilka lat. A na przykład Karol Skrzężyna uczęszczał do gimnazjum do dwudziestego roku życia. Górski zaś – jak mówił – zaprzyjaźnił się z Schulzem, widział go niedługo przed śmiercią i został depozytariuszem jego prac, a szkołę skończył na początku lat 30.

Niewątpliwie duże znaczenie dla interpretacji odgrywa także czas opowiadania danego wspomnienia. Jest tak choćby dlatego, że następnymi świadkowie czytają poprzednich i wizję Ficowskiego. Przez to nawet nieświadomie ustosunkowują się do nich. Leon Horoszowski pisał na przykład:

Przeczytałem już z dziesięć razy Twoje wspomnienia i wciąż odkrywam nowe szczegóły, które Ty pamiętasz, a ja sobie tylko pod wpływem Twojej lektury przypominam. I naprawdę nie wiem, co mógłbym do tego dodać³¹.

Wielu korespondentów Ficowskiego przyznaje, że czytało teksty Ficowskiego, i konfrontuje swoje wspomnienia z zawartym w nich obrazem przeszłości. Niektórzy też prostują podawane przez Ficowskiego informacje. „Dawno już miałem zamiar zwrócić Pana uwagę na nieścisłość, jaka się zakradła do książki o Schulzu dotyczącej Hildy Berger” – pisze na przykład Karol Majseles³². Rozmówcy Agaty Tuszyńskiej, Schreyer i Schwarz, konfrontują się zaś między sobą:

Abraham: [...] Nauczycielem rysunków i robót ręcznych był tam Bruno Schulz. W każdej klasie gimnazjalnej były obowiązkowo cztery godziny.

F.: Dwie godziny!

A: Dwie godziny? Tak, raz w tygodniu dwie godziny robót ręcznych³³.

Sami uczniowie dobrze wiedzą, że na różnice w ich opowieściach może wpływać zawodność ludzkiej pamięci. Informatorzy zapominają i odpominają rozmaite fakty na przestrzeni swego życia. Na niepamięci przyłapał się także Zeimer, gdy zobaczył portret Wojtowicza. Pisał do Ficowskiego:

Gdy dostałem przezrocze, emocja była wielka i nie tylko dlatego, że figuruje tam Tadzik. Odnalazłem linie profilu dokładnie zgodne z dziełem, tak jak je pamiętam. Natomiast jeżeli rozchodzi się o technikę, nie jest to mozaika plam kolorowych, tak jak widzę ją nadal w pamięci, tak jak opisałem ten portret na taśmie! Niesłychane. Czekam na odpowiedź Pani Wojtowicz: czy obok portretu nie wisiał jakiś obraz w tym stylu? Wzruszenie może doprowadziło do takiego dziwnego skojarzenia³⁴.

Wiem, że trzeba też brać pod uwagę indywidualne cechy, właściwości oglądu poszczególnych informatorów. Gdy czytamy wspomnienie Juliana Szkolarskiego: „Budynek szkolny był duży i rzec można komfortowy; sale przestronne” i Lewickiego, który opisuje ciemny i ponury budynek, na prostym przykładzie odsłania się przed nami różnica perspektyw, która dotyczy również innych kwestii. Na przykład niektórzy uczniowie Schulza – przynajmniej według Chciuka, który odegrał największą rolę w propagowaniu tej teorii – byli gotowi zobaczyć w Schulzu katolika.

Wspominający uczniowie kreują też sami siebie. Świadomie lub nieświadomie, to zapewne też zależy od osoby, są emocjonalni i wylewni jak Lewicki lub lakoniczni i rzeczowi jak Marek Spaet czy Zbigniew Moroń. Są pełni czci i uwielbienia dla ukochanego pisarza i nauczyciela, czego najlepszym przykładem znów są słowa Lewickiego, ale co przejawiał też Artur Klügler, lub przyznają, że nigdy „nie należeli do grona entuzjastów Szulza” jak Marian Knop³⁵. Zapewniają o łączącej ich przyjaźni i porozumieniu, jak Chciuk i Górski, lub z góry uprzedzają, że nigdy nie mieli z Schulzem bliższego kontaktu, lecz co nieco pamiętają, jak Ludwika Świtalska³⁶, albo jak Bezwiński i Wojtowicz przyznają się, że zasłuli Schulzowi za skórę. Sławiński pisał na ten temat:

To bowiem, co mają do powiedzenia o osobniku uczestnicy i świadkowie jego życia, jest zawsze – w mniejszym czy większym stopniu – poddane interesownemu zamysłowi kompozycyjnemu. Utrwalając – w pamiętnikach, gawędach wspomnieniowych, rozmowach – fakty biograficzne, z reguły mają na uwadze (o czym za chwilę) swój własny w tych faktach udział, a któż nie pragnąłby ukazać się potomnym w możliwie korzystnym świetle i w aureoli znaczenia? Wymaga to – rzecz prosta – odpowiedniego podstylizowania i podretuszowania wizerunku bohatera

wspomnień: jego odtwarzane – w relacjach – zachowania czy wypowiedzi muszą pozostawać w zgodzie z autoportretem wspominającego³⁷.

Mimo mocnego akcentu w tytule jak dotąd wśród wymienianych przeze mnie uczniów są zaledwie cztery uczennice. Niewiele więcej jest dostępnych przekazów kobiet. To zresztą dobrze wskazuje na to, że trzeba więcej energii włożyć w poznanie okoliczności pracy Schulza w szkołach żeńskich (i w ogóle innych niż gimnazjum Jagiełły). Zarówno Irena Kejlin-Mitelman, jak i Lydia Burstin wskazują na przekraczanie przez Schulza granic i wykorzystywanie swojej pozycji. Podobnie zresztą osoba cytowana przez Fidmana:

Młoda pani, która w tej chwili przeczytała, że piszę o Sch., powiedziała: „A, toten zwariowany profesor, który uczył nas rysunków w szkole średniej. Zawsze zapraszał na spacer albo do domu dziewczynki. Jakiś zboczeniec, czy co?”³⁸.

Karolina Safier pisze zaś, że Schulz: „Pozostał w mojej pamięci jako człowiek nader subtelny o wysokiej Kulturze, cicho i mało mówiący, delikatny wobec młodzieży, która – jak młodzież nie potrafiła go należycie wówczas cenić”, a jednocześnie wspomina pokazywane przez niego prace plastyczne: „Były to przeważnie akty i owe charakterystyczne i niezrozumiałe dla nas postacie”, a także oceny dziewcząt: „My «Kozy» uważałyśmy wówczas Szulca za ekscentryka”, czemu w tych okolicznościach trudno się dziwić. By z czystym sumieniem móc pisać o wspomnieniach i uczniów, i uczennic, należy jednak odnaleźć więcej dokumentów.

Przypisy

- ¹ Schulz uczył prawdopodobnie około 600 uczniów z samego tylko gimnazjum Jagiełły w ciągu całej swojej kariery pedagogicznej (zob. Богдан Лазорак, Леонід Тимошенко, Леся Хомич, Ігор Чава, *Відомий і невідомий Бруно Шульц (соціокультурний портрет Дрогобича)*, Дрогобич 2016 [Bohdan Łazorak, Leonid Tymoszenko, Łesia Chomycz, Ihor Czawa, *Wizdomyj i newidomij Bruno Schulz (sociokulturnyj portret Drohobycza)*, Drohobycz 2016], s. 73).
- ² Zob. Jerzy Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002; Wiesław Budzyński, *Szulz pod kluczem*, Warszawa 2001; tegoż, *Szulz pod kluczem*, wydanie II uzupełnione, Warszawa 2013; tegoż, *Miasto Schulza*, Warszawa 2005; tegoż, *Uczniowie Schulza*, Warszawa 2011; *Słownik schulzowski*, opracowanie i redakcja Włodzimierz Bolecki, Jerzy Jarzębski, Stanisław Rosiek, [Gdańsk 2003], zwłaszcza hasła: „Szkoła”, „Opowieści snute na lekcjach”, „Praca”.
- ³ J. Sławiński, *Czas wspomnień*, [w:] *Wspomnienia o Julianie Przybosiu*, oprac. i wstępem poprzedził J. Sławiński, Warszawa 1976, s. 8.
- ⁴ Zob. www.schulzforum.pl/pl/bibliografia/przedmiotowa (dostęp: 25.02.2019).

- ⁵ Zob. [Rozmowa ze Stanisławem Gizą], „Przegląd Tygodniowy” 1983, nr 47; Harry Zeimer, *Wspomnienie o Brunonie Schulzu*, „Czas Kultury” 1990, nr 13–14, s. 16–26 (przedruk: *Śmierć Brunona Schulza. O „czarnym czwartku” w Drohobyczu opowiada Harry Zeimer – uczeń i przyjaciel Schulza*, „Życie” 2001, nr 98, s. 14); Agata Tuszyńska, *Uczniowie Schulza*, „Kultura” (Paryż) 1993, nr 4, s. 31–44; *Rozmowa z dr Jerzym Drobiszewskim z Australii – uczniem Brunona Schulza*, „Rota” 2001, nr 3, s. 49; *Bruno Schulz, mój nauczyciel [z Feliksem Milanem rozmawia Paweł Spodenkiewicz]*, „Dziennik Łódzki” 2004, nr 56.
- ⁶ „Lubelscy miłośnicy Brunona Schulza bez ustanku słyszą opowieści o legendarnym Alfredzie Schreyerze, ostatnim żyjącym uczniu *Sklepów cynamonowych*. Dziś spotkamy się z legendą osobiście” – pisano w 2007 roku w „Kurierze Lubelskim” (TAM, *Alfred, uczeń Brunona Schulza*, „Kurier Lubelski” 2007, nr 64). Ponadto zdjęcie Ficowskiego ze Schreyerem jest drugim zdjęciem w *Regionach wielkiej herezji i okolicach* (J. Ficowski, dz. cyt., s. 15). Zob. także np.: *Requiem. Alfred Schreyer i Abraham Schwarz rozmawiają o śmierci Brunona Schulza*, „Kresy” 1993, nr 14, s. 78–83; *Mój nauczyciel Bruno Schulz. Z Alfredem Schreyerem, muzykiem, działaczem społeczno-kulturalnym, uczniem Brunona Schulza rozmawia Monika Szablowska*, „Niecodziennik Biblioteczny” 2007, nr 1, s. 45–47; *Drohobyczanin. Z Alfredem Schreyerem rozmawia Agnieszka Sabor*, „Tygodnik Powszechny” 2007, nr 28; rozmowa z Alfredem Schreyerem przeprowadzona przez Monikę Stefanek dla Radia Szczecin w lutym 2010 roku; audycja w Polskim Radiu Dwójce z lipca 2011 roku; *Alfred Schreyer z Drohobycza*, reż. Marcin Giżycki, Polska 2010; *Alfred Schreyer. Pan profesor Bruno Schulz. Notacje*, 2015 (<https://ninateka.pl/film/alfred-szreyer-pan-profesor-bruno-schulz-notacje>; data dostępu: 9.03.2019).
- ⁷ Zob. Andrzej Chciuk, *Drohobyckie czasy*, „Dziś i Jutro” 1948, nr 12, s. 4–5; tegoż, *Wspomnienie o Brunonie Schulzu*, „Kultura” (Paryż) 1959, nr 7–8, s. 13–30; tegoż, *Pierwsza książka o Schulzu*, „Kultura” (Paryż) 1968, nr 4, s. 137–140 [w recenzji *Regionów wielkiej herezji* Chciuk zawarł swoją wizję przeszłości]; Stanisław Giza, *Jeszcze o Brunonie Schulzu*, „Tygodnik Kulturalny” 1966, nr 35, s. 2, 7; Tadeusz Wójtowicz, *Portret Brunona Schulza z rejestrem klasowym w ręku*, „Teksty Drugie” 1992, nr 5, s. 123–127. Zob. także: Alfred Schreyer, *Wspomnienie o Brunonie Schulzu*, „Kresy” 1993, nr 13, s. 255–256; *Bruno Schulz, mój nauczyciel. Feliks Milan, prezes Związku Sybiraków, wspomina słynnego pisarza i rodzinny Drohobycz*, „Dziennik Łódzki” 2004, nr 54, s. 14.
- ⁸ Zob. Andrzej Chciuk, *Bruno Schulz zaczarowany i zwykły*, [w:] tegoż, *Atlantyda. Opowieść o Wielkim Księstwie Balaku*, Warszawa 1989, s. 54–76 [pierwsze wydanie: Londyn 1969]. Andrzej Chciuk, *Teka o Schulzu i o „Atlasie”*, [w:] tegoż, *Ziemia księżycowa. Druga opowieść o Księstwie Balaku*, Londyn 1972, s. 77–108. Wcześniej Chciuk opublikował swoje wspomnienia na łamach paryskiej „Kultury”. Zob. Andrzej Chciuk, *Wspomnienie o Brunonie Schulzu*, „Kultura” (Paryż) 1959, nr 7–8, s. 13–30. Błędy we wspomnieniach Chciuka punktuje Ficowski. Zob. J. Ficowski, dz. cyt., s. 145, 150–152.
- ⁹ Stanisław Giza, *Na ekranie życia: wspomnienia z lat 1908–1939*, Warszawa 1972, s. 117–119.
- ¹⁰ Leszek Schneider, *Z drohobyckich wspomnień*, [w:] *Studia o prozie Brunona Schulza*, red. Kazimiera Czaplowa, Katowice 1976, s. 7–16.
- ¹¹ *Requiem. Alfred Schreyer i Abraham Schwarz rozmawiają o śmierci Brunona Schulza*, „Kresy” 1993, nr 14, s. 78–83; *Requiem. Alfred Schreyer i Abraham Schwarz rozmawiają o śmierci Brunona Schulza*, [w:] Małgorzata Kitowska-Łysiak, *Schulzowskie marginalia*, Lublin 2007.
- ¹² Agata Tuszyńska, *Kilka portretów z Polską w tle. Reportaże izraelskie*, Gdańsk 1993, rozdział „Uczniowie Schulza”.
- ¹³ Bruno Schulz, *Listy, fragmenty. Wspomnienia o pisarzu, zebrał i opracował Jerzy Ficowski*, Kraków 1984.
- ¹⁴ Jerzy Ficowski, dz. cyt., s. 13.
- ¹⁵ Zjawisko „ukrytych świadków” przeanalizował Jerzy Kandziora, który wskazał także, jak Ficowski eliminował świadectwa niepasujące do jego wizji. Zob. Jerzy Kandziora, *Ukryci świadkowie, czyli co pozostało (w książce Ficowskiego i w realnym świecie) po dwóch kolegach Brunona Schulza*, „Schulz/Forum” 2016, nr 7, s. 215–226.
- ¹⁶ Zob. J. Ficowski, dz. cyt., s. 106.
- ¹⁷ Zob. tamże, s. 116–119, 121–122, 185–186, 215–219, 430, 477–478. Por. Jerzy Kandziora, *Przestrzenie pamięci, przestrzenie rozproszenia (Jerzego Ficowskiego składanie biografii Brunona Schulza)*, *Przestrzenie geo(bio)graficzne w literaturze*, red. Elżbieta Konończuk i Elżbieta Sidoruk, Białystok 2015, s. 253–254.
- ¹⁸ Zob. *Katalog rękopisów Biblioteki Narodowej*, t. 26: *Archiwum Jerzego Ficowskiego. Sygnatury 14422–14644*, opracowała Maria Gamdzyk-Kłuźniak, Warszawa 2019.
- ¹⁹ Zob. *Trzy listy Tadeusza Lubowieckiego (Izydora Friedmana) do Jerzego Ficowskiego z 1948 roku*, „Schulz/Forum” 2016, nr 7, s. 206–214; *Zydy z Drohobycza – protokoły relacji z Zagłady*, „Schulz/Forum” 2017, nr 10, s. 157–166.
- ²⁰ Zob. tamże.
- ²¹ Henryk Grynberg, *Drohobycz, Drohobycz...*, [w:] tegoż, *Drohobycz, Drohobycz*, Warszawa 1997, s. 7–66.
- ²² Henryk Grynberg, *Od autora*, [w:] tegoż, *Drohobycz, Drohobycz*, Warszawa 1997, s. 5.
- ²³ Zob. K. Miklaszewski, *Zatrącenie się w Schulzu. Historia pewnej fascynacji*, Warszawa 2009.
- ²⁴ Ochorobach Schulza opowiadała Małgorzata Ogonowska podczas konferencji *Schulz. Słownik mówiony* (Gdańsk, 18–19 listopada 2016 roku).
- ²⁵ Zob. list od Freda Martina z 2 marca 1966 roku, Ossol. 61/79; Wiesław Budzyński, *Zawiadowca gabinetu rysunkowego*, „Kultura i Życie” 1988, nr 20, s. 2.
- ²⁶ Wiesław Budzyński, *Uczniowie Schulza*, s. 68.
- ²⁷ Tamże, s. 44.
- ²⁸ Tamże, s. 9.
- ²⁹ Zob. list Marka Spaeta z 23 marca 1981 roku, BN.
- ³⁰ Zob. Marcin Romanowski, *Baśnie*, [w:] *Schulz. Słownik mówiony*, red. Marcin Całbecki i Piotr Millati [w druku].
- ³¹ List od Leona i Niny Horoszowskich (Lilka i Niny) z 9 maja 1981 roku, BN.
- ³² List od Karola Majesla z 22 września 1981 roku, BN.
- ³³ Zob. Agata Tuszyńska, *Uczniowie Schulza*, s. 32.
- ³⁴ List Harry’ego Zeimera z 6 lipca 1989 roku, Ossol. 165/83.
- ³⁵ List od Mariana Knopfa z 5 lutego 1976 roku, Ossol. 61/79.
- ³⁶ List od Ludwiki Świtalskiej z 31 marca 1976 roku, Ossol. 85/95.
- ³⁷ Janusz Sławiński, dz. cyt., s. 10.
- ³⁸ *Trzy listy Tadeusza Lubowieckiego...*, s. 212.

Pogranicze. Wdzięczność. Przestroga

Mój esej to tylko odzwierciedlenie wrażeń czytelnika – krótkie, fragmentaryczne notatki, które powstały po lekturze utworów Brunona Schulza. Była to lektura nieuprzedzona – jak wtedy, gdy pozostajesz sam na sam z twórczością pisarza. Literatura przedmiotu o Schulzu jest kolosalna, ale ja świadomie abstrahuję od niej, biorę w nawias wcześniejsze interpretacje. Chcę pobyc z pisarzem w samotności, opowiedzieć o swojej wizji jego twórczości. Jeśli odważyłem się na taki tryb lektury i pisania o niej, to dlatego, że chcę w ten sposób dołączyć do tych, którym zależy na autorze *Sklepow cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą*.

Dyskusje wokół tekstów Brunona Schulza i samej jego postaci wciąż trwają. Ekspłodowały z nową siłą w związku z odsłonięciem w Drohobyczu pamiątkowej tablicy na domu, w którym pisarz mieszkał.¹ I nie po raz pierwszy padły wtedy pytania: czyj jest Schulz, do jakiej kultury należy?

Znany jest starożytny dwuwiersz grecki mówiący, że siedem miast rywalizowało o to, gdzie jest ojczyzna Homera. Wariantów tego fragmentu było sporo i wymieniano w nich różne miasta. Później pojawiła się tak zwana kwestia homerycka, z której wyłoniło się wiele badań dotyczących i genezy *Iliady* i *Odysei*, i dylematu autorstwa tych poematów. Biograficzne dane o Homerze nie zachowały się. On sam w swoich utworach nie mówił o sobie. Są tylko teksty, które stały się przedmiotem różnych interpretacji.

Z Schulzem jest inaczej. Oprócz jego dzieł, mamy wystarczająco dużo danych biograficznych, żyją jeszcze ludzie, którzy go znali. Mamy wiele relacji wspomnieniowych, poza tym osobowość autora jest na swój sposób obecna w dziele Schulza. Jest to proza liryczna, w której autor jest jednocześnie podmiotem i przedmiotem narracji.

Zacznę od znanych podstaw.

Oczywiście, mają rację badacze, którzy przywiązują wagę do specyfiki środowiska, w którym żył i tworzył Schulz.

Warto przypomnieć, że od dawna istnieje pojęcie pogranicza kulturowego. Istnieją zjawiska, które powstają w wyniku zetknięcia się kultur, syntezy kulturowej. Miały miejsce już w starożytności, na przykład w epoce hellenistycznej. Również w średniowieczu. I w czasach późniejszych. Nie będę się nad tym szczegółowo rozwodził. Dzieło Schulza – i o tym pisano nieraz – jest zjawiskiem polikulturowym. Nie powtarzałbym tego prostego i bezdyskusyjnego twierdzenia, gdyby nie ponowne próby zawłaszczenia twórczości Schulza przez jakąś jedną kulturę, co prowadziłoby do pomniejszenia jego wartości dla innych kultur.

Trzeba jednak podkreślić, że polikulturowe w żadnym przypadku nie oznacza nienarodowe.

Nie będę pisał o tym, jaki był Drohobycz w czasach Schulza. Wiele o tym już napisano. Skupię się tylko na kilku przyczynkach.

Kiedy czytam Schulza, jestem pod wrażeniem jego polszczyzny – poetyckiej, soczystej, barwnej. Pamiętamy, oczywiście, że język to dom bycia, że nie tylko oddaje myśl, ale także bierze aktywny udział w jej tworzeniu. Przypomnijmy sobie też zagadnienie językowego obrazu świata. Pisać w języku polskim oznacza myśleć w tym języku, budować zgodnie z jego regułami swój obraz świata. Ale nie tylko o to tu chodzi. W prozie Schulza żyją też tradycje polskiej literatury od Adama Mickiewicza do Młodej Polski, jest to płodne pole do badań.

Schulz mieszkał i pisał w Drohobyczu – mieście wielokulturowym. Drohobycz był źródłem jego inspiracji. Wielki pisarz należy do tego miasta. I wielokrotnie z wdzięcznością o tym mieście mówi. Myśląc o nierozzerwalnych więzach Brunona Schulza z Drohobyczem, nie możemy zapominać o wpływie na niego ukraińskiej kultury. I nie tylko o wpływie. Typologicznie pisarstwo Schulza jest bliskie lirycznej prozie ukraińskiej – między innymi Wasyla Stefanyka², choć pisarze ci są różni pod względem podejmowanej tematyki i światopoglądu.

Wreszcie Schulz wychował się w rodzinie żydowskiej, znał żydowskie obrzędy i zwyczaje, nigdy nie zapominał o swoim żydowskim pochodzeniu. W dziełach Schulza odczuwam cechy żydowskiej mentalności. Widzę, jak mentalność ta odzwierciedliła się w jego osobliwej ironii, w niektórych obrazach i passusach. Wystarczy chociażby wskazać postać ojca w *Sklepow cynamonowych*. Przypomnijmy tu także opowiadania *Księga* i *Martwy sezon*. Gdyby Schulz napisał tylko te dwa utwory, można by mówić o roli żydowskiego komponentu, żydowskiej problematyki, żydowskiej mentalności jako nadrzędnej w jego świecie przedstawionym.

Kiedyś wybitny francuski historyk Marc Bloch powiedział, że jest Żydem, ale nie widzi w tym powodów ani do dumy, ani do wstydu, więc broni swojego pochodzenia tylko w jednym przypadku: w obliczu antysemityzmu.

Czy czegoś podobnego nie mógłby powiedzieć Schulz?

Cechy żydowskiej mentalności zamieszkują w głębokiej strukturze dzieł Schulza, w ich podtekście.

Schulz zginął jako ofiara Holokaustu, jako jeden z sześciu milionów Żydów, zgładzonych przez nazizm niemiecki. Prawdę powiedziawszy, niektórzy współcześni przeciwnicy Schulza nadal kierują się uprzedzeniami narodowościowymi, jawnym lub ukrytym rasizmem.

Był jeszcze jeden ważny czynnik ożywiający oryginalną i wyjątkową twórczość Schulza – kultura światowa, którą doskonale znał i która stała się organiczną częścią jego świata artystycznego. Czytając dzieła Schulza, znajdujemy w nich wiele reminiscencji z literatury światowej – od starożytności i Biblii do współczesnych mu pisarzy. Są to sygnały świadczące o tym, jak owocny dialog prowadził Schulz z literaturą światową. To również jest imponująco szeroki temat. Skupię się na dwóch jego aspektach.

Schulz jest mocno związany z tradycjami romantyzmu – zarówno polskiego, jak i zachodnioeuropejskiego. Chodzi tu, oczywiście, nie tylko o przyswojenie i wykorzystanie, ale także o transformację i rozwój.

W tekstach autora *Sanatorium pod Klepsydrą* ożywa poetyka romantycznego dwuświata. Samo życie pisarza również było wcieleniem tej poetyki. Skromny nauczyciel robót ręcznych i rysunku z prowincjonalnego Drohobycza i wielki artysta, twórca nowych światów – oto dwa wcielenia Brunona Schulza. Czyż nie przypomina to biografii Hoffmanna, który jednocześnie był i urzędnikiem, pogrążonym w nudnych papierach biurowych, i wybitnym, fascynującym pisarzem i muzykiem?

Czasem te dwa światy przenikały się wzajemnie, powstawały jakieś dziwne przeploty rzeczywistości i bajki. Dawny uczeń Brunona Schulza, Alfred Schreyer, wspomina, że Schulz podczas lekcji opowiadał bajki pełne inspirującej fantastyki. I za każdym razem były to nowe doskonale improwizacje. Schulz nigdy się nie powtarzał.

Dwuświat zamieszkuje w dziełach Schulza, który swobodnie przechodzi od codzienności do królestwa urzekających poetyckich obrazów. Szare prowincjonalne miasto zamienia się w niezwykle królestwo marzeń i fantazjowania. Za widzialną materialnością rzeczy odsłania się ich głęboka esencja, głęboko ukryta poezja. Poetyka dwuświata bliska jest twórczym poszukiwaniom niemieckich romantyków, zwłaszcza jenajczyków i Hoffmanna. W prozie Schulza obie modalności dwuświata są nie tylko wzajemnymi przeciwieństwami. Współlistnieją i – podobnie jak w życiu pisarza – jeden świat wyłania się z drugiego, równocześnie mu zaprzeczając. To przeciwieństwo i współlistnienie znajduje swój wyraz w stylistyce, zwłaszcza w leksykalnym bogactwie tekstów, w ich intonacjach, a struktura głęboka dwuświata ucieleśnia się w architektonice dzieł.

Schulza łączą z romantyzmem także dwie inne oznaki. Po pierwsze, jego skłonność do mitologizacji, do wykorzystania poetyki mitu. Po drugie, schul-

zowskie antytezy, o których już wspominałem. Wiele i słuszenie napisano o doniosłości nazwy *Sanatorium pod Klepsydrą*, o jej głębokim zakorzenieniu w antyczności. Do wszystkiego, co już było powiedziane, można dodać tylko jedno. W nazwie tej tkwi opozycją życia i śmierci, zdrowia i choroby, ponieważ sanatorium to między innymi synonim uzdrowienia, ocalenia, życia, a klepsydra – w jednym ze swoich znaczeń – jest ogłoszeniem o śmierci.

W kluczu romantycznym Schulz rozbudowuje poszczególne obrazy-toposy z literatury światowej. Wystarczy wspomnieć chociażby obraz lasu, niezwykle interesująco wyeksponowany w utworach pisarza, albo pierwszą miłość narratora *Sanatorium pod Klepsydrą*. Również w kluczu romantycznym Schulz rozwija temat widzialnego i istotnego. Kiedy myślę o tym szczególnym darze pisarza – polegającym na odnajdywaniu poezji we wszystkich przejawach życia, na odkrywaniu czegoś dogłębnego i najistotniejszego, co kryje się za zwyczajnym i codziennym – pojawiają się różnorodne asocjacje.

Czytając Schulza, przeżywając i interpretując jego prozę, jego dar poetycki, przypominam sobie słowa Josepha von Eichendorffa:

Schläft ein Lied in allen Dingen
die da träumen fort und fort,
und die Welt hebt an zu singen,
triffst du nur das Zauberwort.³

Trzeba zanurzyć się w głąb rzeczy, aby odnaleźć magiczne słowo poetyckie.

Do Eichendorffa nawiązuje poeta z innej epoki – Aleksander Błok:

Случайно на ноже карманном
Найди пылинку дальних стран –
И мир опять предстанет странным,
Закутанным в цветной туман!⁴

Schulz miał dar poetyckiej reinkarnacji świata.

Autor *Sklepow cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą* kontynuował tradycję romantycznej prozy lirycznej. Na tym właściwie polega nieustanny dialog kultur, nieprzerywalność tradycji kulturowych.

Obie książki Brunona Schulza to całość spojona postacią narratora – podmiotu lirycznego. Wiodącą rolę w budowaniu narracji odgrywają w tej dylogii nie zewnętrzne wydarzenia, a odzwierciedlanie wewnętrznego świata podmiotu, refleksje, pejzaże liryczne. Każde słowo Schulza jest przepelnione ogromną energią emocjonalną i intelektualną, kondensuje w sobie głębokie znaczenia. Przypomina mi się przekonanie romantyków o tym, że w słowie poetyckim powinien odbijać się i pulsować cały wszechświat.

Pisarz prowadzi czytelnika od mikroświata powszedniości do świata szerokiego, gdzie swe ukryte prawa otwiera wielka Księga przyrody, gdzie rozbrzmiewa – mówiąc językiem romantyków – muzyka sfer. Ujawnia to głęboki związek między człowiekiem i tymi wielkimi siłami, które wyznaczają rytm istnienia. W każdym przejawie życia Schulz jest w stanie dostrzec coś, co kryje się za rzeczywistością empiryczną, we wszystkim widzi – jak sam pisał – transcendentne i transcendentalne. Ludziom, pogrążonym w codzienności, przeciwstawia poetycki świat swojego podmiotu lirycznego, któremu właściwe jest nieustanne kontemplowanie – swoista refleksja poetycka.

Chciałbym jeszcze coś dodać. W obu książkach Schulza ogromne znaczenie ma temat pamięci i wspomnień. Spotykamy się z niezwykle systemem opowieści. Wydarzenia przeszłości powstają jako przedmiot refleksji i zarazem w świetle tego, co rosyjski poeta nazywał „pamięcią serca”.⁵ Dwa czasy są organicznie połączone w systemie narracji – czas minionych wydarzeń i czas refleksji, ujęcia myślą przeszłości, tego, co już było. I w tym przejawia się nowatorstwo Schulza, przejawia się najmocniej w jego słowie, w oryginalności porównań, zadziwiającej sile i głębi metafor. Metafora Schulza to temat wart osobnego zbadania. Nie jest to, rzecz jasna, sztuczna dekoracja opowieści, ale – sposób myślenia. Metafora Schulza nie jest też, bynajmniej, ukrytym porównaniem, czyli nie jest metaforą w znaczeniu arystotelesowskim – jest jednym ze sposobów przeobrażania rzeczywistości, tworzenia nowych światów.

Proza Brunona Schulza domaga się wnikliwej lektury, zanurzenia w tekst i rozumienia tego, co ukrywa się za jego fakturą. Domaga się też pamiętania, że są w tej prozie obrazy wędrujące przez wszystkie utwory, swego rodzaju lejtmotywy. Bardzo interesujące byłoby rozpatrzenie dzieł Schulza w świetle poetyki historycznej i typologii małej prozy – zarówno zachodnioeuropejskiej, jaki i słowiańskiej. Pozwoliłoby to ocenić wkład pisarza w rozwój tego gatunku.

Wczytując się w prozę Schulza, poznając ją, widzi się, że jest ona nie tylko poetycka, liryczna, ale także głęboko filozoficzna. Z jednej strony, emocjonalność, metaforyczność, niespodziewane asocjacje poetyckie, wybujałość wyobraźni, umiejętność widzenia każdego zjawiska, każdej rzeczy w nieoczekiwanym świetle. Lecz pisarz nie tylko przeobraża rzeczywistość empiryczną, ale sięga też poza jej granice, w sferę transcendentnego. W opisy pełne wrażliwości, nasycone olśniewającymi obrazami organicznie wplatają się refleksje filozoficzne, pojawiają się kategorie filozoficzne, prowadzące czytelnika do myślenia o zagadnieniach egzystencjalnych.

Dochozimy tu do ważkiego problemu relacji między literaturą a filozofią – problemu, który nigdy nie traci na aktualności i w każdej epoce uzyskuje nowe wcielenia i interpretacje. Czytając dzieła Schulza, prze-

żywając je i rozmyślając nad nimi, odczuwam, że każdy jego utwór powinien być rozpatrywany w kontekście tego problemu. Nie mogę pozostawać tylko czytelnikiem. W mojej świadomości pojawia się sporo asocjacji i paraleli. Przypominam sobie romantyczną ideę jedności poezji i filozofii. Przypominam sobie też nowsze dzieła, między innymi błyskotliwą pracę Gadamera *Aktualność piękna*. Rozmyślałam nad fundamentalnymi tezami Cassirera o specyfice każdej symbolicznej formy kultury i o współdziałaniu tych form. Widzę świat przedstawiony Schulza jako organiczną jedność poezji, mitu i filozofii, z tym że filozofia staje się w nim przeżyciem, a kategorie filozoficzne przestają być abstrakcjami, bo ucieleśniają się w fascynujących obrazach, żywych i niepowtarzalnych, i są rdzeniem poetyckiego postrzegania świata. Właśnie postrzegania i – podkreślam – przeżycia. Wystarczy przypomnieć opowiadania *Księga, Martwy sezon, Wiosna*.

Schulz mówi o transcendentnym bezmiarze świata, o „zwrocie kopernikańskim”, mając na myśli Kanta, nawiązując do kantowskiej „rzeczy samej w sobie”, zastanawia się nad dialektycznym prawem wzajemnych relacji i interakcji różnych aspektów całości bytu. W bardzo interesujący sposób ujmuje także zagadnienie czasu. Ma to ujęcie kilka aspektów. Wiadomo, że czas artystyczny w ogóle jest ważnym elementem dzieła literackiego i odzwierciedla zasady jego organizacji. W dziele zawsze jest zawarta pewna koncepcja czasu. Bachtin pokazał związek między kategoriami czasu i przestrzeni, wprowadzając pojęcie chronotopu. W dziele literackim, jak i w innych tekstach kultury, mamy do czynienia i z uświadomieniem czasu, i z jego, by tak rzec, przeżywaniem. Czas Schulza jest wielowymiarowy, rozprzestrzeniony w nieskończoność. Odzwierciedla wieczny, nieustanny ruch bytu, ruch potężnych kosmicznych sił i ruch kultury, ruch ludzkich przeżyć i myśli. Ponownie podkreślam tu słowo „przeżycie”. Chodzi o odzwierciedlanie obiektywnego czasu w postrzeganiu podmiotu lirycznego, w jego swoistym podwójnym doświadczeniu: dziecka i młodzieńca, z jednej strony, intelektualisty i twórcy – z drugiej. Jednocześnie czas u Schulza, chronotop jego dzieła, połączony jest ze wspomnianym dwuświatem, ze zdolnością połączenia codzienności z ruchem historii, widzenia blasku wieczności w tym, co powszednie. Byłem dosłownie wstrząśnięty opowiadaniem *Wiosna*, które, jak zresztą każdy tekst Schulza, wymaga wnikliwej interpretacji. Pasjonujący jest sam symbol wiosny jako jednego z rozdziałów wielkiej Księgi przyrody, wiecznej odnowy bytu, jego ruchu i bezustannej zmienności.

Jest jeszcze jeden obraz, który określiłbym jako obraz-filozogemę, to obraz korzeni – także wieloznaczny i symboliczny. Od poetyckiego opisu drzewa, którego korzenie przemawiają językiem przyrody i opowiadają o jej tajemnicach, pisarz przechodzi do rozważań

o praźródłach życia, o jego najgłębszej istocie. Jak tu nie wspomnieć o prafenomenie Goethego!

Nie zapominajmy, że Schulz żył w czasie narodzin nowych systemów filozoficznych. Na jego oczach powstawały fenomenologia Husserla i Ingardena, filozofia form symbolicznych Cassirera, ontologiczna hermeneutyka Heideggera. Jednocześnie nadeszła wielka rewolucja w naukach przyrodniczych, rozwinęła się teoria względności Einsteina, narodziła się mechanika kwantowa Bohra i Heisenberga. Powstał nowy paradygmat kulturowy. Sztuka i literatura aktywnie uczestniczyły w tym procesie. Oczywiście jest, że twórczość Brunona Schulza może i powinna być rozpatrywana w tym szerokim kontekście.

Przypomnijmy znów Cassirera, mówiącego o tym, że rozwój kultury jest jednością postrzegania, transformacji i tworzenia nowych wartości. Rysują się tutaj przed nami dwie kwestie: Bruno Schulz a tradycje kulturowe oraz udział wybitnego pisarza w tworzeniu nowego obrazu świata.

W kontekście pierwszej kwestii powiem, że nie podzielam skłonności do postrzegania kultury jako palimpsestu, nie mogę też zaakceptować teorii intertekstualności. Kultura bowiem nie jest nawarstwieniem różnych pokładów czasu, nie jest prostym nakładaniem się nowych wizerunków na stare. Jest połączeniem tradycji i nowatorstwa, złożonym procesem, w którym kolosalną rolę odgrywa jednostka twórcza i w którym panuje prawo wybiórczości recepcji – ta trójjedność, o której mówił Cassirer.

Co do teorii intertekstualności, to i ona, moim zdaniem, jest mechanistyczna i nie uwzględnia roli osobowości artysty w procesie kulturotwórczym. Współdziałają przecież ze sobą nie martwe teksty, ale przejawy artystycznej energii, a literacka interakcja w procesie funkcjonowania dzieł artystycznych zaczyna się na poziomie twórczych osobowości. Teoria intertekstualności nie uwzględnia zagadnienia funkcji.

Poznać twórczość Schulza – poznać specyfikę jego świata artystycznego, wejść w ten świat – oznacza przede wszystkim zrozumieć jego osobowość twórczą, jego wyjątkowość. Inaczej to ujmując: za słowem dostarczają żywą duszę twórcy. Drogą do tego jest przeniknięcie w głąb słowa, w ten niepowtarzalny obraz świata, który pisarz stworzył za pomocą słowa. Może lepiej powiedzieć: stworzył słowem.

Twórczość Brunona Schulza inspiruje wiele myśli. Przedstawiłem tylko część kwestii, nad którymi rozmyślałem podczas lekturowych powrotów do dzieł pisarza. Przedstawiłem bardzo krótko, lakonicznie.

Kilka słów na zakończenie. Czytałem Schulza z myślą o tych wykładach i seminariach, które prowadzę. Jego dzieła dostarczają sporo materiału dla wykładowcy, zwłaszcza do prowadzenia zajęć z teorii literatury. Interpretacja tekstów pisarza może znacznie wzbogacić ten kurs. Podobnie jak w innych przypadkach, należy

tu połączyć podejścia hermeneutyczne, fenomenologiczne, historyczno-porównawcze i funkcjonalne. Hermeneutyczne podejście do Schulza musi zaczynać się od komentowania jego dzieł. Komentowanie pomoże zrozumieć ich genezę, rolę wyobraźni artystycznej w ich powstawaniu. Interesujące będzie porównywanie realnego Drohobycza z miastem w prozie Schulza. I takie porównania były już przeprowadzane, jest to bowiem ważny kierunek w badaniu problemu kształtowania świata pisarza, jego drogi od rzeczywistości do obrazu artystycznego.

Schulz jest ciekawy także w kontekście poetyki i estetyki receptywnej. Jego twórczość ma w sobie wielki potencjał interpretacyjny – otwierający różnorodne interpretacje i jednocześnie, mówiąc słowami Paula Ricoeura, powodujący ich konflikt. Istnieje oczywiście obiektywne pole znaczeń, poza które interpretator nie powinien wykraczać. Nie należy też zapominać, że w procesie swego życia dzieło generuje nowe znaczenia – nawiązując dialog z nowymi pokoleniami czytelników, wchodząc w nowy kontekst społeczno-kulturowy. Czytamy dziś Schulza, wzbogaceni doświadczeniami tych dziesięcioleci, które upłynęły po jego śmierci.

W utworach Brunona Schulza jest wiele zwrotów do czytelnika. Nie jest to typowy „chwyt” literacki. Pisarz chce być rozumiany, aby dialog między nim a czytelnikiem był owocny.

Obecnie sporo mówi się o nowym życiu autora *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą*, o światowym uznaniu dla jego osiągnięć twórczych. Światową sławę Schulz zawdzięcza przede wszystkim swojej twórczości, w której nie tylko spełnił się jego czas, ale która też ten czas wyprzedziła. Trzeba jednak pamiętać i o tych, którzy przyczynili się do popularyzacji jego twórczości. Nie mogę wymienić tu wszystkich. Ale dwa nazwiska muszę wspomnieć: Jerzego Ficowskiego, który całe swoje życie poświęcił temu, by czytelnik mógł poznać Brunona Schulza w całej jego wielkości, i Władysława Panasa – wnikliwego interpretatora pisma Schulza.

Dzieło Brunona Schulza – zrodzone na pograniczu kultur, z ich dialogu i syntezy – niesie ładunek ogromnej energii duchowej. Jest dziś niezbędne. Jednocześnie los pisarza stanowi przestrożę, wezwanie do czujności i do jedności narodów. Na dyskusje nad tym, do kogo należy Schulz, odpowiedziałbym tak: to, co łączy narody, jest silniejsze od tego, co je dzieli.

Z języka ukraińskiego przełożyła **Wiera Meniok**.

Przypisy

- ¹ Tablicę pamiątkową na domu Brunona Schulza przy dawnej ulicy Floriańskiej (obecnie Jurija Drohobycza) odsłonięto 12 lipca 2002 roku, w 110. rocznicę urodzin pisarza. Napis na tablicy głosi: „W tym domu w latach 1910–1941 mieszkał i tworzył wybitny żydowski malarz

i pisarz, mistrz słowa polskiego, Bruno Schulz, 1892–1942”. [Ten i wszystkie kolejne przypisy pochodzą od tłumaczki – W.M.]

- 2 Wasyl Stefanyk (1871–1936), ukraiński prozaik i poeta, autor ekspresjonistycznych nowel, działacz społeczny i polityczny, deputowany do parlamentu austriackiego, uczęszczał do gimnazjum w Drohobyczu, przyjaźnił się z Iwanem Franką. Na język polski prozę Stefanyka tłumaczyły m.in. Róża Czekańska-Heymanowa, Irena Bajkowska, Anna Rotecka.
- 3 Wiersz Josepha von Eichendorffa *Wünschelrute* (*Magiczna winorośl*, 1835) z okresu późnego romantyzmu niemieckiego, ukazał się w 1838 roku w „Deutsches Musen-Almanach”. Utwór mówi o poezji jako magicznym akcie wyzwolenia, przebudzenia ze snu prawdziwej istoty i muzyki świata. Dosłowne tłumaczenie Jarosława

Łopuszańskiego: „Śpi piosenka we wszystkich rzeczach, / które ciągle śnią, / i świat zaczyna śpiewać, / gdy tylko odnajdziesz magiczne słowo”.

- 4 Strofa z wiersza Aleksandra Błoka *Ты помнишь? В нашей бухте сонной...* (1914), dosłowne tłumaczenie przytoczonej strofy wiersza: „Przypadkowo na scyzoryku / Znajdziesz pyłek dalekich krajów – / A świat znów stanie się cudowny, / Owinięty w kolorowe mgły!”.
- 5 Autor odwołuje się do wiersza Konstantina Batiuszkowa *Мой гений (О память сердца! Ты сильнее...)* z 1815 roku [*Mój geniusz (O pamięci serca! Ty silniejsza...)*]. Konstantin Batiuszkow (1787–1855) – rosyjski poeta preromantyczny, uczestnik wojen napoleońskich, dyplomata, autor liryki wyzwoleniecko-patriotycznej i filozoficzno-refleksyjnej, jeden z pierwszych rosyjskich poetów elegijnych.



Drohobycz. Fot. Wojciech Walkiewicz.



Koncert Jacka Kleyffa w dawnym sierocińcu żydowskim, Drohobycz, 2006. Fot. Andrij Dorczak.

Nikt za mną nie tęskni
I nie śni o mnie,
Nikt za mną nie tęskni
Nie przyjdzie do mnie...

Tak śpiewał Alfred Schreyer... To słowa jednego z przedwojennych tang, które ten wspaniały skrzypek i śpiewak wykonywał w Drohobyczu, Lwowie, Lublinie, Krakowie, Warszawie, Kazimierzu Dolnym, Wiedniu, Londynie i w wielu innych miejscach na świecie. Często mawiał ze sceny: „Teraz zaśpiewam dla Państwa kilka tang retro. Bo i sam już jestem retro...”. I był niezmiennie wspaniały, z niepowtarzalnym tembrzem głosu, wzorzec człowieka o najwyższej kulturze i niesamowitej inteligencji. Kochaliśmy go – i w Drohobyczu, i w Lublinie, w Warszawie, i w całej Europie. Był Europejczykiem. I był Drohobyczaninem – ostatnim uczniem Brunona Schulza, żyjącym w rodzinnym mieście tego znanego na całym świecie Artysty. Był jednym z najwspanialszych obywateli Schulzowskiej prowincji osobliwej – miasta jedyne na świecie...

I opuścił to miasto, opuścił nas wszystkich 25 kwietnia 2015 roku, niedługo przed swymi 93. urodzinami. Wraz z Alfredem Schreyerem odeszła cała epoka, której był wiernym świadkiem, odeszła subtelna i głęboka prawda istnienia człowieka mającego ogromną wolę życia, posiadającego niesamowitą umiejętność rozniecania radości istnienia, opowiadania o życiu innym, opowiadania o tym świecie, którego coraz bardziej nie ma, którego coraz bardziej brak... O Brunonie Schulzu, o Józefinie Szelińskiej, o profesorach drohobyckiego gimnazjum im. Władysława Jagielly, o drohobyckich kamienicach i ich dawnych mieszkańcach.

Kochany Panie Alfredzie, będzie nam Pana bardzo brakowało. Trudno sobie wyobrazić, że nie będzie już Pana pośród nas... Ale nie pozostawił nam Pan, Panie Alfredzie, pustki. Na zawsze zostanie w nas Pana głos, Pana opowieści, Pana spojrzenie i wspaniały arystokratyczny uśmiech. Zagrają nam jeszcze nieraz przyjaciele z Pańskiego Trio – Tadeusz Serwatko i Lew Łobanow. I być może powrócą do nas śpiewane przez Pana tanga, powróci „Miasteczko Bełz”...

Kochany Panie Alfredzie, będzie Pan zawsze z nami – w naszych sercach i w naszej pamięci, w intymnych wspomnieniach każdego z nas. Nie sprawdzą się słowa z tanga, które Pan śpiewał, bo zawsze będziemy tęsknić za Panem i o Panu śnić. I zawsze będziemy przychodzić, żeby Pana odwiedzić, żeby usłyszeć kolejną niezapomnianą historię, którą nam Pan opowie po polsku, po ukraińsku, po niemiecku... Będzie Pan daleko od nas, ale wciąż blisko, wciąż z nami. I spotka się Pan jeszcze – w inny już sposób – z uczestnikami Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu, Pana duch zawsze będzie razem z nami podczas modlitwy 19 listopada w intencji Pańskiego nauczyciela rysunku i robót ręcznych...

WIERA MENIOK

Wiosenne mgły Drohobycza. Alfredowi Schreyerowi na pożegnanie

Smutek ogarnia niewypowiedziany i spływają łzy w sercu, widzialne i niewidzialne, bo jak śpiewał Pan, Panie Alfredzie, w innym tangu:

To tak jak gdyby ktoś najdroższy nagle odszedł
I zabrał radość, uśmiech, a zostawił żyl.
Dlatego żal mi lata, i ludzi żal i nieba,
Po którym płyną smutne jesienne mgły...

Dzisiaj niebem Drohobycza płyną smutne wiosenne mgły... Czekamy na Pana, kochany Panie Alfredzie, żeby pożegnać się z Panem tu, na ziemi, i żeby wskazał nam Pan inną drogę do siebie... Kochamy Pana i pamiętać będziemy każdego dnia, jaki nam będzie tu dany.

* Nota napisana została w Drohobyczu, 29 kwietnia 2015 roku, w imieniu zespołu Polonistycznego Centrum Naukowo-Informacyjnego im. Igora Menioka (Uniwersytet w Drohobyczu), Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu i Stowarzyszenia Festiwal Brunona Schulza w Lublinie. Alfred Schreyer zmarł w Warszawie 25 kwietnia 2015 roku, jego ciało sprowadzono do Drohobycza 30 kwietnia. Uroczystości pogrzebowe w drohobyckiej Wielkiej Synagodze odbyły się 1 maja i tego samego dnia Artysta został pochowany na cmentarzu miejskim przy ul. 22 Stycznia.



Alfred Schreyer. Fot. Igor Feciak.



Alfred Schreyer, Koncert 19.11.2006 podczas II Festiwalu. Sala Muzeum „Drohobyczyna”. Fot. Andrij Dorczak.

Patrz również: „Konteksty” nr 3–4 /2016 („Konteksty” – 70 lat istnienia), s. 77–82, tekst Małgorzaty Sady: *Alfred Schreyer – arystokrata ducha z Drohobycza* oraz zapis ścieżki dźwiękowej z filmu pt. *Alfred Schreyer z Drohobycza*. W latach 2009–2010 powstał film *Alfred Schreyer z Drohobycza*, autorstwa Marcina Giżyckiego i Małgorzaty Sady, wyprodukowany w Studio Kronika. Film jest opowieścią o tej niezwykłej postaci. Film wziął się z imperatywu podzielenia się innymi ludźmi spotkaniem z Alfredem Schreyerem.

Odtwarzanie genialnej epoki

Należę do pokolenia, dla którego Festiwal Schulza w Drohobyczu istniał od zawsze.

Pamiętam duże cienie od kanciastych postaci na ścianie drohobyckiego kościoła, ciszę i szepty, które zdradzały, że w ciemności dookoła jest mnóstwo ludzi. My, grupa hałaśliwych studentów i absolwentów lwowskich uczelni, spóźniliśmy się, weszliśmy tu bezceremonialnie i nas nie odtrącono. Czuliśmy wdzięczność. To był spektakl, ale zbyt przypominał dziwaczny rytuał, którego znaczenia nie rozumieliśmy, nie mieliśmy pojęcia, jakie duchy się tutaj wywołuje – potężnych czy byle jakich, mądrych czy głupich. Zmęczeni prozaiczną codziennością pierwszej dekady XXI wieku, znudzeni wypłowiałymi portretami klasyków na uniwersyteckich ścianach, chłoniliśmy wszystko, co zawierało w sobie jakąś tajemnicę. Ufaliśmy tylko nieznanemu. Samo nazwisko, cały czas tutaj powtarzane, było dla nas jak zamknięty kwiat egzotycznej rośliny, która nie wiezieć czemu wyrosła tu, pod zwyczajnym drewnianym płotem: Bruno Schulz. Tak, brzmiało ono jak obietnica wtajemniczenia. Po prostu ktoś nam powiedział: jedźcie do Drohobycza, tam jest Schulz. To wystarczyło. Był rok 2004.

Dwa lata później przyjechałem do Drohobycza z wydrukowanym referatem, miałem go przeczytać podczas Festiwalu. Stałem pośrodku pustego rynku, po którym uganiały się za sobą psy, i nie wiedziałem, dokąd pójść. Polegałem na wspomnieniach sprzed dwóch lat, ale tym razem wszystko wyglądało inaczej. Magiczna nawigacja nie działała. Zapytałem chłopaków pijących piwo w ogródku jedynej w rynku pizzerii, czy oby nie wiedzą, gdzie odbywa się Festiwal Schulza, ale tylko wrzuszili ramionami. Planeta Schulz obracała się na jakiejś innej orbicie.

Teraz już wiem, że tak było zawsze. Obecność Schulza w Drohobyczu to zjawisko paradoksalne, łamiące wszystkie prawa fizyki. Ponieważ Schulz całą swą fizyczną istotą, prawem swego urodzenia i śmierci mieści się w tym mieście, ale jednocześnie cały jest na zewnątrz. To nie częściowe ząbienie się człowieka i miejsca, jak zdarza się często – to całkowite pokrywanie się, ale w dwóch różnych wymiarach. Jak patrzyli na siebie Schulz i miasto? Przypuszczam, że tak, jak patrzą na siebie zwierzęta dwóch zupełnie różnych gatunków, gdy przypadkiem kąpią się w tej samej rzece. Czy możemy być pewni, że z punktu widzenia kolibra hipopotam nie jest planetą?

Schulz wybrał pozostanie tutaj, na tej poturbowanej, nieustannie odzierananej ze wszystkiego prowincji, i był to wybór niefortunny, ale dla niego oczywisty. Był to właściwie wybór bez wyboru, *conditio sine qua non* jego pisarstwa. W przeciwnym razie w obiektyw jego wizyjnej maszyny pchałoby się zbyt dużo konkretnych, łatwo rozpoznawalnych i głośno brzmiących topografii; kulturowa szczelność wielkiej metropolii

pozbawiałaby go akustyki. Był on bowiem pisarzem nie zagraconego muzeum czy przepełnionej biblioteki, ale pustych komnat, w których każde mówione słowo odzywa się stokrotnym echem. Co miałby począć z takim Wiedniem, Paryżem czy nawet Warszawą? Jak miałby uczynić jeszcze bardziej uniwersalnym miejsce, które samo aż wylażyło ze skóry, by być uniwersalnym?

Schulz potrzebował tego „miasta surowca”, nigdy niedokończonej budowli, przez którą prześwieca szkielec. Drohobycz był dla niego czymś w rodzaju miniaturowego szkolnego modelu silnika parowego z okienkami do podglądania. Albo, jak napisał Jurij Andruchowycz, „bezbarwną larwą”, którą „dziwaczynym gestem demiurga zamieniał w rzadkiego fantastycznego motyla”¹. Miał tu wszystko: pałacyki przemysłowców ze służącymi, porcelaną i balami, szemrane ulice handlu i rozmaitych geszeftów, dzielnice biedy i najprymitywniejszej egzystencji. Miał także ogrody i świątynie. Nie miał może „metatekstu” – kultury, która by to wszystko przepracowywała – i dobrze. Był na tym piętrze niemal całkowicie sam i korzystał z tej oszałamiającej wolności.

Drohobycz to żadne oparcie, żaden pewnik. Osuwa się pod stopami jak grząska gleba. Tak jest wszędzie w Galicji, na tej ziemi przeklętej i cudownej. Łatwo tu przepaść, gdy zaczyna się kolejna historyczna powódź, gdy nadchodzą fale obcych władz, gdy zmieniają się szyldy na ulicach, portrety na szkolnych ścianach i czcionki w książkach. Tylu już zginęło i popadło w zapomnienie tych, którzy wierzyli w ocalającą moc miejsca, wybierali bycie „u siebie” zamiast szukania ratunku gdzie indziej, wśród obojętnych obcych. Niestety, „swoi” znikali lub odwracali się, miejsce zmieniało się nie do poznania. Pękało, nie nadawało się już do przechowywania pamięci. Schulz pozostał i zginął, ale nie przepadł.

Ratunkiem dla Schulza stał się wybór języka, z którym było zupełnie odwrotnie niż z wyborem miejsca do życia. Był on nie aż tak oczywisty i nieodwracalny, ale za to bardzo udany. W domu wprawdzie mówi-



Bruno Schulz, *Odwieczna baśń (ideal) II*, (*Xięga bałwochwalcza*), ok. 1920–1922, grafika. Za: Biblioteka Jagiellońska, 1144 III Albumy.

ło się po polsku, ale matka Henrietta czytała synowi wiersze po niemiecku, więc dlaczego nie mógłby pójść drogą Galicjan Józefa Rotha albo Hermanna Blumenthala? Dlaczego zresztą nie mógłby ostatecznie wybrać jidysz, jak to uczyniły jego lwowskie przyjaciółki Debora Vogel i Rachela Auerbach? Ale gdyby tak zdecydował, gdyby wybrał jidysz – ten język bez państwa, którym gardzili zarówno sąsiedzi innych narodowości, jak i mnóstwo Żydów, adeptów syjonizmu lub zwolenników asymilacji – jego szanse, by wyostać się z galicyjskiego trzęsawiska, byłyby minimalne. Ale nie chciał być pisarzem żydowskim, tak samo jak pisarzem „drohobyckim”. Dusiłby się w obu tych szufladach.

Wiemy skądinąd, że „szuflada polska”, choć znacznie bardziej przestrzenna, też nie była szczytem jego marzeń. Jak zauważa Stefan Chwin, marzył on, by wyjść „poza granice polskiego języka”², myślał o karierze literackiej w krajach niemieckojęzycznych (w tym celu – w złowrogim już 1937 roku! – napisał nawet nowelę po niemiecku). Ale w konsekwencji to właśnie język polski stał się dla niego deską, która utrzymała na powierzchni pamięci jego imię i dzieło, gdy nadeszły szczególnie złe czasy. Właściwie już za życia – mimo

dramatycznego niezrozumienia jego pisarstwa wśród szerszych kręgów publiczności – wszedł on do polskiego kanonu, gdy otrzymał Złoty Wawrzyn Polskiej Akademii Literatury.

* * *

Dziewięć lat temu dziennikarka czasopisma *Український Tyżdeń* narzekała³, że liczba mieszkańców Drohobycza, zaangażowanych w sprawę badania i upamiętniania spuścizny Brunona Schulza liczy zaledwie trzy dziesiątki osób, a Festiwalowi brakuje strategii promocyjnej. Może i tak. Wiem również, że od tamtego czasu sytuacja nie zmieniła się radykalnie. Ale Festiwal Schulza to jedno z nielicznych takich wydarzeń, któremu gotów jestem darować pewną „niedemokratyczność”, oderwanie od codziennego życia miasta, niezwykłą kameralność i atmosferę tajemnego zakonu wybrańców – szczególnie odczuwalną, gdy uczestnicy i goście Festiwalu idą z pochodniami śladami życia i twórczości Schulza wśród niezmiennie – z roku na rok – zdziwionych spojrzeń przechodniów.

Raz na dwa lata niech odmieniają się przestrzeń i czas, niech zamieniają się one w „fantazyjnego motyla”. Poruszajmy się tym innym, ukrytym Drohobyczem Schulza z nigdy nieistniejącą gotycką katedrą, wzdłuż całkiem po schulzowsku tandetnych sklepów (na czelę ze sklepem męskiej odzieży Dzentelmen, w witrynie którego wystawia się wyłącznie dresy) i wiedzmy, że tylko nam dane będzie wejść na ich mityczne zaplecza z pachnącymi egzotycznie pokojami, gdzie dzieją się rzeczy słodkie i zakazane (być może to właśnie na te zaplecza trafił Ignacy Karpowicz, gość Festiwalu w 2016 roku, gdy długo i bezskutecznie szukaliśmy go na mieście). Każdy kolejny Festiwal niech będzie czymś w rodzaju rytualnego odtwarzania „genialnej epoki”, jak obchody święta Sukkot odtwarzają ucieczkę ludu izraelskiego z Egiptu.

Teraz ja, jak ten już zapomniany ktoś z mojej wczesnej młodości, czasami mówię: jedź do Drohobycza, tam jest Schulz. To wystarczy.

Przypisy

- ¹ Ю. Андрухович, *Лексикон інтимних міст*, Чернівці 2011, s. 136–137.
- ² Zob.: Stefan Chwin, *Dlaczego Bruno Schulz nie chciał być pisarzem żydowskim (o „wymazywaniu” żydowskości w Sanatorium pod Klepsydrami i Sklepkach cynamonowych)*, „Schulz/Forum”, 2014, nr 4, s.12.
- ³ Zob.: І. Колодійчик, *Український Бруно. Чи потрібен Дрогобичу Шульц? Український тиждень*, 2010, nr 23, s. 35.

W stronę kompletności formalnej

Nie wspominając już o tym, że u Brunona Schulza¹ mamy do czynienia z poetyckim modelem prozy², a sygnalizując tylko, że jego dzieło przeniknięte jest odwołaniami do innych dziedzin, na przykład współczesnej nauki (jak teoria względności Alberta Einsteina), za interesujące uznać też trzeba, że w odniesieniu do swoich utworów w jednym przypadku używa on określenia „opowiadania”³, a w drugim „powieść”⁴, choć oba w rzeczywistości nie różnią się od siebie w żaden zasadniczy sposób. Podobieństwo konstrukcji każeoby je uznać wręcz za bliźniacze, jak opowieść o Gilgameszu i o Utnapisztim, *Iliadę* i *Odyseję*, Stary i Nowy Testament, wreszcie *Ulissesa* i *Finnegans Wake*. Przypomnijmy, że przez Northropa Frye’a *Ulisses* zaliczony został nie do powieści, romansu, autobiografii czy satyry menippejskiej, lecz do form tzw. kompletnych, a *Finnegans Wake* trafił u niego do oddzielnej kategorii obejmującej Biblię, egipską *Księgę umarłych* czy indyjskie *Wedy* – co być może powinniśmy wziąć pod uwagę także w przypadku Schulza⁵. To rozwiązanie zaproponowane przez Frye’a uzmysławia bowiem wyjście we wspomnianych przypadkach poza tradycyjne kategorie genologiczne, tyleż rozsadzane od wewnątrz, co łącznie między sobą.

Przywołam tu zatem cenne sformułowanie z pierwszego opowiadania drugiego (nazwijmy to tak w uproszczeniu) cyklu: „Bo czyż przy stole, który nas dzieli, nie trzymamy się wszyscy tajnie za ręce?” (*O*, s. 105). Istotą tego stwierdzenia jest przyjęcie, iż podstawa zróżnicowania stanowi jednocześnie łącznik różnic. Uznać można, że zdanie to odnosi się do wszystkich elementów świata Schulza i tłumaczy także konstrukcję utworów: oddzielone od siebie, trzymają się jednocześnie tajemnie za ręce, tworząc dwie powieści, a może, dokładniej mówiąc, antypowieści (co tropiono w świadectwach lektury tego typu utworów⁶), a te z kolei, oddzielone owymi tytułami zbiorczymi, łączą się dzięki przenikającym je wspólnym motywom, takim, jak na przykład „sklepy”, „ptaki”, „karakony” itd.

Mity Boga i Natury w służbie kompletnych ujęć rzeczywistości

Mówiąc o specyficznej genologicznej (i wychodzącej poza genologię w stronę różnych obszarów kultury) grze poszczególności w ramach tego typu „kompletnych form” o ambicjach (zważywszy, że synonimem „kompletności” jest pełnia) objęcia całego przestrzennego uniwersum, do jakich można zaliczyć dzieło Schulza, chciałabym zwrócić uwagę na inną grę, która ma tu miejsce: na grę tymi modelami interpretacji świata, jakimi są mity⁷, a dokładniej mówiąc – pewne struktury lub formy mityczne (wprowadzające odniesienia do *sacrum*) lub odpowiadające im

Sklepy cynamonowe i inne w perspektywie mitów Boga i Natury

struktury czy formy paradygmatyczne (o charakterze niesakralnym).

Nie wchodząc tu w bliższe rozważania dotyczące relacji modernizmu i postmodernizmu z determinującymi je mitami, o czym pisałam gdzie indziej⁸, stwierdzę tylko, że łącząc szeroko, formacyjnie (i ponadpokowo) rozumiany modernizm z mitem nowoczesnym, a prelub postmodernizm z archaicznym, możemy wyróżnić pewne modelowe sposoby orientującego poznawczo traktowania w nich czasu i przestrzeni⁹.

W modernizmie model taki wyznacza „nowoczesny” (tj. nastawiony na przyszłość i nowość) mit Boga odpowiadający za zabsolutyzowany czas jako zewnętrzną, wieczną Formę, którą można ująć w postaci Jedynki (Jeden / Jedyny Bóg). W starożytności na Bliskim Wschodzie jedynka była liczbą najdoskonalszą jako wyraz przejścia od zera, tj. niebytu, do bytu, a więc stała się przedstawieniem Stwórcy. Egipcjanie „Jeden” stosowali jako imię boga Ra (Re), Babilończycy – Anu, a biblijny prorok Zachariasz mówi: „W owym dniu Bóg będzie Jeden i imię jego będzie Jeden” (14,9)¹⁰. Zabsolutyzowany w ten sposób czas oznacza jednak marginalizację przestrzeni, która tu zamienia się w przeciwieństwo Jeden, występując jako Pustka – niebyt, nieistnienie, nic, zero. Nawiasem zaznaczmy, że zero przyjmowało niekiedy postać kołowego ruchu, tj. krążenia, zasady żeńskiej czy wręcz macy i przeciwstawiało się „męskiej” jedynce, jednocześnie mogąc tworzyć z nią całość – liczbę dziesięć¹¹.

W odpowiedniku tego mitu, paradygmacie linearnym, czas i przestrzeń zostają zdominowane przez właściwości owego Jedena. Jeden Bóg przejawia się w horyzontalnym linearnym czasie historycznym¹², opartym na związkach przyczynowo-skutkowych i zamkniętym między początkiem i końcem tak w skali makro, jak i mikro, tj. zarówno między stworzeniem a Apokalipsą, jak i między narodzinami a śmiercią. Natomiast przestrzeń, zdominowana przez orientację wertykalną, zmierzającą do wskazania najwyższego punktu jako celu, przyjmuje postać hierarchiczną, uzmysławiającą układ góra–dół, podobnie jak para duchowość–materialność.

W pre- lub postmodernizmie modelowe ujęcie „archaicznego” (tj. nastawionego na przedhistoryczność czy też prawieczność) mitu Natury pociąga zaś za sobą zabsolutyzowanie przestrzeni, która jawi się jako Pełnia czy też Prajednia ($+\infty$) włączająca w siebie pozbawiony jednoznacznej orientacji, zakrzywiony czas, który uzyskuje w tej swojej realizacji wymiar Chaosu ($-\infty$). Pełnia to przeciwstawiona pojęciu Jeden wielość czy mnogość¹³, zaczynająca się od dwa, ale nieograniczona. Już zresztą „dwa” symbolizuje Naturę przeciwstawną Stwórcy, Wielką Macierz, zasadę żeńską, (wewnętrzne) jądro materii, ruch, prapodział, ale też wewnętrzną więź „między” opozycjami¹⁴ oraz ich równość (mogą one zostać uznane za wyznaczniki zasady *coincidentia oppositorum*).

W odpowiedniku tego mitu, paradygmacie kołowym, zdominowanym przez właściwości wielokierunkowej mitycznej Pełni, można mówić o przestrzeni, w której zasada *coincidentia oppositorum*, począwszy od „dwa”, wprowadza równość składowych, oraz o czasie kołowym, którego wyznacznikiem staje się środek ($\frac{1}{2}$) zamiast początku i końca.

Dalej nie będę zresztą wyraźnie oddzielać mitu i paradygmatu, używając dla obu przypadków uogólnionego określenia „mit” i podkreślając tym ich łączność, a zarazem pojmowanie jednych i drugich jako wzorców orientujących ludzkie poznanie. Dla takiego podejścia pewien impuls daje kantyzm (opierający się na micie Boga) wzbogacony w naszej koncepcji o jego (pozwalające wprowadzić mit Natury) rozwinięcie dokonane przez Cassirera, wyciągającego wnioski dotyczące przedstawiania czasu i przestrzeni z koncepcji typu teoria względności, przestrzeń nieeuklidesowa czy logiki nieduwartościowe¹⁵. Istotą wspomnianych dwu mitów jest to, że – przyjąwszy nawet Kantowskie założenie, iż rzecz sama w sobie jest niepoznawalna – przynoszą one komplementarny zestaw ujęć poznawczych, pozwalających dzięki przenicowującym się wzajemnie perspektywom przedstawiać rzeczywistość na zasadzie zwierciadlanej¹⁶. Zabsolutyzowanemu jako (zewnątrzna) Forma czasowi w micie nowoczesnym (Boga) odpowiada bowiem zabsolutyzowana przestrzeń występująca jako (wewnętrzna) Pełnia w micie archaicznym (Natury); jednocześnie zabsolutyzowanemu czasowi towarzyszy sprowadzona do negatywnej Pustki przestrzeń w drugim – sprowadzony do negatywnego Chaosu czas. Prostoliniowy czas w odpowiedniku mitu Boga, paradygmacie linearnym, odpowiedzialny za całościowość zawartą między początkiem a końcem, „prostuje” też przestrzeń, narzucając jej hierarchiczność, która jednak, przeciwnie niż on, wydziela jednostki. Natomiast wielokierunkowa przestrzeń oparta na zasadzie *coincidentia oppositorum* w paradygmacie kołowym, odpowiedniku mitu Natury, mająca charakter całościowy, narzuca „zakrzywienie” cyrkularnemu czasowi, po-

wodując, że kolejne jego nawroty konstytuują z kolei jednostkowość. Wspomniane dwa mity zapewniałyby zatem swoistą – minimalną – kompletność opisu rzeczywistości.

W konkretnym przypadku utworów Schulza interesuje mnie natomiast, jak przedstawione wzorce są wykorzystywane i czy prowadzi to też do jakiejś „kompletności” poznawania świata – podobnie jak „kompletność” można by uznać za wyznacznik formalny jego dzieła. Pretekstem dla przedstawienia tej kwestii stanie się zaś – powodujący „trzymanie się za ręce pod stołem” wbrew odrębności obu cykli (czy obu antypowieści) – motyw sklepu.

II. Sklepy jako pole gry mitów u Schulza

Sklepy cynamonowe

W pierwszym Schulzowskim cyklu sklepy pokazane zostaną przez pryzmat stosunku do nich dwu odmiennych par – matki i ojca oraz ojca i syna-narratora – w których postaciach zajmują odmiennie pozycje wobec mitów Boga i Natury.

W *Nawiedzeniu* chory ojciec funkcjonuje już poza realiami sklepu, lecz ciągle jeszcze, obłożony w łóżku nie tylko lekami, ale i dokumentami, najczęściej objawiając złość, sprawdza rachunki zastępującej go w sklepie matki. Nocą intensyfikuje pracę (linearnego) liczenia, wyraźnie traktując ją jako rodzaj obrony przed naporem ciemności, bo „gdy rozum śpi” – by przypomnieć obserwację Goi – prześladują go koszmary. Następnie jednak przechodzi do etapu zgoła nieoczekiwanego: wyklejania głównej księgi handlowej kolorowymi odbijankami, które z przedmiotu formalnego i użytkowego czynią, w jakimś sensie, artystyczny, i to niewątpliwie w duchu „sztuki dla sztuki”. Wreszcie zaś dochodzi on (w *Ptakach*, gdy już nie opuszcza domu) do takiego stanu, że słucha z całkowicie nieobecny wyrazem twarzy o sprawach „ostatecznych” w sensie egzystencjalnym, w tym przede wszystkim o koniecznym uregulowaniu płatności grożących likwidacją sklepu, to znaczy – pozbawieniem rodziny środków do życia. Ojciec jednak wchodzi w tym czasie w burzliwy metafizyczny, i zakończony wylaniem na adwersarza nieczystości (wyznacznik mitu Natury), spór z samym Jehową. Wkrótce, co prawda, wyciszy się zupełnie z powodu coraz głębszego zainteresowania labiryntami podziemnych dziur zasiedlonych przez karakony i myszy (w czym dzieli zainteresowania z kotem), równie jak labiryntami własnego życia wewnętrznego (gdzie klóci się, niczym z interesantami, z różnymi postaciami siebie samego, lub pukając w drewno sam sobie odpowiada: „Proszę”, pełniąc jednocześnie rolę gospodarza i gościa), a wreszcie – labiryntami własnego ciała i jego wnętrza. We wszystkich tych przypadkach jego uwaga wydobywa wewnętrzną jako wymiar mitu Natury. Wchodząc w ten mit coraz głębiej, przestanie już

nawet spierać się z Bogiem w odpowiedzi ukazującym swoją dobrotliwą twarz.

Można by więc powiedzieć, że następuje tutaj taki podział ról, w którym zamiast abdykującego w tej mierze ojca, to matka – zanim i ona coraz powolniej nie zacznie się zbierać do wyjścia lub pozostawać na kanapie z migreną – przejmuje prowadzenie sklepu. To ona, jakkolwiek wszystko to nie jest jakoś specjalnie eksponowane przez syna-narratora, bierze na swoją głowę księgi rachunkowe, towary, subiektów i klientów, choć jej działanie ma wymiar nader codzienny, nie nadzwyczajny czy heroiczny. Przynajmniej nie heroiczny w takim sensie, jak wcześniej ojcowski. Kierowana przez świadomość nastawioną na świat zewnętrzny, mająca poczucie konieczności dostosowania się do obowiązujących handlowych czy społecznych praw, przyjmuje moralną odpowiedzialność za ostateczne terminy płatności, pogrążona w stanowiącej odpowiednik Boskiego działania pracy; wpisuje się w mit Boga w tym samym okresie, gdy ojciec, przyjmując postawę bawiącego się dziecka, pogrąża się w micie Natury.

Następne utwory wprowadzają inną opozycję w podejściu do sklepu. Jej bieguny wyznaczają występujący w *Nocy Wielkiego Sezonu* ojciec jako sprzedawca (niecodzienny zresztą; jakież zwykły kupiec z przerażeniem by myślał o zyskownym odpłynięciu, za sprawą kupujących, jego towarów ze sklepu?) i syn jako, z kolei, kupujący – ale zainteresowany bynajmniej nie rzeczami, lecz, by tak rzec, teorią i praktyką erotyzmu (*Sklepy cynamonowe*, *Ulica Krokodyli*). W tym przypadku zatem ów szczególny sprzedawca, którego zgrozę budzi aspekt materialny, sytuowałby się po stronie mitu Boga, podczas gdy jego dojrzewający syn, zafascynowany sprawami ciała, po stronie mitu Natury.

Zacznijmy od syna w *Sklepkach cynamonowych*, z matką i wyciągniętym przez nią z domu ojcem (którego chce ona oderwać od jego fantasmagorii), udającego się do teatru, by jednak, po skonstatowaniu przez rodzica braku portfela zostać wysłanym na poszukiwania zguby. Wtedy wszakże wciągnięty on zostaje przez inny teatr – który można nazwać teatrem jego wyobraźni stwarzającej złudne, urojone plany miasta. Posiadając w kieszeni jakieś niewielkie, lecz wystarczające pieniądze, zamierza on odnaleźć sklepy cynamonowe jako, z jednej strony, „prawdziwie szlachetne handle” (O, s. 60), jak to określi w tej chwili, a z drugiej – niewątpliwie podejrzane, czego świadomość dojdzie do głosu w *Ulicy Krokodyli*, gdzie okaże się, że to „pokątny handel” (O, s. 71), a więc ukryty i nielegalny. Jakież to rozmaitości rzeczy nie można by znaleźć w tych sklepach obsługiwanych przez nader dyskretnych kupców starej daty, którzy o nic nie pytając młodocianych klientów-„przestępców”, spuszczały oczy, by nie widzieć ich podniecenia i nie zdradzać własnych reakcji na ich życzenia, jakiegokolwiek by one były! A tego narratora interesowałaby tu przede wszystkim stara księgarnia

z zakazanymi drukami i publikacjami tajnych klubów, które zdejmują „zasłonę z tajemnic dręczących i upojnych” (O, s. 61). Chodzi mu więc nie o niezwykle lub egzotyczne przedmioty, lecz o zabronioną wiedzę, i to nie intelektualną, lecz właśnie upojną, tj. upajającą jak alkohol, a więc otwierającą drzwi do nieświadomości, psychicznego obszaru Natury. Nie udaje mu się wszelako dotrzeć do celu w taki, oparty na fantastycznym planie miasta, teoretyczny sposób. Niemniej i tak dotrze do niego, choć zupełnie inną drogą.

Zawadziwszy o klasę szkolną, gdzie znudzeni uczniowie pośród pozbawionych wartości modeli „umarłych bogów” podsypiają na dodatkowych zajęciach plastycznych, i o pałacowy przepych prywatnych apartamentów dyrektora szkoły, gdzie domyśla się obecności dyrektorskiej córeczki o ekscytujących, czarnych, sybillińskich oczach, wsiada on mianowicie do pojazdu usłużnego dorożkarza, z którym zresztą nie może się porozumieć co do tego, dokąd chce jechać. Zdaje się jednak, że sam dorożkarz wie to najlepiej i po pewnym kluczeniu zostawia pasażera samego w pojeździe – którego jedynym kierującym w tych okolicznościach staje się koń, wywożący młodzieńca przez ogrody, następnie wielkodrzewne parki, do lasu – a nie sposób nie zauważyć tu ewolucji krajobrazu w kierunku „stanu Natury” (przypomnijmy: u Dantego symbolu grzechu). Jakie to dokładnie miejsce, dowiemy się dopiero w następnym utworze: jedyną dzielnicą bowiem, gdzie można spotkać dorożki bez dorożkarzy, jest ulica Krokodyli¹⁷ – bez wątpienia swoiste Krokodylopolis, kresowe Fajum, będące ośrodkiem kultu krokodyla jako prawdopodobnego wzoru „biblijnego potwora Lewiatana, symbolizującego chaos początku dziejów”¹⁸. Biblijny potwór to zdeprecjonowany symbol mitu Natury – tu dochodzącej do głosu w dzielnicy taniej i tandetnej materii, w tym taniej i tandetnej rozpusty.

Sam narrator jednak, opisując swoje być może (zważywszy, że towarzyszący mu księżyc wiązany z liczbą dwa i z zasadą żeńską, bywa patronem marzeń sennych i miłości – zarówno czystej, jak i rozpustnej – ale też inicjacji¹⁹) pierwsze doświadczenie tego rodzaju, poetycko, a nawet lirycznie oddaje mu, w duchu czci dla mitu Natury, hold – i stwarza chyba jeden z najbardziej ekstatycznych opisów aktu erotycznego w polskiej literaturze. Oczywiście ten koń, zwolniony z ryz (kierowania za pomocą lejc i uzdy, tzn. reguł i prawideł świadomości „dorożkarza”), ten, jak to podkreśla narrator, „właściwie” budzący zaufanie, a nawet mądrzejszy od świadomego woźnicy koń, którego (można by powiedzieć: ponadjednostkowa, gatunkowa) wola staje się decydująca, tym bardziej że młody pasażer sam powozić jeszcze nie umie – to, oczywiście, erotyczne pożądanie²⁰. Dojrzewający chłopak (w *Księżdzie* tylko przytulający się do Adeli) dociera teraz do „wiosennego” pośród zimy (wyznaczanej, być może przez degradację ojca) celu: inicjacji seksualnej pośród „szczęśliwych”



Drohobycz, 2006. Fot. Joanna Zętar.

zboczy (które to określenie sygnalizuje zboczenie z linii prostej, charakterystycznej dla mitu Boga, w kierunku krzywej – linii Natury²¹) i „włochatych” wzgórz (tu już wyraźnie krajobraz ziemi zmienia się w krajobraz ciała²², wzbogacony dźwiękami błogich miłosnych westchnień), bynajmniej nie cuchnących grzechem, lecz pachnących „czystością” śniegu i fiołków (O, s. 68). Koń, przekopawszy się przez coraz wyższy wał białej piany, dyszy ze zwieszoną głową, a wreszcie maleje. Ale potem, pośród transformacji księżycy i nieba ukazującego, rzecz znowu znamienna dla mitu Natury, swoją labiryntową, pełną kół i trybów wewnętrzną strukturę, lekki i szczęśliwy, ba, natchniony bohater w euforii zbiega, a nawet zjeżdża niczym na nartach (co podkreśla dynamikę mitu) z powrotem w dół, pełen twórczych pomysłów. Zarazem z dezynwolturą myśli teraz o rodzicach, których autorytet szybko wątleje.

Ale motyw „sklepu”, gdzie można nabyć erotyczne doświadczenie, bynajmniej nie kończy swej egzystencji w przywołanym opowiadaniu. W *Ulicy Krokodyli* na rzeczywistej pięknej mapie miasta, będącej w posiadaniu ojca, tytułowe miejsce stanowi pustą białą plamę, którą postępuje nawet krój użytych tu do opisu liter. W oczach prawomyślnych mieszkańców zdaje się ono reprezentować Pustkę z mitu Boga. W przeciwieństwie do starego i nobliwego miasta (choć wedle narratora niegardzącego, jak wspomnieliśmy, pokątnym handlem – bardziej jednak handlem teorią niż praktyką erotyzmu) ta nowa, przemysłowo-handlowa dzielnica zostaje przedstawiona jako przeniknięta racjonalnymi, „trzeźwymi” (nie „upojnymi”) formami sprzedaży. Narrator, który wydaje się dobrze znać samą dzielnicę, a nie tylko jej miejsce na mapie, pastwi się nad jej pseudoamerykańskim i pretensjonalnym charakterem, bezbarwnością i szarzyzną, nudą powtarzalnych budynków i magazynów, płaskością i imitatywnością, tandetą i pretensjonalnością, nędzą i efemerycznością, dwuznacznością i brudem – lecz nie zaprzecza, że nawet zindywidualizowani przedstawiciele hierarchicznej,

oficjalnej, staromiejskiej elity (niewątpliwie reprezentującej mit Boga) zjawiają się tu, by pobrodzić w płytkim (przeciwstawionym temu, co wysokie), równościowym (przeciwstawionym temu, co zróżnicowane) błocie (czarnej materii przeciwstawionej białej, czystej, jednolitej duchowości) „wspólnoty, łatwej intymności, brudnego zmieszania” (O, s. 72). Wymienione negatywne cechy są charakterystyczne dla mitu Natury, lecz tym razem występującego jako nośnik „niskiej natury” (O, s. 73), a więc odwrotnej strony otwartego nieba (zmysłowości) i fiołków (symboli czystości).

Co więcej, nie zaprzecza on, że sam też się tam zjawia. I że wchodzi do tamtejszych sklepów, gdzie zalany zostaje wymową subiekta rozpościerającego przed nim materiały formowane na oczekiwaniu w ubrania. Ale przecież nie tego szuka. Za fasadą magazynu konfekcji, podobnie jak wcześniej w sklepach cynamonowych, chciałby znaleźć ukryte półki z dwuznacznymi wydawnictwami, opatrzonymi rycinami stanowiącymi apogeum wyrafinowania i zepsucia, za usługowością subiekta – zachowania homoseksualne, a za ignorowaniem klienta przez panienki sklepowe – oczekiwanie na przyjęcie oferty płatnej miłości. Lecz jego wybujałe oczekiwania erotyczne rozwiewają się: nie znajdzie tu możliwości nabycia ekscytujących „niezwykłych i ciemnych namiętności” (O, s. 89). Może dlatego, że tym razem zobaczy nie nocną, ale dzienną stronę ongiśszego erotycznego doświadczenia. I dzienną stronę sklepu nowej generacji, obsługiwanego już nie przez nobliwych, dyskretnych kupców, ale przez młodych ludzi, którzy „nie potrafią zrozumieć naszych życzeń” (O, s. 80). Życzeń bez reszty wpisujących się nie w prawo mitu Boga, lecz w wyuzdany (nie przypadkiem tym słowem wracamy tu do obrazu konia bez dorożkarza) eksces mitu Natury. Oczekiwania syna, rzecz jasna, wychodzą poza ofertę zwykłego sklepu. Wychodzą nawet poza ofertę ulicy, na której może kupić jedynie miłą przyjemność obwarowaną obyczajowymi przesądami.

Jak wspomnieliśmy, także postać ojca nie wpisze się w zwykłość. O ile jednak w pierwszych przytaczanych tu opowiadaniach ojciec coraz mocniej wiązał się z mitem Natury, walcząc z mitem Boga, o tyle w zestawieniu ze wspartym na micie Natury „sklepowym” doświadczeniem poszukującego swego szczególnego towaru syna – ojciec wpisuje się tym razem właśnie w mit Boga.

W *Nocy Wielkiego Sezonu* wszystko dzieje się w zasadzie w nieistniejącym czasie: dodatkowym, trzynastym miesiącu, zaprzeczającym biegowi dni, ale za to stanowiącym „nową okolicę Bożego Roku” (O, s. 93). A zatem wpisuje się on w jakąś sakralną Boską wieczność, jak można zinterpretować wręcz przestrzenną stabilność tej czasowej „okolicy”. To tutaj zatem ojciec pojawia się „znowu”, co sugeruje, że nie było go już jakiś czas. Jeśli zatem ten czas (jako zmiana) jest tu fałszywy, to w podobny sposób – w czasie – fałszywy jest

ten ojciec. Ale nie jest fałszywy w Bożym Roku: zmarły w biegnącym czasie, istnieje w czasie zatrzymanym, w jakiejś ponadczasowej, wiecznej Formie.

Siedzący za tylnym kontuarem sklepu na wysokim stołku ojciec otoczony jest tym razem różnymi papierami, które jednak, ożywione, zbiologizowane, świergocą cyframi jak ptaki, zagnieżdżone w swych dziuplach-półkach. W głębi sklepu natomiast gromadzi się mający wyraźnie artystyczny charakter, uzupełniany każdego ranka jesienny kapitał materiałów, ułożonych kolorami w gamach barwnych oktaw: od szarości do indyga i od ochry do „ciemnych basów” (O, s. 94). W ten sposób sklep staje się jednocześnie pełną życia ptaszarnią i artystyczną sceną plastyczno-muzyczną czy też teatrem.

Ojciec jednak wie, że już napływa w jego kierunku domagający się handlowania, a właściwie możliwości „płądrowania” (O, s. 97), pospolity, bezpostaciowy, bez twarzy i indywidualności, bezmyślny, wesołkowaty i po ziemsku czarny lud pogańskiego Baala – fałszywego bóstwa (a nawet bóstw – ponieważ imię to, znaczące „pan”, przydawane było wielu semickim bożkom i występowało też w liczbie mnogiej: „panowie”²³), odwiecznego wroga zarówno proroków Izraela, jak i samego Jahwe. Ten jest bowiem Bogiem duchowym, opierającym się na stwórczym słowie, a zarazem nacechowanym pastersko, a więc wydobywającym linearny czas wędrówki i historii²⁴, podczas gdy Baal był bogiem przyrody, jej cyklów, płodności i rolnictwa domagającego się osiadłego trybu życia – co z natury rzeczy akcentowało przestrzenność.

Podjęcie ojca do tego zalewu okazuje się zaś wysoce niemerkantylne: zamierza się on bronić przed zamianą swego bądź co bądź twórczego dorobku na pieniądze. Przy okazji konstatuje swoje, niczym samego Jahwe zresztą²⁵, opuszczenie przez cherubów-subiektów, którzy zamiast strzec bram świątyni, czuwać nad Arką Przymierza i być duchami opiekuńczymi²⁶ w tym groźnym dlań czasie, jak postrzega ich oczyma wyobraźni, gonią za bezwstydną rozpustą ze służącą Adelą. Zarówno ów miałki lud, jak i zdrajcy-subiektci mieszczą się w sferze materialnej, gdy on, samotny, pozostaje w duchowej.

Niczym Mojżesz lub walczący prorok uderzający laską wydobywającą wodę ze skały – zamienia spadające z półek sukna w wodospady i górę Synaj, kształtuje swoim natchnieniem ziemię Kanaan jako pustynną wyżynę pełną skalnych załomów i dolin, gdzie dostrzec można obrazki rodzajowe niczym ze starego malarstwa flamandzkiego: rybaków w łódkach czy chłopców dźwigających kosze pełne ryb. W opozycji do młodych subiektów z ulicy Krokodylej, zdolnych jedynie do trywialnego ukształtowania z materii zarysów ubrania, ojciec zamienia swą rolę zwykłego kupca na tytaniczną rolę Stwórcy odpowiedzialnego za kosmogonię. Jedyne jego sojusznikami mogliby być co najwyżej poja-

wiający się tu poważni i dostojni mężowie Wielkiego Synhedrionu, pogrążeni w jego sklepie-Izraelu w ceremonialnej konwersacji.

Ostatecznie jednak nikt nie ustrzeże go ani od rozgrabienia jego „Izraela”, ani, na dodatek, od oglądania dramatu strącenia przez pogańskich wesołków jego powracającego po latach, acz już zdegenerowanego, pustego, zmarniałego wewnętrznie i pojawiającego się tuż przed wygaśnięciem plemienia – „ludu” ptaków, dalekich potomków tych rozgonionych ongiś miotłą Adeli. Adeli, którą wkrótce potem, nad ranem, powracający ze sklepu w poczuciu klęski, wyzuty ze wszystkiego ojciec zastaje w innej, cieplej roli: przy mieleniu kawy młynkiem rozgrzanym od jej piersi, nasączających także ziarna blaskiem i gorącem. Okazuje się ona, jak sama Natura, niszczycielska, ale i opiekuńcza (podobnie jak wtedy, gdy matkuje szczeniakowi Nemrodowi). Natomiast wpisujący się w mit Boga ojciec, występujący tutaj jako wszechstronny (s)twórca Samego Dobra: autor szczebiotliwych, ożywionych papierów, malarz barwnych oktaw, „matka” ptaków i „ojciec” Izraela, za każdym razem konstatować musi dezintegrację swoich nietrwałych tworów, nawet jeśli są one owocem nieniszczalnych w nim samym idei.

Nie zmienia to faktu, że w *Nocy Wielkiego Sezonu* jego sklep w istocie staje się miejscem reaktywacji mitu Boga, podobnie jak sklepy w doświadczeniu jego syna stają się miejscem zaszczepiania w nich mitu Natury. Jedno jest tutaj istotne: w tej pierwszej serii realizacji motywu matka i syn wpisują się w jeden mit – ona w mit Boga, on w mit Natury. Ojciec przechodzi natomiast od jednego mitu do drugiego. Postacie konstituują więc tyleż nieunikniony spór, co równowagę dwóch mitów. Jednak nie jest to koniec ich gry.

Sanatorium pod Klepsydrą

W drugim cyklu Schulza w zasadzie znajdziemy trzy wyraźne realizacje motywu sklepu pokazujące niejako trzy stadia istnienia ojca: żywego w *Martwym sezonie*; półżywego, półmartwego, a w każdym razie żyjącego życiem prowizorycznym z opóźnioną śmiercią, niczym bombą o opóźnionym zapłonie – w opowiadaniu *Sanatorium pod Klepsydrą*, a wreszcie martwego w *Ostatniej ucieczce ojca*. Podobnie jak ojciec, również sklep pokazany zostanie w trzech stadiach: przekraczania kryzysu i otwarcia się na siedem lat rozwoju; sugerowanego obecnością klientów, a jednocześnie pustką półek i kantoru półlistnienia; ostatecznej likwidacji.

W *Martwym sezonie*, w sposób niejako zwierciadlany odwracającym dynamikę *Nocy Wielkiego Sezonu* od pełni przechodzącej do pustki – wszystko wydaje się zmierzać do katastrofy, a kończy się zaskakującym, przychodzącym tuż przed runięciem w przepaść, tryumfem ojca. Tu ojciec, jeszcze ciągle aktywny, mimo że nie do końca zdrów (biegunka, słaby wzrok, możliwy atak nerwowy) i już zaczynający obserwować, co

dzieje się w głębi (jego ciała), wstaje o piątej rano i, nie budząc nikogo, obarczony księgami handlowymi, udaje się do pracy, której jest tytanem. Nieco wcześniej, w *Wichurze*, było nawet tak, że podczas istnego kataklizmu niepozwalającego wyjść na zewnątrz domownicy uświadamiają sobie nieobecność ojca, a podejrzewając, że utknął w sklepie i przez cały dzień nic nie jadł, siłą się, by dostarczyć mu posiłek. Tym razem sytuacja nie jest dramatyczna, a jednak relacjonujący to wczesne wyjście z domu narrator – patrzący jakby z dystansu i nieco bardziej już dojrzały niż wtedy – nie wprowadza tonu lekceważenia, jak w *Skleпах cynamonowych*, lecz skłania się do mówienia o rodzicu w kontekście w ogóle miłosnego oddania synów, których palce szukają na fasadzie domu ojcowskich śladów. Śladów Atlasa dźwigającego ciężar ponad jego siły. Choć może być tak, że przez ten podziw przebija się jakieś poczucie winy. Narrator mówi wszak o ojcu jako o ostatnim z rodu, a przecież ma on dwóch synów. Tyle, że nie podejmą oni jego trudu.

Syn jakby oddaje mu tutaj sprawiedliwość jako usiłującemu opanować coś, co sam powołał do życia, a co zaczyna go przerastać. Wewnętrzne sedno, głębia jego tworów, zawiera w ciemnym magazynie rozwiązującą się, nieodróżnicowaną pramaterię sukienną opisywaną jako kwintesencja wrogiemu mu, teraz jeszcze, mitu Natury i wymagającą jego (jakby po rozporach sukni kobiecych wiodącego – O, s. 233) dotknięcia, które zdolne będzie opanować bezrozumny popłoch, samych w sobie pozbawionych zdolności orientacji „ślepych kadłubów” (O, s. 233), narzuci hierarchię i będący pochodną prawa porządek, a więc – nada materii wymiary mitu Boga. Jednak po stronie mitu Natury zdają się również sytuować skłonni do zabawy i bezmyślni subiekci, dążący do wolności, przerwy, nicnierobienia, rozluźnienia, zdolni do najgorszych, przeczących wszelkim regułom wybryków. Więcej, teraz nawet matka, choć niby lojalna i oddana, lecz zbyt prosta, by zrozumieć ojca, poza jego plecami porozumiewa się z subiektami, a gdy nadarza się chwila braku nadzoru z jego strony, gotowa jest brać udział w ich nieodpowiedzialnych ekscesach lub przysypia za biurkiem, co na jedno wychodzi. A zatem i matka sytuuje się tu po stronie mitu Natury. Wreszcie po wrogiej stronie lokują się odpowiedzialni za upadek branży kupcy-dyletanci, niespełniający wymagań ojca.

Ojciec bowiem dystansuje się wobec wszystkich, którym obcy jest „głód doskonałości, asceza wysokiego mistrzostwa” (O, s. 234). Doskonałość – to Samo Dobro, którego tym razem nie tyle stwórcą, ile strażnikiem jawi się ojciec. Niczym Don Kichot mówiący o rycerskim zakonie, do którego czuje się powołany²⁷, ojciec wskazuje na twardą regułę swego kupieckiego zakonu, przyjmując romantyczną²⁸ postawę samotnej służby wysokiemu ideałowi, która nie pozwala na popuszczenie nikomu cugli, co zresztą zamienia jego sa-

me go w jadowitego, lecz od dawna symbolizującego też logiczne myślenie²⁹, a więc świadomość, skorpioną, zza swego kontuaru pilnującego, by nie łamano prawa. Zawierający je kodeks dotyczy poważnego stosunku subiektów do pracy i nieczynienia z niej zabawy. Dotyczy też traktowania z szacunkiem klientów oraz pertraktacji z kontrahentami, wymagających finezyjnej kupieckiej dyplomacji zmierzającej do ubicia obustronnie korzystnego interesu. Dotyczy nawet kaligraficzności równego pisma, a także stylu korespondencji, domagającej się ciętej puenty. Jego kodeks dotyczy nawet „patriarchalnego” uporządkowania materiałów tak, by pod zjeżdżającym po nich palcem wydawały czystą gamę dźwięków. Odnosi się więc do całego spektrum ludzi i wylania całe spektrum materialności.

A jednak nader często nie udaje mu się utrzymać tych reguł. Cicho wróciwszy do pracy po krótkim odpoczynku, ma nieszczęście zobaczyć ponížanie biednego kmiotka (a trzeba dodać, że narrator musiał także, sytuując się po stronie mitu Natury, uczestniczyć wtedy w tej niecnej zabawie cudzym kosztem, gdyż używa zaimka „my”). Choć nie utożsamia się ani z kupcem grubym, pełnym samozadowolenia egoistą, który zawsze sprzedawał za gotówkę, ani z chudym, który zapewne bezmyślnie dawał towary na kredyt – a ich postacie królują na obrazie wiszącym za jego plecami – to jednak ma poczucie, że to oni, zapewne należący do owej zdegenerowanej klasy kupców-dyletantów, zdają się utrzymywać inicjatywę, gdy jemu wymyka się ona z rąk. Nie sprawdzi się także zaufanie do kodeksu negocjacji z przybyłym doń ważnym, czarnobrodym, mówiącym w obcym języku gościem, być może przedstawicielem Krajowego Związku Kredytatorów, z którym walka o przetrwanie okaże się beznadziejna: sklep nie daje zabezpieczenia kredytowego. Gość wyjeżdża nad ranem, nie pożegnawszy się z nikim, a Jakub kuleje, jak po biblijnej walce z Aniołem.

Wydaje mu się, że nawet sukna, które we dnie się mu podporządkowują, w nocy wylamują się z rygorów, a choć jesienią wypływają ze sklepu, to w martwym sezonie letnim cofają się do swego ciemnego, antypatriarchalnego matecznika (jądra mitu Natury), powodując, że sklep ryczy boleśnie. Ojciec odwołuje się wtedy do mitycznych gestów utwierdzających jego patriarchalną władzę: „Rankami, wsparty na wysokiej lasce, wędrował ojciec, jak pasterz, wśród tej ślepej wełnianej trzody, tych tłumnych zatorów, tych falujących kadłubów beczących bez głowy u wodopoju. Jeszcze czekał, odwlekał jeszcze tę chwilę, kiedy podźwignie cały swój lud i ruszy w zgiełkliwą noc tym objuczonym, mrowiącym się, stokrotnym Izraelem” (O, s. 245).

Piętrowe *pars pro toto* nie po raz pierwszy prowadzi do uczynienia ojca mitycznym przywódcą Izraela, tym razem za pośrednictwem bel materiałów z owczej wełny, które reprezentują same owce, te zaś z kolei – lud żydowski. Michel Foucault, dając diagnozę duszpasterstwa,

przypomniał, że na Wschodzie faraon był pasterzem i w dniu koronacji otrzymywał pastorał, a „pasterz ludzi” to też jeden z tytułów władców Babilonu. Podobnie było w Asyrii. Ale „pasterz” to także określenie egipskiego boga Ra, a potem Boga hebrajskiego³⁰, dla którego lud Jahwe jest trzodą. Dawid, pierwszy król Izraela, z polecenia Boga przejmuje tę funkcję. Rzecz charakterystyczna: tak rozumiany (dusz)pasterz nie rządzi terytorium, rządzi wielością jednostek, nawet jeśli się one przemieszczają, a jego obowiązkiem jest czynić im dobro, nieistotna zaś staje się kwestia wyrządzenia zła wrogom. Nie jest to władca tryumfujący nad grupą postrzeganą przy tym przez pryzmat jednostek, lecz dobroczynny, zmuszony nawet do poświęcenia się dla nich – konkretnych, i niekoniecznie musi tu chodzić o państwo³¹.

Wspomniany obraz ojca-duszpasterza koresponduje z obrazem ojca jako Boga – stwórcy (w swoim sklepie) ziemi Izraela z płacht materii spływających z półek w *Nocy Wielkiego Sezonu*, gdzie też przybyszą na koniec żalosne resztki jego ptasiego „ludu”. Ale i tym razem nie jest pewne, że ten lud – bel wełnianych materiałów – trwale mu się podporządkuje i... podźwignie. Może upadnie, jak „lud” ptaków.

Kodeks i kupiecko-rycerski „zakon” ojca zaczynają więc wyglądać na jakąś żalosną, donkichotowską zbroję składającą się już tylko z tektury i przerdzewiałych resztek blach, nieprzystosowaną do rzeczywistości, w której zresztą już nie walczy się w otwartym polu, bo tymczasem zastosowano na polach bitew kupieckich proch. Ojciec jest zdetonowany. Chciałby dociec (będącego zwieńczeniem linearnego ciągu zdarzeń) sensu sklepu, ale nie potrafi. Zwróciłby się nawet w tej kwestii do subiektów, gdyby nie pletli nonsensów.

I właśnie kiedy wydaje się, że klęska staje się nieuchronna, nieoczekiwanie zadziała ostatnie z praw tego kodeksu. Po wyjeździe wspomnianego tu gościa w głowie Jakuba nareszcie zaświta długo poszukiwana (to poszukiwanie incydentalnie napomknięte zostanie także w *Edziu*), szczęśliwa puenta listu w sprawie niezasadzonych roszczeń panów Christiana Seipla i Synów, która ostatecznie uratuje sklep. Puenta owa zaś, jakkolwiek nie wpisywała się w żadną z jego wielkich ról – ani Boga, ani proroka – przynajmniej, musiała być twórcza. Niczym stwarzające Boskie słowo i ona „stwarza” pomyślność sklepu na siedem następnych lat.

W opowiadaniu *Sanatorium pod Klepsydrą* natomiast ojciec przedstawiony zostaje już nie jako skorpion pilnujący realizacji codziennej dyscypliny i nieprzerwanej chronologii zekonomizowanego czasu mitu Boga, z którego, jak mówi narrator, należy się wyliczać co do grosza³² – jako jednej z wysokich, kardynalnych cnót swego zakonu (co teraz akurat syn, zarażony nieustannym zasypianiem, traktuje z lekceważeniem – O, s. 262). Tutaj jest to istota wrażliwa, potrzebująca tolerancji i zabezpieczenia przed trzeźwym krytycyzmem, mogącym podkopać pozór jego na wpół rzeczywistego,

relatywnego i warunkowego życia w czasie cofniętym, przybierającym zatem kształt koła, charakterystyczny dla mitu Natury.

Podobnie jak czas, odwraca się też relacja między sklepem a ojcem: to nie ojciec ratuje sklep, to sklep ratuje ojca. Ratuje go od pogrążenia się w słodkiej, ale i obezwładniającej, niczym w łonie Matki Ziemi, która jednocześnie rodzi i pochłania, aurze tego szczególnego miejsca o (istotnym dla mitu Natury) wewnętrznym, bo labiryntowym charakterze, gdzie lustro nie przynosi odbicia rzeczywistości zewnętrznej, bo tu jej nie ma, choć w zamian pośród ciemności można odczytywać szylidy. W Sanatorium, będącym królestwem nieświadomości (jako obszaru mitu Natury), ojciec leży ciężko chory i skarży się na subiektów oraz brak zainteresowania sklepem ze strony Józefa. Jego egzystencja ogranicza się do odruchów niemal wyłącznie instynktownych i wegetatywnych (jedzenie, wydalanie, sen), zgodnie z zaleconym przez doktora Gotarda „oszczędzaniem energii”. Ta ideologia bierności przełamana jednak zostaje przez przynoszącą pełniejsze życie aktywność w sklepie (na który ten kupiec starej daty uzyskuje jednak niechętnie przyznany kredyt). Ojciec, którego policzki czerwienią się z ożywienia, a oczy błyszczą, zaprzątnięty rachunkami, w których kolejność liczb nie może ulec zaburzeniu (paznokciem zaznacza, gdzie przerwał, gdy syn na moment go rozprasza) lub cofnięciu (konieczny jest niepodważalny porządek prostoliniowego następstwa czasowego właściwy dla mitu Boga), przekonujący klientów i przeprowadzający transakcje, ledwo zwraca uwagę na syna wchodzącego doń albo, w sposób skandaliczny, wyjeżdżającego ze sklepu, niczym w aucie, w przypominającej karakona fallusoidalnej lunecie, która pokazuje mu odwracającą się porozumiewawczo w jego stronę pokojówkę z oddalonego Sanatorium (co wbrew ojcu wpisuje go w mit Natury). I nawet kiedy będzie mu groziło niebezpieczeństwo, nie oczekując bynajmniej heroizmu od syna, ojciec przedziera się przez ogień rewolucji do sklepu, będącego azylem czy oazą mitu Boga – „błady, lecz zdeteminowany” (O, s. 271).

Syn natomiast zrazu poddaje się logice tej rzeczywistości, w której na porządku dziennym, a może raczej nocnym, stają antynomie: intelektualna rozmowa z doktorem Gotardem kończąca się ocknięciem w będącym enklawą nieświadomości łóżku, a nie przy barierce mostka, wizja rozpustnego, homoseksualnego ojca świetnie się bawiącego w restauracji i wodzącego rozkochanym wzrokiem za kelnerem lub – ascety chorego na serce, leżącego w chłodnym pokoju i skarżącemu się na brak opieki. Opozycje powstające na linii: mit Boga – mit Natury domagają się rozstrzygnięcia, po której stronie właściwie sytuuje się ojciec. Trzeba przyznać, że istnieją poniekąd przesłanki takiego niezdecydowania: wszak znamy także ojca pochłoniętego przez mit Natury, a w *Traktacie o manekinach* wykonu-

jącego gesty erotycznego uwielbienia, co prawda nie wobec kelnera, tylko szwaczek, ale nie zmienia to istoty sprawy. Wtedy syn pojmuję, że źródło tej aporii tkwi nie w ojcu, lecz w działającym tu czasie pełnym aberracji – pozbawionym pieczołowitej, korygującej kontroli, którą bądź co bądź reprezentował ojciec-skorpion.

Co więcej, syn zaczyna nawet tęsknić do nowoczesnego, linearnego świeżego czasu, gdyż ten cofnięty, archaiczny, wydaje mu się zdezelowany, ba, zwymiotowany. Zaczyna buntować się przeciwko coraz bardziej wydajacemu się mu pułapką mitu Natury Sanatorium i jego eksperymentom z cyrkularnością czasu, tym bardziej że jego cofnięcie ma wymiar mniej zachęcający niż u Owidiusza³³; oznacza tylko spowolnienie destrukcji, nic więcej. Choć narrator też używa określenia „nieregularne przestrzenie czasu” (O, s. 268), sugerującego wizję poeinsteińską z jej czasoprzestrznią. A jednak wyrzeczenie się tego skrzywionego czasu musiało by oznaczać decyzję o ostatecznym pożegnaniu z ojcem – więc syn sam nie podejmie takiej decyzji.

To jednak pewne, że nie okazuje się on również bezkrytycznym zwolennikiem bezwzględnej linii prostej jako wyznacznika *idée fixe* w postaci „nieba doskonałości”, czyli obszaru najwyższej i absolutnej pozytywności (np. Samego Dobra, wspomnianego tu już przy okazji stwórczych lub wprowadzających rygor gestów ojca), jaką wciela właściwie Bóg z jednego z dowodów św. Tomasza na jego istnienie³⁴. Inna rzecz, że nie atakuje pod tym względem swojego ojca. Koncentruje się na kimś innym. To od spotykanych w okolicy Sanatorium panierek odstręcza go ich niezachwiany chód w takiej właśnie linii, dogmatycznie nieliczący się z odchyleniami i sugerujący działanie w nich nakręconej sprężynki, automatyzującej zachowania, czyniącej z nich w istocie bezwolne mechanizmy, a unicestwiającej twórczy, wewnętrzny impuls. A także sugerujący fałsz i zakłamanie mające służyć ukrywaniu pod tą zewnętrzną powłoką – pod „monologiem” kroków lub „milczeniem” wysoko odsłoniętych nóg, a zatem w obu przypadkach opozycji Bachtinowskiej „dialogiczności”³⁵, właściwej dla mitu Natury – brzydoty czy pospolitości.

Wydaje się więc, że rozwiązanie wspomnianego dylematu – wpisania się w jakiś z tych czasów i podtrzymywania lub zerwania kontaktu z ojcem – musi wyjść skądinąd, a nie od samego narratora. I rzeczywiście zostaje on zwolniony z podjęcia decyzji, gdy natknie się w tym czarnym świecie snu na czarnego psa, wilczura, kudłatą bestię, wilkołaka-człowieka „o demonicznej wprost dzikości” (O, s. 270), z którego twarzy-mordy płynie wycie wyrażające „żałość i rozpacz bezsilności” (O, s. 270), będące manifestacją „bezsilnej nienawiści” (O, s. 270) lub odwrotnie – dzikiego entuzjazmu i przywiązania. Zostawiając owego przerażającego osobnika w pokoju ojca, ucieka.

W konsekwencji syn okazuje się może najbardziej wyraziście ze wspomnianych postaci związany z mitem

Natury. Bo oto dla niego zaczyna się teraz nieustanna podróż koleją, przy czym – w znoszonym mundurze kolejarza i szmacie na obwiązany policzku – staje się niewolnikiem czasu kołowego, gdyż dokładnie odbija postać, z którą podróżował, przyjeżdżając do Sanatorium. Tym samym ustanawia koniec, który jest początkiem lub *v.v.*, a zatem w istocie środek cyrkularnego nawrotu czasu. W przeciwieństwie do ojca, który w Sanatorium, tym gnieździe mitu Natury, jeszcze próbuje stawiać opór, odbudowywać poprzez pracę mit Boga, syn właściwie nigdy – w tym konkretnym wątku sklepu – nie przeszedł na drugą stronę. Pomimo miłosnego dotykania śladów ojca, który uparcie do niej powracał.

I wreszcie ostatnie odniesienie do sklepu znajdziemy w dwunastym opowiadaniu, *Ostatniej ucieczce ojca*, gdzie mowa jest o powolnej, ale dokonującej się ostatecznie likwidacji sklepu, jeszcze, pomimo zdjętego szyldu, dniem i nocą otwartego, co pozwala matce, przy nieco wstydliwie spuszczonej do połowy żaluzjach, wyprzedawać resztki towaru. Ale dlaczego ma to oznaczać ucieczkę „ojca”, skoro wcześniej pada tu stwierdzenie: „ojciec mój umarł był już definitywnie” (O, s. 313), do tego „ostatnią” ucieczkę i od „czego” właściwie ucieczkę?

Otóż wszystko to jest możliwe dlatego, że na schodach pojawia się jakiś rak czy może raczej skorpion, którego matka zabiera na talerzu do mieszkania i pokazuje synowi. Oczywiście to skorpion-ojciec, zwierciadlane odbicie ojca-skorpiona z *Martwego sezonu*, pilnującego w sklepie (modernistycznego) porządku, a jednocześnie w Sanatorium uciekającego od cofniętego czasu do sklepu, w którym szeregi liczb nie mogą podlegać zaburzeniom czy odwróceniom, pozwalając mu ratować prostoliniowość mitu Boga.

Skorpion – a zarazem jednak poniekąd i rak cofający się, jak czas kołowy – zadamawia się pośród mebli i sprzętów, żywy i dziarski, ignorowany przez Nemroda, ochraniający przed butem wuja Karola, ale wreszcie, zapewne na skutek ogólnego panującego tu rozprężenia (w wyniku którego nowa służąca, na przykład, robi zasmażkę ze starych faktur i kopiałów) w niepojęty sposób zostaje ugotowany i podany na półmisku przez samą matkę, która nie potrafi wytłumaczyć, dlaczego to zrobiła. Słowo „rozprężenie” jest tu kluczowe. Rozpad zaczyna przeważać nad porządkiem, nie tylko w sferze fizycznej domu, ale i w psychicznej. Rozprężenie dotyka też matkę, ponieważ „fatalność nie omija naszej świadomości i woli” (O, s. 317), przeobrażając ją w lekko- czy bezmyślność, jak zauważa syn. Myśl, która traci swą wagę, bliska jest zresztą brakowi myśli. Tak czy inaczej: rozpręga się sklep, dom, matka, służąca, ale... Ale nie rozpręga się ojciec. Przeciwnie.

Ponieważ nikt w końcu ugotowanego skorupiaka nie tknie, zalega on na półmisku przez kilka tygodni, aż wreszcie z niego znika, pozostawiając po sobie jed-

ną uronioną w ucieczce nogę. I więcej nikt go już nie zobaczy. Przynajmniej tutaj: w tej sferze rozkładu, od której ucieka. Rozprzężenie, nie wspominając już o tym, że to proces przestrzenny, oznacza brak porządku, reguły i następstwa, i sytuuje się w ramach mitu Natury. Wbrew rozprzężaniu się wszystkiego – ojciec się konsoliduje. Konsoliduje to znaczy: ugruntowuje, umacnia i utrwała. Trwałość jest zaś wyrazem czasowego wymiaru mitu Boga.

III. Kompletność mitycznych orientacji w utworach Schulza

Na początku padło stwierdzenie, że dwa wspomniane cykle opowiadań nie różnią w sposób zasadniczy. W jaki sposób jednak różnią się mimo wszystko, jeśli rozpatrywać je pod kątem konkretnego, interesującego nas tu motywu? Trzeba by było chyba powiedzieć: różnią się jak zwierciadlane (tzn. odwracające prawe na lewe, i odwrotnie) odbicia, ponieważ to zwierciadlaność, nie liniowość, stanowi tu zasadę kompozycyjną. Ona też decyduje, że w pierwszym cyklu, gdzie ujawnione zostaje imię ojca, w „sklepowym” motywie znacznie więcej uwagi przypada synowi, a w drugim cyklu, gdzie ujawnione zostaje imię syna, to raczej ojciec stanowi dominantę. Dzieje się tak niczym w Starym Testamencie, gdzie można szukać prefiguracji Nowego, i niczym w Nowym Testamencie, gdzie można szukać postfiguracji Starego.

Zasadnicze znaczenie ma tu niewątpliwie zwierciadlana różnica ról: ojciec jest tym, który sprzedaje, choć właściwie sprzedawać, w sensie ścisłym, nie chce, bowiem w istocie to, co oferuje, ma wymiar duchowy (wpisuje się w mit Boga), a nie materialny. Syn natomiast jest tym, który kupuje, czy w każdym razie chciałby kupić, wiedzę nie tyle o materii, a tym bardziej o martwej materii, ile o cielesności i zmysłowości, więc w zasadzie o istocie życia jako centralnej kategorii mitu Natury. Sklep zatem stanowi syntezę tych dwóch „luster”.

Ojciec, dopóki pozostaje w sklepie, reaktywuje mit Boga (albo paradygmat linearny) lub go strzeże jako skorpion czy (a zauważmy, że zbroja bardzo przypomina pokrywę skorupiaka, jak o tym w opowiadaniu *Mój ojciec wstępuje do strażaków* przypominają „blaszane skorupy” – O, s. 226) rycearz kupieckiego „zakonu” – przy czym w tym ostatnim słowie przenikają się znaczenia: „prawo” i „religia”, nie wspominając już o pewnych formach religijnego życia wspólnotowego. Poza sklepem dostaje się w obręb przyciągania, a nawet „wciągania”, przez mit Natury. Przechodzi więc, również na zasadzie zwierciadlanej, między tymi mitami, a czasami możemy dostrzec jego pozostawanie na ich pograniczu (jak świadczy o tym właściwie aporia w *Sanatorium...*). A więc zwierciadlaność pojawia się już w ramach tej jednej postaci.

Alé nie sposób nie dostrzec, że matka stanowi pod względem mitycznym zwierciadlane odbicie ak-

tualnych mitycznych faz życia ojca: w momencie, gdy on coraz bardziej wciągany jest przez mit Natury, ona zmuszona jest coraz bardziej sytuować się w micie Boga z jego etosem pracy, zasadami (prawami społecznymi czy handlowymi), moralnością i „ostatecznymi płatnościami”, będącymi wyrazem końca jakiejś epoki. I odwrotnie: gdy ojciec odgrywa rolę skorpiona, ona staje po stronie zabawy, jaką wprowadzają subiekt, lub snu i nieświadomości – co jednak sytuuje ją w micie Natury.

Natomiast syn poszukujący w sklepach „tajnych druków” znajduje doświadczenie erotyczne, które jednak ma dwoisty wymiar: nocny – ekstazy (otwarte niebo) i dzienny – trywialny („niska natura”, błoto). Jest to dwoistość wpisana w mit Natury, którą reprezentują boginie jednocześnie płodzące i niszczące – dające życie i pochłaniające jak Matka Ziemia. W *Sanatorium...* z kolei na skutek poznawczego zagubienia i dezorientacji związanych z czasem kołowym zaczyna tęsknić do „świeżego” czasu linearnego mitu Boga, ale przypatrzenie się bezdusznej realizacji prostoliniowości przez obserwowane tam kobiety uzmysławia mu całą jego kłamliwość, spowodowaną zasłanianiem negatywnych stron rzeczywistości w imię ideału doskonałości, a zarazem ujawnia możliwość zmechanizowania i zautomatyzowania człowieka, niezdolnego do (twórczego) zboczenia z takiej linii.

Podobnie zatem jak dwa mity dostarczające zwierciadlanego instrumentarium kategorii czasu i przestrzeni, utwory Schulza, w obserwowanym tu wątku sklepu, przynoszą za pośrednictwem wewnętrznych zmian w postaciach i dopełniania się perspektyw mitycznych między postaciami – kompletny obraz rzeczywistości.

Przypisy

- 1 Bruno Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. Jerzy Jarzębski, Ossolineum, Wrocław 1989. Cytaty stąd będą dalej oznaczać literą O i numerem strony.
- 2 Włodzimierz Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestolecu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej*, wydanie II poprawione, Universitas, Kraków 1996.
- 3 W *Nocy Wielkiego Sezonu* pojawia się stwierdzenie: „te nasze opowiadania, szeregujące te historie o moim ojcu” (O, s. 92).
- 4 W *Księdze* znajdziemy słowa: „Czytelnik zresztą, czytelnik prawdziwy, na którego liczy ta powieść” – O, s. 105.
- 5 Northrop Frye, *Four Forms of Fiction*, [w:] *The Theory of the Novel. New Essays*, red. John Halpern, University of Southern California, Oxford University Press, London 1974, s. 190–210.
- 6 Bolecki, dz. cyt., s. 38–39, 52.
- 7 Na ich rolę zwraca już uwagę J. Jarzębski, *Wstęp*, [w:] B. Schulz, dz. cyt., s. LXXVII i nast.
- 8 Lidia Wiśniewska, *Dwa mity a dwie formacje kulturowe (w porównaniu)*, „Porównania” 2016, nr 19, s. 9–20.

- ⁹ Impuls dla wprowadzonego rozróżnienia znaleźć można [w:] Mircea Eliade, *Mit wiecznego powrotu*, przeł. Krzysztof Kocjan, KR, Warszawa 1998. Bliżej o tym: L. Wiśniewska, *Między Bogiem a Naturą. Komparatystryka jako filozofia kultury*, Bydgoszcz 2009.
- ¹⁰ Władysław Kopaliński, *Jeden*, [w:] *Słownik symboli*, WP, Warszawa 1990, s. 222–123.
- ¹¹ Tamże, *Zero*, s. 490.
- ¹² Mircea Eliade, *Mit wiecznego powrotu*, przeł. Artur Przybysławski, KR, Warszawa 1998, s. 115 i nast. Eliade mówi o historii jako teofanii, zaznaczając, że to prorocy, interpretując zdarzenia związane z Izraelem, odkryli czas linearny.
- ¹³ Kopaliński, *Liczby*, [w:] *Słownik*, dz. cyt., s. 197–199.
- ¹⁴ Tamże, *Dwa*, s. 76–77.
- ¹⁵ E. Cassirer, *O teorii względności Einsteina. Studium z teorii poznania*, przeł. Przemysław Parszutowicz, przekład przejrzał i wstępem opatrzył Michał Tempczyk, Wyd. Marek Derewiecki, Kęty 2006, s. 21: „Archimedesowy punkt, na którym [Kant] się oparł, i w oparciu o który usiłował ruszyć z posad cały system poznania, nie może się już jawić jako punkt ustalony bezwarunkowo. *Factum* geometrii utraciło swoją jednoznaczną określoność; zamiast [wobec] jednej geometrii Euklidesa, stanęliśmy dziś wobec wielości jednakowo uzasadnionych systemów geometrycznych [...]. A jeszcze większemu przekształceniu uległ system mechaniki klasycznej, odkąd w fizyce najnowszej „mechaniczny” obraz świata jest w coraz większym stopniu wypierany i zastępowany przez obraz elektrodynamiczny”.
- ¹⁶ L. Wiśniewska, *Metoda mityczno-paradygmatyczna w komparatystryce mitograficznej*, [w:] *Projekt komparatystryki mitograficznej. Komparatystryka między Mickiewiczem a dniem dzisiejszym IV*, red. Lidia Wiśniewska, Wydawnictwo UKW, Bydgoszcz 2015, s. 81 i nast.
- ¹⁷ „Osobliwością tej dzielnicy są dorożki bez woźniców, biegnące samopas po ulicach” (O, s. 77). Słowo „osobliwość” zawęży właściwie ich obecność tylko do ulicy Krokodyli – stanowią one jej znak szczególny i rozpoznawczy.
- ¹⁸ Hans Biedermann, *Krokodyl*, [w:] *Leksykon symboli*, przeł. Jan Rubinowicz, Muza SA, Warszawa 2001, s. 164.
- ¹⁹ Mircea Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. Jan Wierusz-Kowalski, wstęp Leszek Kołakowski, posłowiem opatrzył Stanisław Tokarski, Opus, Łódź 1993, s. 173 i nast.
- ²⁰ Koń występuje w literaturze w tej symbolicznej roli od dawna. Wystarczy choćby przypomnieć tłumaczenie Piotra Kochanowskiego *Orlanda szalonego* Ariosta (L. Ariosto, *Orland szalony*, przeł. Piotr Kochanowski, Kraków 1905, s. 160): „Koń szwankuje pod mnichem / i zemdlone ciało / Z chciwą żądzą koniecznie zgadzać się nie chciało”. Narrator u Schulza, oczywiście, mnichem nie jest.
- ²¹ Jak ujął to Novalis w duchu romantycznej filozofii przyrody: „Linia krzywa – zwycięstwo wolnej natury nad regułą”. Cyt. za: J. Woźniakowski, *Arabeska w literaturze i sztuce wczesnego romantyzmu*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślakowska i J. Sławiński, Wrocław 1980, s. 199.
- ²² W. Kopaliński, *Las*, [w:] *Słownik symboli*, dz. cyt., s. 190. Autor przypomina, że zalesione pagórki reprezentować mogą wzgórek łonowy kobiety i wskazuje przykład „świętyni dumania” z *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza.
- ²³ Władysław Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, PIW, Warszawa 1985, s. 67.
- ²⁴ „Religia Izraela jest przecież [...] religią typu historycznego: Jahwe objawia się swojemu ludowi przede wszystkim w jego własnych dziejach, podczas gdy inne ludy spotykają się ze swym bóstwem głównie w przejawach życia przyrody”. A. Świderkówna, *Rozmowy o Biblii*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996, s. 204.
- ²⁵ Por. „Synowie Boga, widząc, że córki człowiecze są piękne, brali je sobie za żony, wszystkie, jakie im się tylko podobały” (Ks. Rodz. 6,1). *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu* w przekładzie z języków oryginalnych, oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tyńceckich, wyd. III popr., Pallottinum, Poznań 1990, s. 28.
- ²⁶ N. Lamaître, M.-T. Quinson, V. Sot, *Cherubini*, [w:] *Słownik kultury chrześcijańskiej*, przeł. i uzupełnił Tadeusz Szafranski, PIW, Warszawa 1997, s. 52–53.
- ²⁷ M. de Cervantes Saavedra, *Przemysłny szlachcic Don Kichote z Manczy*, t. I, przeł. Anna Ludwika Czerny i Zygmunt Czerny, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1998. Traktując swój „zakon” jako ustanowiony „dziewicom dla obrony, dla opieki wdowom i sierotom, dla pomocy uciśnionym” (s. 109), a „zawód” błędnego rycerza traktując jako najcięższy na ziemi, tytułowy bohater charakteryzuje go: „zakonnicy z całym spokojem i bezpieczeństwem modlą się niebu o dobra ziemskie, lecz my, żołnierze i rycerze, w czym wprowadzamy to, o co oni się modlą [...]. Jesteśmy zatem sługami Boga na ziemi i ramionami jego sprawiedliwości” (s. 124).
- ²⁸ Por. C.K. Norwid, *Epos-nasza*, [w:] *Pisma wybrane*, t. I: *Wiersze*, wybrał i opracował Juliusz W. Gomulicki, Warszawa 1968, s. 170–174 – jako romantyczna realizacja motywu samotnego Don Kichota.
- ²⁹ H. Biedermann, *Skorpion*, [w:] dz. cyt., s. 332–333.
- ³⁰ Michel Foucault, „*Omnes et singulatim*”: *przyczynek do krytyki politycznego rozumu* (1981), [w:] tegoż, *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, przeł. i wstęp Damian Leszczyński, Lotar Rasiński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa–Wrocław 2000, s. 219–246.
- ³¹ Michel Foucault, *Seksualność i władza* (1978), tamże, s. 201–218.
- ³² Michel Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. i posłowiem opatrzył Tadeusz Komendant, Eletheia-Spacja, Warszawa 1993, s. 184: „Nie wolno tracić czasu rozliczanego przez Boga i opłacanego przez ludzi; rozkład zajęć miał zażegnać groźbę marnotrawstwa”. Mówiąc o rygorze czasu industrialnego, Foucault wskazuje na procedury dyscyplinarne wydobywające utrzymujące jego linearność.
- ³³ U Owidiusza epoki ludzkości schodziły do poziomu destrukcji wszelkich wartości, by, odwróciwszy kierunek, wracać do wieku złotego; u Schulza właściwie nie ma tak optymistycznej perspektywy. Zob. Owidiusz, *Metamorfozy*, przeł. Anna Kamieńska (ks. I–IX, w. 175) i Stanisław Stabryła (ks. IX, w. 176 – ks. XV), oprac. Stanisław Stabryła, wyd. II, zmienione, Wrocław 1995.
- ³⁴ Tomasz z Akwinu, *Wybór pism*, [w:] Józef Borgosz, *Tomasz z Akwinu*, Wiedza Powszechna, Warszawa, s. 124.
- ³⁵ M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. Natalia Modzelewska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970.

Sag mir – powiedz mi: was ist das? co to jest? Das ist Schublade – to jest szublada. Zobacz, co jest w szublade. Es ist Zimmt – to jest cynamon. Do czego potrzebuje się cynamon? Do zupe, do legumine potrzebuje się cynamon. Co to jest cynamon? Jest taki kora z jedne drzewo. Gdzie mieszka taki drzewo cynamon? W Indii mieszka taki drzewo. Patrz na globus – tu leży Indii. Daj mnie za dziesiątkę cynamon... O, du Spitzbub!... jak tobie dam dziesięć raz dyscyplin, ty będziesz wiedział, ile sprzedać za dziesięć groszy cynamon...

Prus, *Lalka*

Wszyscy znają dorożkę. Tę, która z nastawioną budą, z płonącymi latarniami wyjeżdża z nocnego lasu, stanowiąc od dzieciństwa część „żelaznego kapitału” Schulzowskich fantazji. List otwarty do Witkacego na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” (1935) opisuje w detalach ów poczwarny pojazd, „wielozłonkowy, fantastyczny, zrobiony z blach powyginanych jak płetwy, ze skóry końskiej i ogromnych kół-klekotek”¹. Schulz nie tylko widywał go w wyobraźni, lecz wciąż od nowa rysował, zaopatrując niekiedy w pasażerki – parkę nagich ślicznotek.

Inny wizjotwórczy zarodek, jakiego nieodparte działanie na swą imaginację zdradza przyjacielowi (i czytelnikom) pisarza, to bliski balladzie Goethego obraz ojca niosącego w nocy dziecko, po które sięgają szpony mroku. O innych Schulz nie wspomina, lecz bez wątplenia istniały. „Grają one rolę tych nitok w roztworze, dokoła których krystalizuje się dla nas sens świata”. Takiego zarzewia fantasmagorii dopatrywać się można w niestrudzonych ewokacjach pulsowania i rozrostu secesyjnej flory tapet nieużywanych pokoi bądź w wegetatywnej bujności zielsk zaniedbanych ogrodów. Ucieleśnia się w nich erotyczna tajemnica i skupia załążek fabuły, ściśle w duchu procedur symbolizmu.

Jednak głębia Schulzowskiego matecznika ukrywa inny symbol o sensie fundacyjnym, pochodną faktu, że ów matecznik to świat kupiecki. Są to zagadkowe sklepy o boazeriach barwy cynamonu, którym zawdzięczają nazwę. Oferowany tam towar nie może się równać z żadnym innym – a stąd owe sklepy to *sacrosanctum*, miejsce najświętsze w przesyconym imaginacją Schulzowskim uniwersum. W tytułowej opowieści pierwszej książki Schulza okazują się niedosiężne, co bynajmniej nie znaczy, że urojone. Są raczej domniemane, handlując tym, czego nie sposób znaleźć gdzie indziej, a bez czego świat dookolny stałby się zimny, płaski, szary i niepełny. Skoro istnieją sklepy kolonialne (od których sklepy Schulzowskie zapożyczyły miano), kulinarnej codzienności przydając podniecające przyprawy, aromaty i barwy odległych, na wpół nierealnych krajin, muszą też istnieć ich odpowiedniki, podsuwające kształty i nadające pikanterię wytworom wyobraźni.

JAN GONDOWICZ

„Potworny narkotyk Schulzowskiego cynamonu”

Nawet nieistniejące realnie, mogą jednak istnieć. Za obiekt handlu bowiem posłużyć może wszystko:

Granica między Austrią a Rosją na północnym wschodzie monarchii była w tym czasie jednym z najbardziej osobliwych obszarów. [...] Kupcy z tej okolicy żyli raczej z przypadku niż z widoków na coś stałego, raczej z nieobliczalnego szczęścia niż z kupieckiego wyrachowania [...]. Natura wykuła nieskończony horyzont dokoła tych ludzi kresowych, okoliła ich szlachetnym kręgiem zielonych lasów i niebieskich wzgórz. [...] Oni jednak chodzili przez jodłowe bory po to, by skupować drzewo dla miejskich odbiorców [...]. Handlowali zresztą i koralami, sprzedawali je chłopkom z sąsiednich wsi, a także chłopkom mieszkającym po tamtej stronie granicy [...]. Handlowali pierzem, włosiem, tytoniem, srebrem, klejnotami, chińską herbatą, owocami południowymi, koźmi i bydłem, drobiem i jajami, rybami i warzywami, jutą i wełną, masłem i serem, lasami i gruntami, marmurem włoskim i ludzkimi włosami z Chin do wyrobu



Jan Gondowicz. Fot. Igor Feciak / SchulzFest.

peruk, gaśienicami jedwabników i jedwabiem, tkaninami manczesterskimi, koronkami brukselskimi i moskiewskimi kaloszami, płótnem wiedeńskim i czeskim ołowiem. Żaden z drogocennych lub tanich towarów, w jakie obfituje świat, nie był obcy handlarzom i pośrednikom z tych stron².

Joseph Roth tylko mimochodem wspomina tu handel bławatny, bez wątpienia obcy zasadom przyjętym w nobliwym, żywiącym zaufanie w kredyt długoterminowy sklepie, jaki prowadzi w rynku Schulzowski Ojciec. Lecz przecież sukmem handluje się inaczej niż muszelkami kauri na ozdoby huculskich kapeluszy, piawkami, złotą folią na nimby ikon, morfiną, owocami etrog na Kuczki, psim sadłem czy dynamitem. Wszystkie te rzeczy zjawiają się nie wiadomo skąd.

Pod piórem Rotha obrót towarowy Galicji Wschodniej przypomina praktyki firm z Schulzowskiej ulicy Krokodyli. Lecz rzuca też światło na ofertę sklepów cynamonowych, a raczej dróg, jakimi w roli towarów alternatywnych dotarły na ich lady *curiosa*:

Te prawdziwie szlachetne handle, w późną noc otwarte, były zawsze przedmiotem moich gorących marzeń. Słabo oświetlone, ciemne i uroczyście ich wnętrza pachniały głębokim zapachem farb, laku, kadzidla, aromatem dalekich krajów i rzadkich materiałów. Mogłeś tam znaleźć ognie bengalskie, szkatułki czarodziejskie, marki krajów dawno zaginionych, chińskie odbijanki, indygo, kalafonium z Malabaru, jaja owadów egzotycznych, papug, tukanów, żywe salamandry i bazyliżki, korzeń Mandragory, norymberskie mechanizmy, homunkulusy w doniczkach, mikroskopy i lunety, a nade wszystko rzadkie i osobliwe książki, stare folianty pełne przedziwnych rycin i oszołamiających historyj. 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”.

Sklepy cynamonowe wychodzą więc naprzeciw potrzebie egzotyki i marzeń, zaspokajając właściwy prowincji deficyt cudowności.

Trudno jednak oprzeć się myśli, że owe „szlachetne handle” są cokolwiek pokątne. Sądząc z zestawu oszłamiających atrakcji, musiały być nastawione na młodzież męską w wieku przedmaturalnym, a więc tym właśnie, jakim w opowiadaniu zdaje się legitymować jego narrator Józef. Dość odpowiedzialny, by wysłać go późno wieczór po zapomniany portfel, lecz nie dość dojrzały, by nie ulec pokusie pospiesznych odwiedzin w którymś z kuszących sklepów. „Tak rzadko zdarzała się sposobność odwiedzania tych sklepów – i w dodatku z małą, lecz wystarczającą sumą pieniędzy w kiesze-

ni. Nie można było pominąć tej okazji mimo ważności misji powierzanej naszej gorliwości”. Formalnie biorąc, dla Józefa są to wagary, podobnie jak za nieakceptowane i wstydlive wagary uznać trzeba w innej opowieści tajemne wyprawy na ulicę Krokodyli. Józef aż drży na myśl, że za chwilę dyskretny kupiec, spuściwszy wzrok, podsunie mu łatwy do odgadnięcia przedmiot najtajniejszych życzeń. „Nade wszystko była tam jedna księgarnia, w której raz oglądałem rzadkie i zakazane druki, publikacje tajnych klubów, zdejmując zasłonę z tajemnic dręczących i upojnych”. Brzmi to, jak gdyby w tej ofercie spod lady kulminowała cała tak bujna egzotyka sklepów cynamonowych.

Kulminuje ona – czy też przesłania istotę młodzieńskich pokus? Trudno nie dostrzec, że w nieco późniejszej (w wewnętrznej chronologii Schulzowskiego świata) opowieści o ulicy Krokodyli także wizyta w na chybił trafił wybranym sklepie – parodiującym sklep Ojca magazynie łokciowizny – znajduje kulminację w ofercie zawołowanych uciech. Odkąd klientem, o którym dla zachowania pozorów mówi się w trzeciej osobie, zajmie się subiekt-transwestyta, „sprawa wyboru ubrania schodzi na plan dalszy. Ten miękki do efeminacji i zepsuty młodzieniec, pełen zrozumienia dla najintymniejszych poruszeń klienta, przesuwa teraz przed jego oczyma osobliwe marki ochronne, całą bibliotekę znaków ochronnych, gabinet kolekcjonerski wyrafinowanego zbieracza. Pokazywało się wówczas, że magazyn konfekcji był tylko fasadą, za którą kryła się antykwarnia, zbiór wysoce dwuznacznych wydawnictw i druków prywatnych. Usłużny subiekt otwiera dalsze składy, wypełnione aż pod sufit książkami, rycinami, fotografiami. Te winiety, te ryciny przechodzą stokrotnie najśmielsze nasze marzenia. Takich kulminacyj zepsucia, takich wymyślności wyuzdania nie przeczuwaliśmy nigdy”. Skład konfekcji okazuje się zatajoną hurtownią pornografii. Na mgnienie objawia się tu podstawa ekonomiki ulicy Krokodyli³. Gdy zaś niebawem do akcji wkraczają ekspedientki, rzekomy sklep ewoluuje w lupanar. Drwiąc z nieśmiałości klienta, „Panienki demonstrują, jedna przed drugą, figury i pozycje rycin okładkowych”. Po czym Schulz, swoim zwyczajem, zaciera obraz: „Skorzystajmy z tego momentu nieuwagi, ażeby wymknąć się nieprzewidywanym konsekwencjom tej niewinnej wizyty i wydostać się na ulicę”. Niewinna wizyta! Stanowczo: lista towarów, jaką sporządził Roth, jeden niebagatelny pomija.

W mieście Schulzowskim niczego się nie wytwarza. Jego życiem gospodarczym bez reszty włada import. Jednak import ulicy Krokodyli wielokrotnie przewyższa popyt. Narrator, jedyny klient opisanego składu, wbrew szczerzej chęci kapituluje w obliczu stosów bezwstydnich publikacji. Trudno pojąć, na jakich nabywców liczy podejrzanе przedsiębiorstwo. Przypadek sklepów cynamonowych jest jeszcze wyrazistszy. Można mniemać, że w skali całego miasta ich bogata oferta w istocie odpowiada potrzebom jedne-

go jedyne go potencjalnego nabywcy, jakim jest młody Józef. I on właśnie nie może ich znaleźć! Lecz zwraca tu uwagę fakt, iż miasto z szerokim światem łączy sieć niezawodnych więzi. Rzetelni dostawcy zdolni są sprostać każdemu zamówieniu. To oni, słono wyceniwszy usługi, *via* Hamburg i Holandię sprowadzają dla Ojca z afrykańskich stacji zoologicznych zapłodnione jaja egzotycznego ptactwa (*Ptaki*). W innym czasie zaopatrują go w laboratoryjną aparaturę elektrotechniczną (*Kometa*). Z niewiadomego „spoza” uzupełniany bywa repertuar niemych filmów miejskiego kinoteatru (*Noc lipcowa*) i zjeżdża do miasta inny „wielki teatr iluzji” – panoptikum figur woskowych (*Wiosna*). Za pośrednictwem mniemanej Księgi docierają do miasta wędrowni kataryniarze, mediolański iluzjonista pan Bosco, długowłosa pątniczka Anna Csillag w asyście wielbicieli, a na koniec niepokojąca pani Magda Wang ze swym sekretem ujarzmiania mężczyzn (*Księga*). Co więcej, dostawcy umieją ustalić adres odbiorcy nawet w świecie równoległym Sanatorium pod Klepsydrą i w zastępstwie pornograficznej książki (gdyż Józef osiągnął już etap czynnego poszukiwania podniet) przysłać coś równie frapującego: składany, samojedyny teleskop. Z owego bezbrzeżnego zewnątrz przybywają wciąż listy ofrankowane markami, które potrafią objawić wszystkie kolory świata, jak też ujawnić snute za oceanem intrygi (*Wiosna*).

I tu wreszcie pojawia się jeden z tych, który niegdyś te listy nadawał: najstarszy z kuzynów Ojca, Emil:

Jego strój elegancki i drogocenny nosił piętno egzotycznych krajów, z których powrócił. [...] Był mistrzem sztuk karcianych, palił długie, szlachetne fajki i pachniał dziwnie zapachem dalekich krajów. Z wzrokiem wędrującym po dawnych wspomnieniach opowiadał dziwne anegdoty, które w pewnym punkcie urywały się nagle, rozpręgały i rozwiewały w nicość. [...] Trzymał w błędnych, emaliowanych błękitnie dłoniach portfel, w którym coś oglądał. [...] Wziął mnie między kolana i tasując przed mymi oczyma wprawnymi dłońmi fotografie, pokazywał wizerunki nagich kobiet i chłopców w dziwnych pozycjach. (*Sierpień*)

Schulz nie rozstrzyga, czy wytworny homoseksualista Emil należy do bywalców ulicy Krokodyli, czy też zbierze obrazki przywiózł z dalekich krajów. Za to przynajmniej jedna z jego dziwnych anegdot jako argument na rzecz hylozoizmu wzbogaciła prelekcję Ojca:

Dawne, mistyczne plemiona balsamowały swych umarłych. W ściany ich mieszkań były wprawione, wmurowane ciała, twarze: w salonie stał ojciec – wypchany, wygarbowana żona-nieboszczka była dywanem pod stołem. Znałem pewnego kapitana, który miał w swej kajucie lampę-meluzynę, zrobioną

przez malajskich balsamistów z jego zamordowanej kochanki. Na głowie miała ogromne rogi jelenie. W ciszy kajuty głowa ta, rozpięta między gałęziami rogów u stropu, powoli otwierała rzęsy oczu; na rozchylonych ustach lśniła błonka śliny, pękająca od cichego szeptu. Głownogi, żółwie i ogromne kraby, zawieszane na belkach sufitu jako kandelabry i pająki, przebierały w tej ciszy bez końca nogami, szły i szły na miejscu... (*Traktat o manekinach. Dokończenie*)

Narracja ta zdaje się przerzucać most od wykładów Ojca do wnętrza sklepów cynamonowych.

Czas jednak wrócić do tych upragnionych a zatraczonych w labiryncie miasta sklepów. O wyciągnięcie ręki, są jednak zawsze gdzieś obok. Zaliczają się bowiem do miejsc, w których bywa się tylko raz. Podobnym doświadczeniem dzieli się monografista ulicy Krokodyli:

Będziemy wiecznie żałowali, żeśmy wtedy wyszli na chwilę z magazynu konfekcji podejrzejanej konduity. Nigdy nie trafimy już doń z powrotem. Będziemy błędzili od szyldu do szyldu i mylili się setki razy. Zwiedzimy dziesiątki magazynów, trafimy do całkiem podobnych...

Jest to cecha czysto magiczna, odwieczna jak jaskinia skarbów Ali Baby, właściwa poetyce snów i baśni. Istnieje możliwość, że Schulz podpatrzył ją w opowieści H.G. Wellsa *Magiczny sklep* (1903), której bohatera spotyka ta sama przygoda. Tuż po wyjściu na ulicę – opowiada – „rozejrzałem się bacznie dokoła szukając drzwi magicznego sklepu, lecz ich nie znalazłem. Nie było ani drzwi, ani sklepu, tylko zwykły filar oddzielający sklep z obrazami od wystawy wylegarni kurcząt”⁴. Podobnie rzecz się przedstawia w noweli Rogera Caillois *Mémoire interlope* (1968): butik-rupieciarnia w paryskiej Dzielnicy Łacińskiej, gdzie narrator odkrył dwa nieznane krytykom sztuki obrazy Jacksona Pollocka, znika bez śladu, gdyż zakup był możliwy tylko za pierwszej bytności. Co prawda Caillois znał zapewne i Wellsa, i Schulza. Niemniej wysnuć stąd można jedną z reguł ekonomiki magicznej: towar ze swej natury nie życzy sobie być sprzedany i można tego dokonać tylko przez zaskoczenie⁵. Warto tu wspomnieć, jak opornie sprzedaje w *Jaszczurze* (1831) Balzaka tytułowy talizman właściciel najwspanialszego w literaturze światowej magazynu osobliwości.

Inaczej mówiąc, na towar sklepów cynamonowych składają się nie zwykłe obiekty niezwykłe, lecz fetysze. Jako takie objęte są tabu. Przysługuje im bliski idola-trii podziw i niedostępność, przymus zbliżania się do nich i zakaz posiadania. Dość oszacować wykaz tych rekwizytów alchemii. To akumulatory cudowności wielce zbliżonej do sacrum. Są niczym kolana Bianki z *Wiosny*, których dotknięcie „musi być aż bolesne od skupionej świętości kontaktu”. Lecz tego próbować nie

wolno, tak jak lepiej (w kręgu imaginarium Schulza) powstrzymać się przed dotknięciem iskrowników maszyny elektrostatycznej Wimshursta. Z owych pobudek Józef, choć ma tę możliwość, nic na ulicy Krokodyli nie nabywa! Na nic by się to nie zdało, jak w baśniach, gdzie wyniesiony z jaskini skarb okazuje się gruda próchna.

Schulz to epik spraw niedochodzących do skutku, lecz tym razem fatalność leży w samych rzeczach. „Bo są rzeczy, które się całkiem, do końca, nie mogą zdarzyć. Są za wielkie, ażeby się zmieścić w zdarzeniu, i za wspaniałe. Próbują one tylko się zdarzyć, próbują gruntu rzeczywistości, czy je uniesie. I wnet się cofają, bojąc się utracić swą integralność w ułomności realizacji. A jeśli nadłamały swój kapitał, pogubiły to i owo w tych próbach inkarnacji, to wnet, zazdrosne, odbierają swą własność” (*Księga*). Jako spełnione, byłyby niewydarzone, zatem istnieją najpełniej w marzeniu o nich. Na tym polega zły urok ulicy Krokodyli: „Nigdzie, jak tu, nie czujemy się tak zagrożeni możliwościami, wstrząśnięci bliskością spełnienia, pobladli i bezwładni rozkosznym truchleniem ziszczenia. Lecz na tym się też kończy”. Fetyszizm towarowy zatraca tu czarną magią.

Sklepy cynamonowe mają inne zadanie. Zasadniczą ich funkcją jest odrealnianie rzeczywistości. Gdyż rzeczywistość ma tendencję do kumulacji, aż wreszcie staje się nieznośna. Odtrutkę stanowi cudowność – ta naiwna, przegnana z literatury do dziecinnego pokoju kategoria, o której od lat milczą uczone rozprawy. Czym jest cudowność jako taka, niełatwo określić: można w niej widzieć strefę, gdzie prawda nieodróżnialna jest od ułudy, aurę miejsc, w których ujawnia się zaklęta w rzeczach moc, lub – wzorem Schulza – zdarzenia, poprzez które, jak uczy *Księga*, „usiłuje się wyrazić byt wyższy i gwałtownie w nich błyszczący”. Przeświecony tym blaskiem świat traci na zawsze solenność. Cudowność domaga się zawieszenia antynomii niewiary i wiary: przydarza się tym chętniej, im mniej pilnie się jej wyczekuje. Jest projekcją, uzewnętrznieniem pragnień nieświadomych. Drwi z teologii i teleologii, przypadku i konieczności, obiecuje punktowe zniesienie norm sprawczych. Zapowiada odmienny, subwersywny kształt sensu, którego obraz stanowi zbiór magicznych towarów sklepów cynamonowych: kolekcja-niekolekcja, nadmiar, pozorny chaos, a w istocie porządek poddany niedocieczonej jeszcze, lecz prze-czuwanej zasadzie, do której klucz podsuwają emocje. I co istotne: cudowność jest radosna. Odmiana ponura zwie się gotycyzmem i Schulz jej nie lubił.

Do wyjaśnienia zostaje status sklepów cynamonowych, szpicy innego świata w naszym. Szczęściem na trop wprowadza ta ostatnia przenośnia. Niegdyś bowiem pewne tajne ciało zbiorowe sprokurowało, jak wieść niesie, świat odwrotny, aby przeniknąć w głąb powszedniego, z początku próbkami, i skrycie nim

owładnął. Z tą chwilą zapanować miała logika przeciwna, zaprowadzona z pomocą gramatyki przewrotnej, narzucając rzeczywistości lingwistyczne prawa. Gdyż nie język odzwierciedlać miał odtąd rzeczywistość, lecz na odwrót. Język wyrażać zaś winien bez reszty wolę sprawczą nowej ludzkości. Tak, chodzi o zawrotną i słynną nowelę czy też esej Jorge Luisa Borgesa *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* (1940). „Całe wieki idealizmu nie mogły nie wpłynąć na rzeczywistość”⁶, więc w świecie Tlönu występują, i to seriami, repliki przedmiotów utraconych, a także obiekty samą mocą spodziewania się wywołane z nicości bez realnego wzoru. Są to tak zwane *ury*, i Bruno Schulz wpadł na ich ślad sporo wcześniej. I był w tym lepszy niż tegi tylko w teorii Borgesa. Niektórzy owo porządkujące Schulzowski świat odkrycie piętnują zaczerpniętym z jego prozy mianem „powszechnej rozwiązalności”. Inni, choćby Witkacy, ulegli płynącej zeń magii: „coś niesamowitego – pisał w trakcie lektury autor *Nienasycenia* – buchnęło z duchowych czeluści, zatrutych potwornym narkotykiem Schulzowskiego cynamonu”⁷. I oto, co znaczy sugestia: ani śladu w tym dziele narkotyków, niesamowitości, potworności, zatruc, czeluści, na koniec cynamonu – a wszystko to pospołu, jako Schulz powołany do istnienia wyobraźnią, czemuś bezbłędne, nieprawdaż?

Przypisy

- 1 Wszystkie przytoczenia za wydaniem: Bruno Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, opr. Jerzy Jarzębski, Wrocław 1989.
- 2 Józef Roth, *Marsz Radetzky'ego*, przeł. Wanda Kragen, Warszawa 1977, s. 207–210.
- 3 Dobrze zorientowany Schulz dezawuuje tu pewną znaną relację na temat czytelnictwa: „Leżę w łóżku w Lublinie, lecząc się tuż przed odczytem na przeziębienie silną herbatą z rumem, kiedy zapukawszy dyskretnie, wsuwa się [...] faktor. W pierwszej chwili myślę, iż staropolskim obyczajem chce mi stręczyć dziewczynkę, i macham odmownie ręką. Ale nie. «Ma wielmożny pan co do sprzedania?» – «Może i mam, mówię, a co kupiec chce?» – «Ny, koniczynę». – «Koniczyny nie mam». – «Ny, a co?» – «Książki». – «Książki, co to jest książki!» I Mordko czy Symche pierzchnął, jak gdyby w spokojnej ziemi lubelskiej spotkał wariata” (T. Zeleński-Boy, *Mój objazd pasterski*, [w:] *Brewerje*, Warszawa 1926, s. 25).
- 4 Herbert George Wells, *Magiczny sklep*, przeł. Iwona Sowińska, [w:] *Opowieści fantastyczne*, Warszawa 1956, s. 309.
- 5 Demonstruje to wcześniejsza fabuła Wellsa, *Kryształowe jajko* (1897), opowieść o walce, jaką toczy antykwariusz z klientem, którego skusił wystawiony niebacznie w witrynie tytułowy gadżet o niezwykłych właściwościach.
- 6 Jorge Luis Borges, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, przeł. Andrzej Sobol-Jurczykowski, [w:] *Fikcje*, Warszawa 1972, s. 22.
- 7 Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Twórczość literacka Brunona Schulza*, [w:] *Pisma krytyczne i publicystyczne*, opr. Janusz Degler [*Dzieła zebrane*, t. 22], Warszawa 2015, s. 408.

Zaproszona przez Wierę Mieniok, od lat wspina-
le czuwającą nad spuścizną Brunona Schulza,
na słynny festiwal w Drohobyczu, poszukiwałam
styku między moimi socjologicznymi specjalizacjami
a analizą twórczości bohatera festiwalu. Ponieważ od
wielu lat moje naukowe zainteresowania dotyczą mię-
dzy innymi studiów nad społeczno-prawną sytuacją
kobiet, postanowiłam wrócić do lektury dwóch cykli
opowiadań Brunona Schulza – *Sklepow cynamonowych*
i *Sanatorium pod Klepsydrą* – wykorzystując moją wie-
dzę z tej dziedziny. Prace prowadzone w nurcie *women*
studies wymagają przede wszystkim, aby w centrum
postawić kobietę / kobiety, i to z ich perspektywy pro-
wadzić badania i analizy. W przypadku prozy Bruno-
na Schulza szybko okazało się, że jest to perspektywa
nowa, chociaż o kobietach w jego prozie, o jego sto-
sunku do kobiet i relacji bohaterów męskich do ko-
biet napisano bardzo dużo. Żadna z dotychczasowych
analiz nie była jednak przeprowadzona w sposób, któ-
ry pokazywałby kobiety jako podmioty albo choćby
stawiał pytanie o to, czy kobiety w prozie Schulza są
podmiotami. Nie znalazłam też analiz, które pokazy-
wałyby kobiety nie jako obiekt działań mężczyzn i nie
w relacjach do mężczyzn, ale jako samoistne bohaterki
jego prozy. Postanowiłam spróbować dokonać takiej
właśnie analizy dwóch wspomnianych cykli opowia-
dań. Z góry zaznaczam, że zajmuję się wyłącznie tek-
stem literackim. Abstrahuję od wszystkich informacji
o relacjach pisarza z kobietami, od pytań, czy literacka
twórczość ma oparcie w doświadczeniu życiowym au-
tora, czy też jest jego zaprzeczeniem. Trzeba bowiem
pamiętać, że dzieła żyją własnym życiem – czytelnik
odbiera obraz świata oferowany mu przez pisarza nie
za pośrednictwem życiorysu czy analiz krytycznolite-
rackich, lecz odkodowuje ten świat w oparciu o to, co
zostało mu przekazane w tekście. Dlatego pozostają
przy samych tekstach Brunona Schulza, przykładając
do nich naukowe kategorie z dziedziny *gender studies*
i *women studies*, a więc znanych w nauce już od ponad
50 lat pojęć pomagających zrozumieć i opisać świat
społeczny z uwzględnieniem różnic między płciami.

Pierwszą próbą zmierzenia się z tak określonym
celem było policzenie kobiet występujących w analizo-
wanych opowiadaniach – po to, aby zorientować się,
jak wiele miejsca zajmują. Okazało się jednak, że taka
próba nie może doprowadzić do podania konkretnych
liczb, a nawet, że podawanie ich byłoby pozbawione
sensu. Dzieje się tak z co najmniej dwóch powodów.
Po pierwsze, niektóre postacie kobiece są wyraźne i od-
grywają zasadniczą rolę (np. Bianka), inne są ledwie
wspomniane („panienka z twarzą zamazaną zmierz-
chem”, *Sanatorium pod Klepsydrą*, s. 232; „dziewczyna
prowadząca powoli wózek”, *Wiosna*, s. 140) i stawia-
nie ich na równi nie pokazuje rzeczywistej obecności
kobiet w prozie Schulza. Drugi powód odnosi się do
niejako „zbiorowego” występowania kobiet, które nie-

MAŁGORZATA FUSZARA

Matka, Adela i inne... Kobiety w *Sklepow cynamonowych* i w *Sanatorium pod* *Klepsydrą*

jednokrotnie nie mają żadnych indywidualnych cech,
nie są osobami, lecz grupą „kobiet”, „panienek”, „poko-
jówek” („jak rozhukana klasa gimnazjastek”, *Wichura*,
s. 78; „panienki sklepowe”, *Ulica Krokodyli*, s. 70; „nie-
interesujące pomywaczki”, *Nemrod*, s. 45). Są więc, ale
w wielu przypadkach nie da się ich wyodrębnić jako
konkretnych osób, a więc nie można ich też policzyć.

Próba policzenia postaci kobiecych doprowadziła
jednak do innych interesujących wniosków. Dokładne
ich „wylawianie” pokazuje, że w tych najszerszej zna-
nych cyklach opowiadań Schulza są tylko dwie kobie-
ty, które występują w wielu tekstach, a nawet w więk-
szości z nich. Są to matka i Adela. Reszta występuje
sporadycznie, jest często ledwie wzmiankowana, nie
ma cech indywidualnych. Wyjątkiem jest występująca
w jednym opowiadaniu jako postać centralna Bianka,
ale ona nie powraca w dalszych opowiadaniach tych
cykli. Do tej postaci będę jeszcze wracać, ale dość waż-
na rola matki i Adeli w wielu opowiadaniach oraz prak-
tyczny brak roli innych kobiet doprowadziły mnie do
wyboru tytułu tekstu. Po próbie znalezienia odpowie-
dzi na pytanie o obecność kobiet jako samodzielnych
podmiotów okazało się bowiem, że zindywidualizowa-
nymi postaciami kobiecymi, występującymi w większo-
ści opowiadań, są tylko te dwie kobiety, reszta zaś to
„inne”. Drugi wniosek, jaki nasunął się po próbie po-
liczenia postaci kobiecych, odnosi się do zupełnej albo
niemal zupełnej nieobecności kobiet w niektórych
opowiadaniach. W opowiadaniu *Pan* nie ma żadnej
kobiety, w opowiadaniu *Pan Karol* jedyna wzmianka
o kobiecie odnosi się do faktu, że żona i dzieci wyjecha-
ły na letnisko i podczas ich nieobecności mieszkanie
nie było sprzątane. W opowiadaniach, w których ko-
biety są obecne, z reguły pozostają wyłącznie słuchacz-
kami perorujących mężczyzn albo obiektami seksual-
nymi podniecającymi ich wyobraźnię.

Nieobecność kobiet, ich wypowiedzi i brak ich cen-
tralnej, niezależnej roli została nazwana w literaturze
naukowej zajmującej się badaniami nad kobietami
i mężczyznami w przekazach medialnych unicestwie-
niem, „symboliczną anihilacją” (Renzetti, Curran

2005). Polega ona na pomijaniu, a co najmniej deprecjonowaniu nie tylko roli, doświadczeń i punktu widzenia, ale nawet społecznej obecności kobiet. Taki przekaz prowadzi do kształtowania obrazu świata „bez kobiet” jako podmiotów; polega też na „przekonywaniu kobiety, iż jeśli się o niej mówi, to czyni się to jedynie machinalnie, że jest lingwistycznym wariantem, jest z kategorii *et cetera*” (Butler, Paisley 1980, s. 50, cytuję za: Renzetti, Curran 2005, s. 232). Dodać można, że przekonuje się do takiego obrazu świata nie tylko kobiety, ale wszystkich odbiorców przekazu (w tym przypadku – wszystkich czytelników Schulza).

Nieobecność kobiet wyraźna jest też w świecie społecznym pokazanym przez Schulza. Przykładem może być opis miasteczka w opowiadaniu *Wiosna*: „W ogrodzie restauracyjnym ścieżki były wyżwirowane [...]. Panowie w czarnych tużurkach siedzieli, po dwóch, po trzech, zgarbieni nad biało nakrytymi stolikami, zapatrzeni bezmyślnie w lśniące talerze” (s. 127). Trudno nie zadać sobie pytania – czy kobiety nie chodziły do restauracji? Dlaczego autor tak wyraźnie podkreślił, że są tam „panowie”? Chociaż wydaje się mało prawdopodobne, aby w restauracji nie było żadnej kobiety, pewnym tropem może być podział świata społecznego, w którym żył autor, na wyraźnie „męski” i „żeński”. W innym bowiem miejscu w tym samym opowiadaniu czytamy: „Przed kawiarnią ustawiono już stoliki na bruku. Panie siedziały przy nich w jasnych kolorowych sukienkach i polykały wiatr małymi łykami, jak lody” (s. 131). Jest tu nie tylko wyraźny podział na dwa światy, ale też kontrast między nimi – ciemny, nocny męski świat restauracji i jasny, dzienny, kolorowy, kobiecy świat kawiarni. Zapewne jest to nie tylko *licentia poetica*, ale też, przynajmniej do pewnego stopnia, odzwierciedlenie społecznego świata, w którym żył Bruno Schulz. Ale wyraźne są też wskazówki, który świat jest poważny, a który – nie. Mężczyźni w restauracji „siedząc tam, obliczali w duchu ciągi i posunięcia na wielkiej czarnej szachownicy nieba, widzieli w duchu wśród gwiazd przeskakujące konie i stracone figury, i konstelacje wstępujące na ich miejsce” (s. 127). Kobiety nic sobie nie wyobrażają, nie liczą, nie zajmują ich żadna gra, opis odnoszący się do nich jest wyłącznie cielesny: „Spódniczki furkotały, wiatr kąsał je od dołu, jak mały rozwścieczony piesek, panie dostawały wypieków, paliły je twarze od suchego wiatru i pierzchły wargi” (s. 131).

To prowadzi nas do próby odpowiedzi na pytanie o sposób portretowania kobiet – i w tej analizie niezwykle przydatne okażą się kategorie wypracowane w ramach *gender studies*. Pierwsza z nich pochodzi z analiz sztuk wizualnych oraz przekazów medialnych. W przekazach tych odbijają się relacje władzy: mężczyzna jest tym, który widzi, definiuje, narzuca swój obraz, a kobieta tą, która jest nazywana, określana i przedstawiana. Autorki feministyczne twierdzą, że to, jak męż-

czyźni widzą kobiety, pociąga za sobą sposób, w jaki kształtują relacje między płciami, w jaki zachowują się wobec kobiet i co o nich sądzą (Kappeler 1986). Ustalenie, kto widzi, nazywa i definiuje (mężczyzna), a kto jest widziany i opisywany (kobieta) doprowadziło do metafory „męskiego oka”, które narzuca sposób portretowania kobiet, ale także ma głębszy wpływ na kształtowanie kobiecości, męskości i relacji między płciami. Kobieta widziana jest przez mężczyznę poprzez cielesność i w opowiadaniach Schulza mamy na to aż nadto dowodów. Przytoczę jeden, który pokazuje, jak dalece perspektywa autora odbiega od własnych definicji kobiet w sposób zagrażający wielu z nich: „Wyzywająco ubrane, w długich koronkowych sukniach, przechodzą prostytutki. Mogą to być zresztą żony fryzjerów lub kapelmistrzów kawiarnianych” (*Ulica Krokodyli*, s. 74). Autor widzi tylko zewnętrzną kobiet i przedstawia je w sposób implikujący jego własną reakcję na nie. Zupełnie pomija społeczne różnice między kobietami, ich rzeczywiste usytuowanie w społeczeństwie, a więc bardzo ważną dla samych kobiet perspektywę ocen środowiska oraz ich własny obraz siebie. Społeczna różnica między prostytutką a żoną kapelmistrza kawiarnianego, zwłaszcza w małym mieście w okresie międzywojennym, to przepaść – jedna była zmarginalizowana i pogardzana, podczas gdy druga była poważana, bezpieczna, jej pozycja społeczna była nieporównywalnie wyższa. Dla Schulza nie ma to jednak znaczenia – ważna jest jedynie koronkowa suknia, która wydaje mu się wyzywająca, co zapewne jest projekcją jego własnych pragnień erotycznych. Można zaryzykować twierdzenie, że żadna kobieta nie napisałaby w taki sposób o kobietach – lekceważąc różnice i pozycję społeczną – gdyż dla każdej kobiety cieszącej się poważaniem pomylenie lub choćby porównanie jej z prostytutką było zagrażające, a nawet społecznie rujnujące. Dla autora – mężczyzny – takie różnice są jednak nieistotne: męskie oko widzi zewnętrzną, nie interesuje się ani doświadczeniami, ani życiem, ani pozycją społeczną kobiet. Są kobietami – i tylko to wyznacza ich miejsce w hierarchii, dla autora różnice społeczne między nimi nie istnieją albo nie mają znaczenia.

Na to, jak dalece wygląd jest jedynym, co jest w przypadku kobiet ważne, wskazują też fragmenty opowiadania *Manekiny*. Dotyczą one „konwersacji”, podczas której: „Odsuwając pończoszkę z kolana Pauliny i studiując rozmiłowanymi oczyma zwięzłą i szlachetną konstrukcję przegubu, ojciec mój mówił [...] Gdybym, odrzucając respekt przed Stwórcą, chciał się zabawić w krytykę stworzenia, wołałbym – mniej treści, więcej formy” (s. 32). Tak więc powiedziane to zostało wprost – kobieta sprowadzona jest do ciała, jej ciało jest formą i byłaby ona bardziej doskonała, gdyby zminimalizować treść.

Świat Schulza zaludniają z jednej strony erotycznie interesujące mężczyzn kobiety, z drugiej te, które ta-

kich przymiotów w jego „męskim oku” nie mają, gdyż właśnie zewnętrżność i seksualna atrakcyjność to cechy stanowiące dla autora o różnicy między kobietami. Ta druga grupa kobiet to na przykład „stare, zgoła nieinteresujące pomywaczki” (*Nemrod*, s. 45), „panienki sklepowe [...] pełne pigmentu w zepsutych twarzach” (*Ulica Krokodyli*, s. 71). Co więcej, właśnie wśród kobiet wspomnianych niejako „na marginesie” głównej narracji jest dużo takich, które charakteryzowane są poprzez defekt, brak, niską pozycję. „Łóżko skretniałej dziewczynki Tlui” (*Sierpień*, s. 10), dom „starej Maryśki” (*Sierpień*, s. 11) „Anna Csillag z dopustu bożego dotknięta była słabym porostem. Całe miasteczko litowało się nad tym upośledzeniem” (*Księga*, s. 105), Karola, biedna kuzynka „przytulona przez ciotkę Retycję” (*Dodo*, s. 251). Dopelniają one obrazem kobiet jako istot podporządkowanych i nisko społecznie usytuowanych.

Większość kobiet z opowiadań Schulza, zwłaszcza tych wspomnianych jako grupa, to pomywaczki, sprzątaczkki, pokojówki, panienki sklepowe, mamki, dziewczęta służebne, szwaczki: kobiety ciężko pracujące, z całą pewnością nienależące do klas wyższych. Ich podwójnie podporządkowana pozycja – jako kobiet i jako osób zależnych od pracodawców – narażała je na zachowania, które dziś nazwalibyśmy molestowaniem seksualnym, a które wówczas mieściły się w regułach zachowań w niekwestionowanym w tej epoce uwikłaniu władzy i podporządkowania, co świetnie obrazuje następujący opis kolacji podanej w domu: „w podniosłym nastroju, wśród szczypania pośladków usługującej Adeli i wśród pieprznej i swobodnej rozmowy, jak między panami, którzy wiedzą, co są winni chwili i okoliczności” (*Martwy sezon*, s. 210). Wiele innych fragmentów opowiadań Schulza zawiera nie tylko uprzedmiotowienie kobiet, zwłaszcza tych pracujących w domu – a więc służących, szwaczek, pokojówek – ale też jasne podteksty seksualne w relacjach pomiędzy „panem” (w tym przypadku ojcem) a „dziewczętami”:

Wwiercał się tą chytrą w swe interlokutorki, gwałcił cynizmem tego spojrzenia najwstydlwsze, najintymniejsze w nich rezerwy i dosięgał wymykające się w najgłębszym zakamarku, przypierał do ściany i łaskotał, drapał ironicznym palcem, póki nie dołaskotał się błysku zrozumienia i śmiechu, śmiechu przyznania i porozumienia się, którym w końcu musiało się kapitulować. Dziewczęta siedziały nieruchomo [...].

(*Traktat o manekinach*, s. 35)

Taki wymuszony śmiech („łaskotał [...] dopóki się nie dołaskotał”) określany jest w literaturze jako „uśmiech w odpowiedzi” (*responding smile*), podkreślający kulturowo narzuconą akceptację wypowiedzi lub zachowań osoby o wyższej pozycji. Ten „uśmiech w od-

powiedzi” w kulturze patriarchalnej jest najczęściej reakcją kobiet na wypowiedzi mężczyzn (Goffman 1979, s. 194). Przytoczony opis jasno przedstawia genderowe relacje władzy i podporządkowania między pracodawcą męczyzną a szwaczkami dziewczętami, a zadziwia w nim jedynie określenie „interlokutorki” wobec nieruchomo siedzących, poddawanych ostremu oglądowi i milczących słuchaczek oglądającego je i perorującego mężczyznę.

Oddajmy więc dla równowagi głos służącej; cytat pochodzi nie z literatury pięknej, ale z książki dotyczącej tej grupy zawodowej. Jedna z nich tak opisywała analogiczną sytuację z własnej perspektywy:

Był to już starzec siedemdziesięcioletni, a nie wstydił się mnie prześladować swoją miłością – natrętny i bezwstydnny wobec młodej dziewczynki. Umiał nawet rozebrać się do naga i opowiadać wstrętne rzeczy.

(Kuciel-Frydryszak 2018, s. 265)

To relacja jednej ze służących, która na skutek tego prześladowania przez mężczyznę-pracodawcę musiała porzucić pracę.

Inną niż Schulzowska perspektywę, pokazującą relacje między mężczyzną „paniczem” a służącą odnajdujemy w niektórych dziełach literackich autorstwa kobiet. Przede wszystkim w jednym z najlepiej chyba znanych dramatów polskich, jakim jest *Moralność pani Dulskiej* Gabrieli Zapolskiej. Oś dramatu, jaką jest cięża służącej spowodowana stosunkami z synem gospodyni domu, powstała po zasłyszaniu autentycznej opowieści o „pani domu”, która tolerowała stosunki seksualne swojego syna ze służącą po to, aby lepiej kontrolować jego życie intymne (Kuciel-Frydryszak 2018). Podobnie postać Justyny w *Granicach* Nałkowskiej powstała z kobiecych doświadczeń w domu pisarki i jej męża, kiedy służąca poskarżyła się pisarce na zachowanie jej męża, pytając „jak on mógł?”. Nałkowska stwierdza: „Matka jej, gospodyni wiejska, oddała mi ją pod opiekę [...] Nie byłam o nią zazdrosna. To było takie ludzkie, siostrzane współczucie. Taka żałość nad jej krzywdą” (Kuciel-Frydryszak 2018, s. 262). Tak więc poza „siostrzanym współczuciem” druga kobieta, nawet tak wysoko postawiona, która miała sprawować nad młodą kobietą opiekę, nie mogła skrzywdzonej (zgwalczonej?) przez jej męża służącej nic zaoferować.

Poradniki dla służących pełne były więc rad, w jaki sposób mają one chronić się przed „krzywdą”, jak wówczas to określano. Miały unikać „strojenia” się, a ich prawdziwym nieszczęściem była uroda: „Jest to prawdziwe nieszczęście dla służącej, jeśli jest bardzo piękna” (Riedl, za: Kuciel-Frydryszak 2018, s. 251).

Jak bardzo wykorzystywanie seksualne służących było rozpowszechnione, potwierdzać mogą wyniki ankiety przeprowadzonej wcześniej, bo w 1903 roku, przez Izabelę Moszczeńską wśród studentów Poli-

techniki Warszawskiej. Wprawdzie autorka zaznacza, że wyniki nie są statystycznie reprezentatywne, gdyż na 1000 ankiet otrzymano jedynie 140 zwrotów, ale wypowiedzi studentów są w omawianym kontekście ważne. Moszczeńska tak podsumowuje odpowiedzi na pytanie o inicjację seksualną badanych: „Względnie najliczniejsi są ci, których współniczką w danym razie była służąca” (Moszczeńska 1904, s. 43). Niektórzy wspominają o oporze „albo też biernym i niechętnym poddawaniu się” (tamże, s. 44). Pytani o warunki, w jakich inicjacja nastąpiła, mówili: „w warunkach pospolitych, ze służącą moich rodziców”, „za namową kolegi ze służącą” (tamże, s. 44). O powszechności wykorzystywania służących świadczyć może wypowiedź jednego z ankietowanych, który na pytanie o to, z iloma kobietami utrzymuje stosunki, odpowiedział: „to zależy od każdorazowej zmiany służącej” (tamże, s. 45). Autorka podaje też fakty przytaczane przez samych studentów, którzy relacjonują oburzające ich przypadki zarażenia szesnastoletnich służących chorobami wenerycznymi przez „paniczów”. Nawet w przypadku chorób wenerycznych studenci nie rezygnowali ze stosunków seksualnych, a „ogromna ich [kobiet – M.F.] liczba właśnie najczęściej stosunki takie ze służącymi zawiązuje” (tamże, s. 44). Jak podsumowuje wyniki badań Moszczeńska: „Nie wiem, jak się na to ogół czytelników będzie zapatrywać, co do mnie jednak, wyznaję, że tego typu wyzyskiwanie sytuacji, korzystanie z zależnego stanowiska kobiety, by ją do zaspokojenia swoich żądź spożytkować [...] wydaje mi się etycznie wstrętnym” (tamże, s. 45).

„Oko kobiety” oraz „oko mężczyzny” widzą więc relacje zależności, z którym w parze szło niejednokrotnie wykorzystanie seksualne kobiet, w zupełnie inny sposób. W pracy *Służące* przytoczono szereg przykładów spraw sądowych o gwałt na nieletnich, niekiedy nawet trzynastoletnich dziewcząt. Sprawcy często unikali kary. Inna strona tego problemu to – jak nazwał to Boy-Żeleński – „piekło kobiet” w postaci przytaczanych w tej samej pracy przykładów nielegalnych aborcji, dzieciobójstwa, samobójstw kobiet pozostawionych w ciąży bez pomocy i możliwości zarobkowania. To, co w literaturze, zwłaszcza tej pisanej przez mężczyzn, występuje jako oczywiście dozwolone „podszczypywanie” służących, dla wielu z nich było w rzeczywistości tylko wstępem do wykorzystania seksualnego i tragicznych dla nich konsekwencji, które się z tym wiązały. Warto przypomnieć, że służące stanowiły bardzo liczną, wielotysięczną grupę pracujących kobiet. Spis powszechny z 1931 roku wskazywał, że spośród 87 356 kobiet pracujących poza rolnictwem w województwie lwowskim 25 500 to były służące. Nie jest to więc opis pojedynczych przypadków, ale doświadczenia wielu tysięcy ówczesnych kobiet.

Obraz wytwarzany przez „męskie oko” jest jednak w dużym stopniu spojrzeniem uniwersalizowanym

i kobiety są nie tylko widziane poprzez cielesność, ale też same niejednokrotnie taką perspektywę internalizują, dostosowują się do tworzonego obrazu, przywiązując wagę do swojej zewnętrznosci – urody, ubrania, zachowania. W świecie definiowanym przez to, co męskie, kobieta staje się obiektem męskiej percepcji. W konsekwencji jednym z jej podstawowych celów jest „uczynienie siebie wartą postrzegania”. W trakcie socjalizacji konstruowany jest w kobietach nawyk dwojakiego rodzaju „patrzenia”. Jedno z nich związane jest ze zinternalizowanym „badaczem” (męskim okiem), który ustanawia standardy postrzegania samej siebie; drugie odnosi się do doświadczenia, że cały czas jest obserwowana (Melosik 2017, s. 5). Aby nie trafić do kategorii niejednokrotnie pogardzanych, a co najmniej lekceważonych „nieinteresujących pomywaczek”, kobieta musiała eksponować atuty swojego wyglądu, który często miał wpływ na jej pozycję społeczną. Współcześnie powstają całe tomy na temat „mitu urody” (Wolf 2014) i wtłaczania we wzór „idealnej kobiety”, co wzmacniane jest przez przekazy medialne, ale też przez literaturę. „Przypisywanie nam [kobietom – M.F.] wartości w zależności od kulturowo narzuconego standardu aparycji jest wyrazem relacji władzy, w których musimy nienaturalnie walczyć o zasoby przywłaszczone sobie przez mężczyzn” (Wolf 2014, s. 29). W okresie, kiedy Schulz tworzył i odzwierciedlał obraz otaczającego go świata, pozycja społeczna, wartość i życiowe możliwości większości kobiet wyznaczone były przez pozycję mężczyzn, z którymi były związane – w młodości ojca, w okresie dorosłości – męża. Kobiety pracujące były natomiast całkowicie zależne od pracodawcy. Nie dziwi więc, że nie tylko mężczyźni widzieli kobiety przez pryzmat cielesności i zewnętrznosci, gdyż oceniane w ten sposób kobiety musiały dostosowywać miary przyjmowane wobec nich przez innych, aby sprostać sytuacjom decydującym o ich statusie, społecznej pozycji czy możliwości zdobywania środków na własne utrzymanie. Jeszcze współcześnie poszukiwanie odpowiedzi na pytanie, dlaczego kobiety dostosowują się do narzucanych im standardów, podsumowywane jest w następujący sposób:

Wynika to w dużej mierze z faktu, że ich poczucie sukcesu życiowego, samorealizacji i posiadanego statusu ciągle jeszcze nie jest uzyskiwane bezpośrednio, lecz poprzez mężczyzn, którzy je wybiorą. Dla tych ostatnich z kolei wygląd kobiet odgrywa przy wyborze, jak już stwierdzono, rolę jednego z najważniejszych czynników selektywnych. W konsekwencji, kobieta jest sprowadzona (i sprowadza sama siebie) do swojej fizyczności (Melosik 2017, s. 3).

Obecnie mechanizm ten jest znacznie osłabiany, ale nie ulega wątpliwości, że był decydujący w czasach Schulza.

W jego prozie charakterystyczne są też cechy, które przedstawia on jako „kobiece”. Jakie to są cechy? Odpowiedź jest niestety prosta – są to najczęściej odzwierciedlenia stereotypów: „po kobiecemu plastyczna” (*Traktach o manekinach*, s. 34), „kobieca bierność” (*Ulica Krokodyli*, s. 71), występująca kilkakrotnie „babska bujność” to najczęstsze przymiotniki, wskazujące cechy „kobiece”. Mająca niewątpliwie negatywne konotacje „babskość” występuje w opowiadaniach niejednokrotnie („Jak babska szeroko rozsiadłe”) i warto dodać, że nie ma w Schulzowskich tekstach żadnego męskiego odpowiednika, który w sposób równie nieprzyjazny określałby „męskość”.

Najbardziej jaskrawe przykłady uprzedmiotowienia kobiet znajdujemy w opowiadaniu *Traktat o manekinach. Dokończenie*. Autor zamieścił w nich opisy rzekomych mieszkań „dawnych, mistycznych plemion”, w których „żona-nieboszczka była dywanem pod stołem” (s. 43) oraz „kapitana, który miał w swej kajucie lampę-meluzynę, zrobioną przez malajskich balsamistów z jego zamordowanej kochanki. Na głowie miała ogromne rogi jelenie. W ciszy kajuty głowa ta, rozpięta między gałęziami rogów u stropu, powoli otwierała rzęsy oczu; na rozchyłonych ustach lśniła błonka śliny, pękająca od cichego szeptu” (s. 43). Kobieta-przedmiot, zamordowana, ale jednak poruszająca rękami i szepcząca, to opisy, które wykraczają poza kategorie *gender studies*, wymagają bowiem głębszej analizy możliwej do dokonania przez psychoanalityków. W ramach *gender studies* możemy tylko podkreślić, że jest to już skrajny przykład uprzedmiotowienia kobiet, i to – wydawałoby się – bliskich mężczyznom, którzy uczynili z nich rzeczy codziennego użytku. Dywan był wcześniej żoną, lampa – kochanką mężczyzn, którzy korzystają z przedmiotów zrobionych z ich ciał.

To prowadzi nas do innego pojęcia wypracowanego w ramach badań nad różnicami płciowymi wytwarzanymi i reprodukowanymi społecznie. Jest to „fragmentaryzacja ciała”, o której jako pierwszy pisał słynny interakcjonista Erving Goffman w pracy *Gender Advertisements* z 1979 roku. Analizował w niej reklamy, zwłaszcza te zamieszczane wówczas w czasopiśmie. Tym, co różnicowało kobiece i męskie ciała prezentowane w reklamach, był sposób ich przedstawiania, w tym między innymi fakt, że kobiece ciała występują często nie w całości, lecz pokazywane są tylko ich fragmenty, najczęściej mające wywołać skojarzenia erotyczne. Łączy się to w sposób oczywisty z uprzedmiotowieniem, gdyż pokazywane w reklamach fragmenty ciała (usta, nogi, dłonie) nie są osobą, a rozpatrywane oddzielnie tworzą wrażenie obcowania raczej z rzeczą niż z człowiekiem. „Żywy biust zesznurowany i umalowany” (s. 165), „ach te rytmiczne, zgrzane od ruchu nogi” (s. 140) – to przykłady takiej fragmentaryzacji z opowiadania *Wiosna*. Kolana, przeguby, nogi, uda, pośladki, biodra występujące oddzielnie odnoszą

się tylko do kobiet; mężczyźni nigdy nie są opisywani w ten sposób, fragmenty ich ciał w opowiadaniach nie występują. Często także pojawiają się w prozie Schulza fragmenty kobiecej garderoby: „koronka czarnego szala na głowie” (*Wichura*, s. 85), „smukły pantofelek Adeli” (*Genialna epoka*, s. 124), „polyskują tanim obuwem” (*Emeryt*, s. 267); koronki i tiule sukien Bianki wielokrotnie wspomniane w *Wiosnie* to najczęstsze elementy opisów związanych z postaciami kobiecymi. Nie trzeba chyba dodawać, że nie ma podobnych opisów odnoszących się do mężczyzn i ich garderoby.

Opowiadania mają męskiego narratora, nie dziwi więc, że pisane są w formie męskoosobowej. Tym bardziej intrygujący jest fakt pojawienia się jedyne go w dwóch zbiorach opowiadań fragmentu, który napisany został w rodzaju żeńskim: „To ja, nieśmiertelna mysz [...] sunę podobna do ciotki Tekli”, chociaż wcześniej mysz była oczywistą metaforą i występowała w formie męskiej: „jak mysz myślałem sobie” (*Samotność*, s. 279). Rodzaj, początkowo męski, zmienia się nagle na żeński, ale zaraz dowiadujemy się, że: „To należy naturalnie rozumieć metaforycznie. Jestem emerytem, a nie żadną myszą” (*Samotność*, s. 280). Tak więc wszystkie opowiadania są męską narracją, a tylko raz, na bardzo krótko w metaforze, pojawiają się formy „żeńskoosobowe” – nie trzeba też dodawać, że w odniesieniu do postaci zminiaturyzowanej i zupełnie nieważnej. Nie jest to jednak jedyna „zmiana płci”, z jaką mamy do czynienia w opowiadaniach Schulza. Najpełniej pojawia się ona, w bardzo zaskakujący sposób, w postaci Bianki. Biała ubrana w tiulowe suknie, eteryczna dziewczyna o wysokim statusie społecznym, o czym może świadczyć między innymi fakt, że mieszka w willi i porusza się po mieście z guwernantką, wydaje się przez większość opowiadania *Wiosna* uosobieniem dziewczęcej delikatności, wdzięku, dalekim i raczej nieosiągalnym obiektem chłopięcych / męskich tęsknot. A jednak w zaskakujący sposób staje się ona, w miarę posuwania się akcji opowiadania, zbudowana na przeciwieństwach. Najpierw pojawiają się delikatne oznaki dwoistości: „Gdy chcę ją sobie wyobrazić, mogę przywołać tylko jeden szczegół nic nie znaczący: jej spierzchniętą skórę na kolanach, jak u chłopca, co jest głęboko wzruszające i prowadzi myśl w dręczące przesmyki sprzeczności, pomiędzy uszczęśliwiającej antynomie” (s. 141). Antynomie te przez pierwszą część opowiadania są nieobecne, a obraz Bianki jest jednoznacznie „dziewczęcy”. Potem jednak następuje moment, kiedy narrator dostrzega mankamenty jej urody: „Z bliska widziana, jej piękność jak gdyby miarkuje się [...]. Z świętokradczą radością obserwuję, że nosk nie jest wcale tak szlachetnie skrojony, a cera daleka od idealnej doskonałości. Obserwuję to w pewną ulgą” (s. 178). Aż wreszcie następuje zaskakujące wyznanie Bianki: „Czy pamiętasz Łońkę, córkę Antosi, praczki, z którą bawiłeś się, będąc mały? [...] To byłam ja [...]

tylko że byłam jeszcze wówczas chłopcem” (s. 181). Przemiana jest tu więc wielopoziomowa – mieszkająca w willi, bogata i eteryczna dziewczyna była córką praczki, ale jednocześnie chłopcem. To nie tylko przemiana, ale jedna z opozycji binarnych, na których budowane są postacie kobiece w prozie Schulza. Bianka jest z jednej strony delikatna, piękna i zamożna, ale jednocześnie jest (była) córką praczki i chłopcem. Podobnie budowane są inne ważne kobiece postacie w prozie Schulza – matka jest z jednej strony ważna – jest czuła („uwiedziony pieszczotami matki” – *Księga*, s. 102) i narrator wyraźnie potrzebuje jej obecności („Mamo! – wołam drżącym ze wzruszenia głosem”, *Sanatorium pod Klepsydrą*, s. 241), a z drugiej pisze: „o matkę nie dbałem” (*Sklepy cynamonowe*, s. 66). Gdyby odnosiło się to tylko do relacji matka–syn, taka ambiwalencja byłaby bardziej niż prawdopodobna. Jednak takie przeciwieństwa odnoszą się do cech i działań matki także w innych sferach życia. Z jednej strony jest osobą, która nie zna się na interesach, z drugiej – prowadzi sklep, kiedy ojciec staje się do tego niezdolny. Kobiety w prozie Schulza mają więc jednocześnie sprzeczne cechy, a najdalej posuniętym tego wyrazem jest przemiana Bianki z chłopca-córki praczki w eteryczną, pociągającą i nieosiągalną dziewczynę.

Ta dwoistość Bianki intryguje z innego jeszcze powodu. Kobiety w prozie Schulza są istotami dla mężczyzn ważnymi niemal wyłącznie ze względu na swoją zewnętrzność – są pociągające, a nawet fascynujące jako obiekty męskiego podziwu i pożądania lub odrzucane i lekceważone za względu na brak takich walorów. Nic nie wiemy o kobietach jako ludziach mających swoje zainteresowania, wiedzę czy jakiegokolwiek cechy inne niż zewnętrzność. Nie są niemal nigdy partnerkami ani w rozmowach, ani w życiowych planach czy przedsięwzięciach. Żaden z bohaterów nie traktuje kobiety jak równej sobie interlokutorki. Kobiety są słuchaczkami, oglądanymi obiektami, a nie rozmówczyniami, uczestniczkami życia na równych prawach z męskimi bohaterami. Jedyną kobietą, z którą narrator się naradza, snuje plany i przedsięwzięcia jest Bianka:

Ważne sprawy, najwyższej wagi sprawy stanu zmuszają mnie teraz często do odbywania poufnych konferencji z Bianką. Przygotowuję się do nich skrupulatnie, siedząc w noc przy biurku nad tymi sprawami dynastycznymi najwrażliwszej natury (*Wiosna*, s. 177).

Jedynie Bianka jest rozmówczynią, ważną partnerką w przedsięwzięciach, a jej decyzja jest konieczna do realizacji zamysłów: „Pozwala, żebym każdą sprawę oświetlił ze wszech stron, ukazał wszystkie pro i contra, potem [...] rozstrzyga ją prędko, pobieżnie i z zadziwiającą trafnością” (tamże, s. 179). Jest to też jedyna postać kobieca wyposażona w pewną władzę, o czym świadczyć może także to, że oboje podpisują przedkła-

dane dekrety: „Bianka podpisuje [...] i obserwuje [...] jak kładę mą kontrasygnatę” (tamże, s. 179). Być może jej wyjątkowy status kobiety-partnerki narad i współdecydentki ma związek z faktem, że była chłopcem, jej natura jest dwoista, chociaż jej zalety jako kobiety – obiektu adoracji i zabiegów są w opowiadaniu najmocniej eksponowane. Żadna inna kobieta w prozie Schulza nie ma takiego statusu. Pozycja pozostałych mogłaby być trafnie scharakteryzowana przy odwołaniu do obiektu męskich oddziaływań, jak w przypadku jednej z kobiet z opowiadania *Manekiny* poddawanej działaniom ojca: „Czy mam nazwać i Paulinę jego ofiarą? Stała się ona w owych dniach jego uczennicą, adeptką jego teorii, modelem jego eksperymentów” (s. 33).

Próba spojrzenia na świat stworzony przez Brunona Schulza z punktu widzenia kobiecych postaci pokazuje więc, że jest to niewątpliwie świat patriarchalny, w którym kobiety widziane są „męskim okiem”, charakteryzowane poprzez urodę lub jej brak, cielesność i atrakcyjność seksualną. Nie są partnerkami, interlokutorkami, lecz obiektami „ogładanymi” i niekiedy pożądanymi. Czy to znaczy, że nie ma w jego opowiadaniach „świata kobiet”? W niektórych opowiadaniach, jak pisałam wyżej, pojawia się podział na miejsca „męskie” (restauracja) i „kobiece” (kawiarnia) z inną charakterystyką, kolorem i opisem. W jednym fragmencie prozy Schulza znajdujemy też oddzielny „świat kobiecy”, jak pisze autor „samowystarczalny”, istniejący bez obecności mężczyzn i ich władzy:

mamka dzieciątka, której ekspansywna kobiecość zwiokratniała się jeszcze i czerpała sankcję ze swej roli matki-żywicielki. W majestacie tego dostojęństwa wyciskała ona swym szerokim i ważkim istnieniem piętno gynokracji na całym domu, będącej zarazem przewagą bujnej cielesności rozłożonej w mądrym stopniowaniu między nią i dwoje dziewcząt służebnych, którym każda czynność pozwalała rozwinąć, jak paw wachlarz, całą skalę samowystarczalnej kobiecości (*Noc lipcowa*, s. 190).

Macierzyństwo, karmienie niemowlęcia i cielesność to jedyne pola władzy kobiet, tworzące świat, do którego mężczyźni nie mają dostępu i na który nie mają wpływu.

Jest to jednak jedyny fragment prozy Schulza, w której istnieje odrębny świat kobiecy. Poza tym tworzy on, czy może portretuje świat męski, gdzie mężczyzna jest osią zdarzeń, a kobiety są albo osobami świadczącymi usługi (praczki, szwaczki, służące) i/lub jedynie obiektami męskiego zainteresowania seksualnego. Dostosowują się do świata mężczyzn i ich oczekiwań, nie są odrębnymi istotami, ale kobietami w relacji do mężczyzn, co nie jest ich własnym wyborem, ale cechą kultury i podziału władzy:

Młode kobiety mają kobiecą identyfikację, ale w relacji do męskiej widowni – oceniają siebie poprzez spojrzenie „mężczyzny-w-głowie”. Heteroseksualność nie jest, jak by się wydawało, opozycją męskości i kobiecości, to jest męskość. W tej męskiej heteroseksualności kobiece pragnienia i możliwy kobiecy opór, potencjalne nieposłuszeństwo jest dyscyplinowane i kontrolowane, jeśli trzeba poprzez przemoc (Holland, Ramazanoglu, Sharpe, Thomson 1998).

Czy Schulz nie miał świadomości doświadczeń kobiet, skoro w opowiadaniach posługuje się tak konsekwentnie męską perspektywą? Wbrew większości opisów prezentowanych w opowiadaniach Schulza ignorujących perspektywę i doświadczenie kobiet, okazuje się, iż miał on pełną świadomość, że istniejące relacje władzy są efektem socjalizacji opartej na różnych formach przemocy wobec kobiet. Wprawdzie w jednym tylko fragmencie, ale bardzo dobitnym, poruszającym, a nawet – można powiedzieć – feministycznym zawarł swoją świadomość przemocy zawartej w socjalizacji i doświadczeniu kobiet:

Całe pokolenia tresury tkwią w jej zdyscyplinowanej krwi. Wzruszające jest to zrezygnowane poddanie się pod nakazy taktu, świadczące o przewyciężonej przeczucie, o buntach przełamanych, o cichych szlochach po nocy i gwałtach zadanych jej dumie. Każdym swym ruchem wkłada się ona, pełna dobrej woli i smutnego wdzięku, w formy przepisane. Nie robi nic ponad konieczność, każdy gest jest skąpo odmierzony, ledwo wypełniający formę, wchodzący w nią bez entuzjazmu, jakby tylko z biernego poczucia obowiązku. Z głębi tych przewyciężeń czerpie Bianka swe przedwczesne doświadczenie, swą wiedzę wszystkich rzeczy. Bianka wie wszystko. I nie uśmiecha się nad tą wiedzą, jej wiedza jest poważna i pełna smutku, a usta przymknięte nad nią w linię skończonej piękności – brwi zarysowane z surową akuracją. Nie, z wiedzy swej nie czerpie ona żadnego asumptu do pobłażliwego rozluźnienia, do miękkości i rozwiążności. Wprost przeciwnie. Jak gdyby tej prawdzie, w którą wpatrzono się jej smutne oczy, można było sprostać tylko natężoną bacznością, tylko najściślejszym przestrzeganiem formy. I jest w tym niechybnym taktie, w tej lojalności wobec formy całe morze smutku i z trudem przewyciężonego cierpienia (*Wiosna*, s. 152).

Trudno w jakimkolwiek polskim utworze literackim stworzonym przez mężczyznę znaleźć równie przejmujący opis kobiecego doświadczenia i – jak pisze Schulz – „tresury” kobiet, które od pokoleń uczone są ograniczania swoich potrzeb, pragnień, planów i które w imię przystosowania do roli i zabiegając o społeczną akceptację, zmuszane są do licznych ograniczeń wyznaczanych podrzędnym miejscem wyznaczonym

wówczas przez kulturę kobietom. Można byłoby sądzić, że taki rodzaj wychowania i „tresury” przeszedł do historii wraz z prawnymi regulacjami stanowiącymi o podległości żony mężowi, wraz z brakiem prawnej niezależności i ekonomicznej samodzielności kobiet. Jednak wszystkie te zjawiska odnajdujemy także w opisach współczesnej socjalizacji dziewcząt:

Kiedy wchodzą w okres dojrzewania i stwierdzają, że są poddawane swoistemu treningowi głosu i ucha, uczone, jaki głos ludzie chcieliby usłyszeć i co mogą powiedzieć, żeby nie dowiedzieć się, że są „głupie” i „niegrzeczne”, relacje między wnętrzem a zewnątrz stają się dla nich zasadniczą sprawą (Gilligan 2013, s. 108).

Kulturowe ograniczenia, „męskie oko” i nierówny podział władzy są więc nadal do pewnego stopnia aktualne, choć zapewne w mniejszym stopniu niż w okresie międzywojennym, kiedy kobiety miały status osób „wieloletnich”, nieosiągających prawnej niezależności (Sójka-Zielińska 2000, s. 264). Opiswana przez Schulza tresura zmuszała do przystosowania się do świata, którego reguły ustalili inni (mężczyźni): oni też wyznaczyli miejsce, cechy i zachowania cennie oraz zabronione kobietom, ale też kulturowo zabronili gniewu. Jak piszą teoretycy władzy, jednym z jej wymiarów jest wpojenie wszystkim – i sprawującym władzę, i jej podległym – że niemożliwy jest świat pomyślany inaczej niż ten, który znamy (Lukes 1974). Skoro zmiana nie jest możliwa, a dostosowanie do reguł bywa wymuszane, kobiety się im podporządkowują mimo „z trudem przewyciężonego cierpienia”. Gniew w takiej sytuacji uważa się za kontrskuteczny i nieproduktywny. Dlatego współczesne psycholożki taką wagę przywiązują do niezgody i gniewu, które są warunkiem wstępnym do odzyskania własnego głosu, własnej wizji świata i budowania swojego miejsca na własnych warunkach: „Kluczowe znaczenie ma w tym «odzyskanie» gniewu jako sygnału zniewolenia, niesprawiedliwości, złego traktowania – znaku, że coś jest nie tak z relacjami” (Gilligan 2013, s. 127).

Czy było to możliwe w czasach Schulza? Rodzący się wówczas ruch kobiecy, który miał już na swoim koncie wielkie osiągnięcia, jakim było uzyskanie przez kobiety praw wyborczych i wprowadzenie do sejmu i senatu pierwszych reprezentantek, pokazuje, że był to okres walki kobiet o „odzyskanie głosu” i że były wśród nich emancypantki nawołujące do sprzeciwu wobec narzucanych reguł we wszystkich dziedzinach życia – pracy zawodowej, wykształcenia, równości małżeńskiej, a także domagające się emancypacji w życiu intymnym. Jak pisała jedna z nich już w 1907 roku:

Dopiero wówczas, gdy na miejscu stosunków ludzkich na władzy i posłuszeństwie opartych nastanie

współzycie wolnych jednostek ludzkich, kobieta mieć będzie gwarancje, że jej krzywda jako istoty słabszej nie będzie mogła być cierpianą (Bujwidowa 1907, za: Górnicka-Boratyńska 1999, s. 291).

Ten bunt odnosił się przede wszystkim do równości praw, ale też do równości małżeńskiej, a więc do budowania relacji między mężczyznami i kobietami na zupełnie innych zasadach niż te, które wylaniają się z tekstów opowiadań Brunona Schulza. Z czasem wolność i równość w postulatach polskich buntowniczek obejmować miały także życie intymne kobiet, zerwanie z „podwójnymi standardami”, a więc z przyzwoleniem na męską zdradę i wymaganie kobiecej czystości. Autorką największego skandalu podczas zjazdu kobiet w 1907 roku w Krakowie była Zofia Nałkowska, późniejsza znajoma i protektorka Brunona Schulza. Bardzo wówczas młoda, bo dwudziestotrzyletnia pisarka, przemawiając, jak mówiła, w imieniu młodych kobiet, sformułowała słynne żądanie: „Chcemy całego życia!”. Domagała się zerwania z hipokryzją ukrywającą rzeczywistą poligamię i poliandrię współczesnego jej społeczeństwa, krytykowała badania prowadzone przez mężczyzn mające rzekomo dowodzić, że jedynym powodem skłaniającym kobiety do podejmowania życia erotycznego jest instynkt macierzyński. Twierdziła wprost, że kobiety, które są ekonomicznie i kulturowo niezależne od mężczyzn, dokonują i będą dokonywać wyborów z własnej woli i chęci, także w odniesieniu do sfery intymnych relacji z mężczyznami (Nałkowska 1907, cyt. za: Górnicka-Boratyńska). Jak łatwo się domyślić, naraziła się wówczas na zarzut niemoralności i rozwiązłości, co było oczywistym przejawem dyscyplinowania buntującej się przeciw regułom kobiety (Górnicka-Boratyńska 1999, s. 322). Na taki bunt mogła sobie jednak pozwolić córka profesora, świetnie wykształcona i zajmująca wysoką pozycję towarzyską, ale nie mieszkanka Drohobycza, o których pisał Bruno Schulz. Jego opowiadania są odbiciem tych stosunków między kobietami i mężczyznami, które były charakterystyczne dla współczesnego mu świata i środowiska. Kobiety nie były w nim samodzielnymi podmiotami, równymi mężczyznom partnerkami, a ich wartość kształtował obraz notowany przez „męskie oko”. Taki też jest obraz stworzony przez Brunona Schulza.

Bibliografia

Tekst oparty na zbiorze opowiadań:

Bruno Schulz, *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod Klepsydrą*, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2017.

Pozostałe źródła cytowane w tekście:

Bujwidowa Kazimiera (1907), *Stajmy się sobą!*, [w:] Górnicka-Boratyńska, Aneta (1999), *Chcemy całego życia. Antologia polskich tekstów feministycznych z lat 1870–1939*, Warszawa, Fundacja Res Publica.

Drugi powszechny spis ludności z dn. 9 XII 1931 r.: Mieszkania i gospodarstwa domowe. Ludność. Stosunki zawodowe:

Województwo lwowskie bez miasta Lwowa <http://mbc.cyfrowemazowsze.pl/dlibra/docmetadata?id=14200&from=publication>, dostęp: 4.04.2019.

Gilligan Carol (2013), *Chodźcie z nami! Psychologia i opór*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.

Górnicka-Boratyńska Aneta (1999), *Chcemy całego życia. Antologia polskich tekstów feministycznych z lat 1870–1939*, Warszawa, Fundacja Res Publica.

Goffman Erving (1979), *Gender Advertisements*, Palgrave, London.

Holland Janet; Ramazanoglu Caroline; Sharpe Sue; Thomson Rachel (1998), *The Male in the Head. Young People, Heterosexuality and Power*, Tufnell Press, British Library, London; www.researchgate.net/publication/42800186, dostęp: 29.03.2019.

Kappeler Sussane (1986), *Pornography of Representation*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

Kuciel-Frydryszak Joanna (2018), *Służące do wszystkiego*, Wydawnictwo Marginesy, Warszawa.

Lukes Steven (1974), *Power: A Radical View*, Macmillan, London.

Melosik Zbyszko (2017), *Konstruowanie kobiecości i „męskie oko”*, <http://edukacjafilemowa.pl/konstruowanie-kobiecosci-i-meskie-oko/>, dostęp: 29.03.2019.

Moszczeńska, Izabela (1904), *Czego nie wiemy o naszych synach: fakta i cyfry dla użytku rodziców*, Nakładem Księgarni Naukowej, Warszawa.

Nałkowska Zofia (1907), *Uwagi o etycznych zadaniach ruchu kobiecego*, [w:] Górnicka-Boratyńska Aneta (1999), *Chcemy całego życia. Antologia polskich tekstów feministycznych z lat 1870–1939*, Fundacja Res Publica, Warszawa.

Sójka-Zielińska Katarzyna (2000), *Historia prawa*, Lexis Nexis Warszawa.

Wolf Naomi (2014), *Mit urody*, Czarna Owca, Warszawa.



Drohobycz, 2006. Fot. Joanna Żętar.

Miesiąc Schulza, gdy to piszę, jeszcze nie miął. To okazja, by chwilę uwagi poświęcić najosobliwszej postaci Schulzowskiej prozy – Adeli.

Spotkać ją można w 19 spośród 32 opowieści. Jest na pozór służącą, ale wtajemniczeni wiedzą, że kimś więcej. Ci ostatni to, rzecz jasna, wszyscy świadkowie bitew, jakie Adela wydaje ekstrawagancjom Ojca. Skutecznie tłumiąc wyskoki jego „suwerennej magii”, zaskarbia sobie w końcu wstydliwą wdzięczność rodziny. Mag w domu to taki kłopot, że w oczach domowników poczynania Adeli zyskują coś na kształt sankcji metafizycznej: „przypisywaliśmy [jej] niejasno jakąś misję i posłannictwo sił wyższego rzędu” (*Manekiny*). W misji zwalczania magii Adela nie ustępuje Dursleyom z powieści o Harrym Potterze, lecz rozpętuje przy tym siły wyższego rzędu – mroczne, bowiem niegodne: interwencje z miotłą (*Ptaki*), pyskówki (*Mój ojciec wstępuje do strażaków*), łaskotki fizyczne (znów *Ptaki*) i moralne (*Traktat o manekinach*), a zawsze erotyczny wabik, który Ojca-fantastę dezintegruje bez reszty. Sporo już o tym pisano i niejedno się jeszcze napisze.

Schulz, jak wiadomo, opisuje dom kupca bławatego, który oprócz rodziców zamieszkują dwaj synowie, córka ze szwagrem i malutkim synkiem, trzech subiekci, a niekiedy jeden z wujów. Pokoje na piętrze wynajmuje się sublokatorom – przez jakiś czas mieszka tam na przykład pewna telefonistka. Wszystkie te osoby obsługuje Adela: robi im zakupy (*Sierpień*), zmiata, pastuje, froteruje (*Karakony*), wynosi śmieci (*Nawiedzenie*), miele kawę (*Noc wielkiego sezonu*), podaje ją do łóżek, przynosi podwieczorki (*Manekiny*), rozwiesza białiznę i zmywa statki (tamże), karmi szczeniaka i szoruje podłogę kuchni (*Nemrod*), rozpala w piecach i skubie drób (*Wichura*), pucuje rondle (*Kometa*), smaży konfitury (*Mój ojciec wstępuje do strażaków*), a wszystko to na przemian z ociąganiem lub furią. Dopiero pod wieczór znajduje czas, by się z ganku zapatrzeć tępo w przestrzeń.

Lecz status ma Adela w tym domu szczególny. Na co dzień zwykła nosić czarne jedwabne pończoszki, czarne jedwabne pantofelki i drogi nowoczesny zegarek na bransoletce. Zakrapla też sobie, niczym panienki z szantanu, oczy atropiną (*Traktat o manekinach. Ciąg dalszy*). W szufladzie jej komody, w obłoku „pudru czy perfumy”, złodziej Szloma znajduje wytworną suknię, eleganckie wstążki i kolejne pantofelki na wysokich obcasach – lakierki. Chyba nie z pensji, nieprawdaż? A że w *Genialnej epoce* trwa właśnie wiosna, czytamy, iż służa do wszystkiego wychodzi na miasto odziana w tiule i fulary. Prócz tego się szminkuje (*Noc wielkiego sezonu*), a to już istny skandal!

Smukłonoga, pięknooka Adela to demon wcielony. Gość nie może się oprzeć, by jej nie szczytnąć w pośladek (*Martwy sezon*), a także, i to wraz z Ojcem, podglądać, jak leży nocą „z rozchylonymi udami, spa-

Smukłonoga Adela

znując bezprzytomnie w objęciach snu z głową wstecz odrzuconą i płonąca”. Regularnie podglądają ją też sąsiedzi (*Edzio*) i subiekci, którzy w tak nobliwym domu wręcz zakradają się do niej i – co zakrawa na orgię – raz przynajmniej „wyciągają przez okno, trzepocząc oczyma i wlokącą za sobą smukłe nogi w jedwabnych pończochach” (*Noc Wielkiego Sezonu*). Nic dziwnego, skoro Adela wciąż perfidnie ich prowokuje (*Kometa*). Ba, nawet poszukujący Księgi-Autentyku mały Józef znajduje go, zwabiony wonią jej ciała (*Księga*). Toteż Adeli wiele się wybacza: niedbalstwo i korzystanie z kosmetyków Matki (*Nawiedzenie*), kłamstwa na temat Ojca (*Karakony*) i wątpliwą uczciwość (*Sklepy cynamonowe*). Jak mówi ta opowieść, jest to ktoś, kogo



Bruno Schulz, *Infantka i karty* (*Infantka i jej karty*), 1920, cliché-verre na papierze, 17,7 x 12,9 cm.
Fot. Muzeum Narodowe w Krakowie.



Bruno Schulz, *Rewolucja w mieście* (*Zaczarowane miasto II*), 1920–1921, cliché-verre na papierze, 17,4 x 22,7 cm.
Fot. Muzeum Narodowe w Krakowie.

zabiera się do teatru, lecz nie ktoś, kogo można posłać po zapomniany portfel!

W ostatniej opowieści *Sanatorium pod Klepsydrą*, *Ostatniej ucieczce ojca*, wspomniana jest po raz ostatni. Akcja późniejszej *Komety* toczy się bowiem wcześniej (ma kulminację w nocy z 19 na 20 maja 1910). „W tym czasie ojciec mój umarł był już definitywnie” – choć wkrótce zjawi się znowu w postaci monstrualnego skorpupa. „Adela wyjechała do Ameryki”. Tu kończy się saga rodzinna Schulza. „Nastąpiła nowa era, pusta, trzeźwa i bez radości – biała jak papier”. Lecz o Adeli dowiadujemy się wszak czegoś jeszcze! „Mówiono, że okręt, którym płynęła, zatonął i wszyscy pasażerowie stracili życie. Nie sprawdziliśmy nigdy tej pogłoski, wieść o dziewczynie zaginęła, nie słyszeliśmy już więcej o niej”. A jakież to statek krótko po roku 1910 zatonął z pasażerami, co położyło kres dawnej, radosnej erze?

Internetowa *Encyclopedia Titanica*, zawierająca biogramy wszystkich 2228 ludzi na pokładzie, wylicza trzy Adele, lecz nie w trzeciej klasie. Ale też w prozie Schulza nikt poza starym Jakubem nie nosi prawdziwego imienia. I tu fikcja zdaje się sięgać w rzeczywistość. Bo bilet tylko jednej jedynej pasażerki trzeciej klasy nie uwzględnia miejsca urodzenia. Figuruje tam

enigmatyczne „*from Russia*”. Gdzie indziej jeszcze lepiej: „*Residence – Unknown*”. Także tylko ten jeden raz zawód pasażerki ujęto w cudzysłów: „*tailoress*”. Widać osoba znikąd wyglądała na wszystko, tylko nie szwaczkę. I jak Drohobycz nie leżał w Rosji, tak Mrs Bejła Moor podróżowała z niespełna siedmioletnim synem Majerem nie pod własnym bodaj nazwiskiem. Nikt ze wschodu Europy nie mógł nazywać się Moor. Za to dwudziestosiedmioletnia kobieta z nieślubnym dzieckiem mogła mieć ważny powód, by zniknąć z takiego miasta jak Drohobycz.

Na „Titanica” ktoś tak dwuznaczny trafił przypadkiem. Miała płynąć „Adriatikiem”, który nie wyruszył, i do dziś niewiadomym sposobem zdołała przebukować bilet. Po kolizji miejsce w szalupie ustąpiła jej i dziecku nowo poślubiona żona miliardera, Madeleine Astor, a w bardziej prawdopodobnej wersji – małżonka właściciela sieci sklepów Macy’s, Ida Straus. Wszyscy z łodzi nr 14 zapamiętali małżonków Straus, stojących ramię w ramię na przechylonym pokładzie. Tym sposobem Bejła Moor nie podzieliła losu 1517 ofiar. Zamieszkała w Teksasie i nigdy nie zdradziła swego incognito. Jeśli nie była Adela – mogła nią być. To się nazywa prawda socjologiczna.

2013

[...] ludzkość namiętnie dąży do tych dzieł sztuki, które przynajmniej częściowo są nieodgadnione i dostępne dla różnych interpretacji.

Anatole France, *Ogród Epikura*¹

Jak przywrócić zniszczoną przez czas integralność osobowości Brunona Schulza (1892–1942), nie mierząc jej jedynie ułamkami oddzielnych wspomnień czy ocalałych listów? Ufamy Jerzemu Ficowskiemu (1924–2006) – jak wiadomo, to dzięki jego „irracjonalnemu aktowi czytelniczej wdzięczności”, postanowieniu „pisać o tym sobie samemu”², imię Schulza zyskało światowy rezonans. Jednak unikalna różnorodność twórczego profilu galicyjskiego twórcy generuje poszukiwanie specyficznych kryteriów wartościowania w kierunku tych horyzontów, które niejako prowokuje jego niejednolity dorobek.

Zaczynając od lat 60. ubiegłego wieku, każda estetyczna jednolita forma jest interpretowana jak pewnego rodzaju przesłanie ontologiczne („list”), przeznaczone do czytania – w odróżnieniu od traktowania całości jako pewnej zastygłej figury. Idea aktualizacji zamysłu autorskiego w świadomości odbiorcy, wyrastająca z kontekstu hermeneutycznej koncepcji Gadamera (*Prawda i metoda*, 1960), zaakcentowana przez Hansa Roberta Jaussa i rozbudowana przez Wolfganga Isera i Hansa Blumenberga, stała się mocnym bodźcem do radykalnej odnowy klasycznej poetyki i uformowała traktowanie literatury głównie jako pewnego rodzaju prowokacji intelektualnej. Jauss wyraźnie rozgraniczał pomiędzy bogatymi oraz nieoczekiwanymi możliwościami sztuki (zwłaszcza literatury) i tym, co niesie praktyka życiowa, niejednokrotnie podkreślając, że horyzont, jaki otwiera przed nami literatura (ze swoimi nieoczekiwanymi możliwościami), różni się zasadniczo od horyzontu związanego z oczekiwaniami życiowej praktyki. Niemniej umieszczając tekst nie tylko w perspektywie przeszłości, ale i przyszłości, czynimy go w tej lub innej mierze dokonaniem faktem historycznym.

W polemicznej analizie idei Szkoły Historii Intelektualnej w Cambridge (od lat 70. XX wieku działalność Johna Pococka oraz jego zwolenników Johna Dunna i Quentina Skinnera) Max Biewer słusznie podkreśla, że wszystkie wyważone argumenty na temat poszczególnych fenomenów i powiązanych z nimi pojęć w realnej perspektywie dyskursu historycznego wydają się być raczej pewną „maksymą heurystyczną”, która pochodzi głównie z „kontekstu relewantnych tradycji i dylematów”³. Liczę na to, że zaproponowany przeze mnie temat otworzy nową niszę w kontekście tradycyjnej rubrykacji w schulzologii. Warto pamiętać, że pierwszorzędne znaczenie dla Schulza ma motywacja dialogu, ustalenie tożsamości ducha i intencji z odbiorcą, a nie dotrzymanie kanonów jakiegokolwiek szkoły z jej specyficznym słownic-

OLGA CZERWIŃSKA

Intelektualne teksty Brunona Schulza jako receptywny palimpsest

twem i metodą. Wielowarstwowe horyzonty tekstów Schulza (zarówno malarskich, jak i literackich) są szersze niż horyzont metody, prowokują do podążania za osobowością, metodą i regułami niezwykle wymagającego do siebie autora.

Chcemy tego czy nie, ale takie metodologiczne podejście do specyficznej formy schulzowskiego „języka artystycznego” (w najszerszym jego znaczeniu), do opisywania jego ogólnej poetyki wydaje się konieczne dla każdej próby analitycznej recepcji każdego tekstu drohobyckiego twórcy. Za horyzontami formy, nigdy nie odosobnionej od twórcy, wciąż odnajdujemy jego postać. W tym sensie nawet listy Schulza wykraczają poza tradycyjny gatunek epistolarny, stając się samodzielną formą twórczego samospelnienia:

Ten stan nieukontentowania sobą skazuje mnie na beczynność. Ale czasem myślę, że surowość ta jest usprawiedliwiona i że słusznie skazuję na zagładę rzeczy niedoważone i niedoskonałe. Jest tylko ten mankament na rzeczy, że trzeba na początek przystać na rzeczy niedoskonałe, ażeby wejść w rozmach, podnieść się i oszołomić, i gdzieś na granicy swych możliwości znaleźć rzeczy doskonałe.⁴ (Do Romany Halpern, 30 IX 1936).

We współczesnych praktykach literaturoznawczych utarło się przekonanie o szczególnym znaczeniu paradygmatu „horyzontu oczekiwań”, zaproponowanego przez Karla Mannheim’a a następnie zaktualizowanego i rozbudowanego przez Hansa Roberta Jaussa i Wolfganga Isera. W odniesieniu do Brunona Schulza warto podkreślić wyrazistą symfoniczność jego dorobku, organiczne spokrewnienia wszystkich jego wielogatunkowych dzieł artystycznych (malarstwo i grafika, obrazy słowne, zbiory epistolarne), otwartość „horyzontu” różnorodnych perspektyw, co tworzy pewnego rodzaju palimpsest. Język artystyczny Schulza wytwarza estetykę o takim stopniu złożoności, że jej całość staje się niezwykle trudna do zrozumienia.

Wybór twórczych zasobów z rezerwu mistrza – z tego, co stanowi o jego niezawodności – przebiega w ostateczności drogą ich bezpośredniego uwarunkowania przez intencję autorską, niemniej obrazy, ich systemowe powiązania, wzajemne relacje i skrzyżowania, sposoby wyrażania spełniają się dopiero w interpretacji odbiorcy, w określonym przezeń formacie gatunkowego statusu tekstu. Zresztą jak dałoby się określić schulzowski „przedmiot”: czy jest to jedynie Drohobycz, czy kobiety, czy wyłącznie dzieciństwo? O fenomenie dzieciństwa mówi Maria Zubrycka: „[...] obraz dziecka i dzieciństwa nosi u Schulza wyraźne cechy fenomenologiczne”.⁵ To w sprawie dzieciństwa właśnie sam Schulz wyznaje: „znalazłem Autentyk...”.⁶

Indywidualny świat twórcy jest niewątpliwie szerszy od wszelkiej przedmiotowości – autor *Sanatorium pod Klepsydrą* od początku definiuje go jako „cichą kapitulację przed nieobjętością transcendentu”⁷, a następnie paradoks, przestronność tego, co istnieje poza oczywistym i dostępnym racjonalności, zamienia się w zawężenie optyki i bezsilność arsenału językowego: „Cóż pomógłby patos przymiotników i napuszystość epitetów wobec tej rzeczy bez miary, wobec tej świetności bez rachuby”.⁸

W liście do Romany Halpern (15 XI 1936) Schulz jest wprost zdumiony taką motywacją natchnienia jak cierpienie:

W tym się Pani myli, gdy Pani sądzi, że do tworzenia potrzebne jest cierpienie. To jest stary utarty schemat – może czasem słuszny – ale w moim przypadku nie. Ja potrzebuję dobrej ciszy, trochę tajnej, pozytywnej radości, kontemplatywnego łakomstwa na ciszę, na pogodę. Nie umiem cierpieć. Cierpienie mnie nie potęguje. A może się myłę.⁹

Uwikłany w codzienności, w warunkach niedostatku i osobistego kryzysu, postrzegając rzeczywistość niezwykle tragicznie, w prywatnej korespondencji z przyjaciółką Schulz mówi o kontemplacji filozoficznej jako najbardziej pożądanym i kojącym sposobie istnienia, który za każdym razem można wypowiedzieć na różne sposoby:

Próbowałem zrezygnować z twórczości, żyć jak przeciętny człowiek i wydaje mi się to bardzo smutne. Prócz tego moja codzienna egzystencja zależy od mojej sztuki, gdyż walorami zapożyczonymi ze sztuki podpieram moje kalekie nauczycielstwo. Byłem już w myśli pozbawiony posady i w ostatniej nędzy. Patrząc na wariatów miejskich, na żebraków w łachmanach, myślałem: może wkrótce ja tak będę wyglądał. Wie Pani, że ja nie nadaję się do żadnej pracy uczciwej. [...] Chciałbym próżnować, nic nie robić, walać się – mieć trochę radości z krajobrazu, z nieboskłonu otwartego przedwiecznymi chmurkami

w zaświaty. Wtedy może wróciłaby melodia do mnie, napłynęłaby fala prozy. Obowiązki służbowe naplają mnie grozą, wstrętem, mrozą radość życia. Wśród tego bezrobocia słyszy się tylko groźby i napomnienia. Obowiązek urasta do jakichś apokaliptycznych rozmiarów.¹⁰

Pisemne intelektualne dialogi Schulza z kobietami sugerują odrębny horyzont genderowy, odrębną warstwę palimpsestu. Obserwujemy w tym kontekście indywidualny przypadek, demonstrujący siłę twórczej wymiany poglądów między przeciwnymi płciami, poczawszy od Diotimy, rozmówczyni Sokratesa, która zaostrzyła uwagę filozofa na ontologicznym rozumieniu Idei. Nie ulega wątpliwości, że kobieta dla Schulza nigdy nie była istotą pozbawioną płci, wręcz przeciwnie, właśnie płeć podsycała jego uwagę do tajemniczych głębin duchowego świata kobiety. Prowadziło to twórcę do poznawania samego siebie, swojej własnej sytuacji duchowej. Jednak ignorując ten krajobraz intelektualny, badacze najczęściej gromadzą i analizują postaci kobiet w aspekcie innej wartości, głównie w kierunku freudowskim. Jerzy Ficowski opisał tę kwestię w tym właśnie kierunku, podkreślając szczególne paradygmatyczne znaki jej wcielenia w tekstach Schulza, zarówno graficznych, jak i słownych:

Poprzestałmy jednak na tym słowie-symbolu [wstyd – O.C.]; wystarczy nam ono do zasygnalizowania zjawiska nierównomiernej obecności Schulzowskiego Erosa w rysowanej *Xiędze bakwochwalczej* z jednej strony i w pisanych *Sklepkach cynamonowych* – z drugiej. Proza stała się domeną Mitu, rysunek – zwłaszcza jego ogromna dostępna nam dziś większość – pokątną siedzibą Seksu.¹¹

Podkreślmy, że specyfika stosunków między płciami, właściwa dla czasów Schulza i dla czasów obecnych, znacząco zmienia odbiór samych jego tekstów. Jest to swego rodzaju prowokacyjna przestrzeń dla odbiorcy. Jednak badacze, świadomie lub nieświadomie, zauważają intelektualny rdzeń tych stosunków. Na przykład, w sprawie zerwania stosunków z Józefiną Szelińską (lub „Panną J.”), której Schulz zadedykował *Sanatorium pod Klepsydrą*, Jerzy Ficowski pisał:

Nie próbowała jednak odwołać go od tego wszystkiego, w czym był najgłębiej duchowo zakorzeniony: nie w obyczaju, który odrzucił, nie w wyznaniu, którego się wyrzekł, ale w samym sednie rodzimego mitu, w istocie archetypicznej księgi, z której jako twórca czerpał. Juna była zbyt mądra, zbyt wrażliwa i kochająca, by go nawracać na własną niewiarę; miał swoją, niezastąpioną. Mimo wzajemnej tolerancji – to ta elementarna i ta nieustępliwa różnica sprawiła, że musieli się rozstać.¹²

Przejdźmy do płaszczyzny metafizycznej: kobieta w życiu i sztuce Brunona Schulza nie jest obiektem pożądania czysto seksualnego. Jest ona magiczną postacią „obcej”, która znalazła się w znanym artyście męskim świecie i w szczególny sposób fermentuje go, frapuje i formatuje swoją obecnością, potrafiąc radykalnie zmieniać nawet jego fizyczne proporcje (demonstrują to rysunki Schulza!), zadziwiać innym postrzeganiem natury rzeczy poprzez swój osobisty wyraz w rywalizacji o sztukę. O tym właśnie w liście z 5 XII 1936 Schulz pisze do Romany Halpern na temat kobiecej próby pisania:

Zastanawia mnie wyraźny narcyzm [sic!] tego krótkiego utworu. Nie przypisywałem go Pani. Jest to własność, która mnie zawsze fascynuje w kobiecie, jako wyraz jej zasadniczej inności, nieosiągalnej dla mnie harmonii i zgody na siebie. To jest to, co mi na zawsze pozostanie obce, a przeto pociągające i utęsknione. Sam jestem daleki od narcyzmu [sic!] i wydaje mi się jakimś metafizycznym przywilejem oddawać się mu tak beztrósko i bez skrępowań.¹³

Zaryzykuję twierdzenia, że wszystko, co stworzył i co pozostawił po sobie Schulz, świadczy o bezwarunkowym, fanatycznym odbieraniu świata i człowieka, którym przesiąknięte są wszystkie jego rysunki, teksty literackie, listy i zachowania i z którego składa się jednolity palimpsest portretu jego osobowości. Jednocześnie dla niego jak dla artysty samo w sobie istnienie jest rozparcelowane na integralne statyczne części groteski. Fragmentacji ulegają u niego przestrzeń, chwila, stan, uczucie i wreszcie sam tekst, wypowiedziany przede wszystkim przez metaforę we wszystkich możliwych jej modyfikacjach: od wyrazistych metaforycznych porównań czy epitetów do symfory, do rozbudowanego, na wskroś metafizycznego obrazu lub rozszerzonej realizacji metaforycznie skonstruowanej nazwy, jak te same *Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod Klepsydrą*. Oto przykład „multimedialnej” egzemplifikacji, gdzie metafora czasu może być odczytana jako nieskończoność całości:

Przez ciemne mieszkanie na pierwszym piętrze kamienicy w rynku przechodziło co dzień na wskroś całe wielkie lato: cisza drgających słojów powietrznych, kwadraty blasku, śniące żarliwy swój sen na podłodze; melodia katarynki, dobytą z najgłębszej złotej żyły dnia; dwa, trzy takty refrenu, granego gdzieś na fortepianie, wciąż na nowo, mdlejące w słońcu na białych trotuarach, zagubione w ogniu dnia głębokiego. Po sprzątaniu Adela zapuszczała cień na pokoje, zasuwając płócienne story. Wtedy barwy schodziły o oktawę głębiej, pokój napełniał się cieniem, jakby pogrążony w światło głębi morskiej, jeszcze mętniej odbity w zielonych zwierciadłach, a cały upał dnia



Bruno Schulz, *Xięga Bałwochwalcza (Xięga Bałwochwalcza)*, 1920–1922, grafika. Za: Biblioteka Jagiellońska, 1144 III Albumy.

oddychał na storach, lekko falujących od marzeń południowej godziny.¹⁴

Na jednym z festiwali Schulzowskich w Drohobyczu swoimi spostrzeżeniami o metaforze Schulza podzieliła się Dorota Głowacka.¹⁵ Rozważając „Schulzowski postulat docierania do «korzeni sensu»”¹⁶, badaczka odwołuje się do koncepcji metafory Waltera Benjamina i antymimetycznej teorii obrazu Jena-Luca Nancy’ego, a także do paradygmatu Innego według Lévinasa, któremu filozof przypisywał wymowę etyczną. Jednocześnie Głowacka podkreśla figuratywność Schulzowskiego pisma, zwłaszcza etyczny charakter jego obrazotwórstwa oraz wykraczanie poza granice każdej utartej formy. Śladem za Nancy, Głowacka konstatuje:

Piętrzące się, fanaberycznie zmysłowe metafory Schulza uwydatniają tę paradoksalnie namacalną niedotykalność obrazu [...]. Tego rodzaju obraz pozwala nam odczuć „sens” świata wykraczający poza wszelkie poznanie, zarówno intelektualne, jak i zmysłowe. Innymi słowy, obraz w swej ontologicznej istocie jest podłożem ulegającym ciągłej przemianie systemów znaczeniowych.¹⁷

Warto przytoczyć bodaj jeden przykład ilustrujący antropomorficzny a jednocześnie transcendentny spo-

sób tworzenia schulzowskiej metafory, w której nam wcale nieobcy są „cierpliwi sztukatorzy, objijający stare fasady z pleśni tynku”:

Stare domy, polerowane wiatrami wielu dni, zabawiały się refleksami wielkiej atmosfery, echemi, wspomnieniami barw, rozproszonymi w głębi kolorowej pogody. Zdawało się, że całe generacje dni letnich (jak cierpliwi sztukatorzy, objijający stare fasady z pleśni tynku) obtłukiwały kłamliwą glazurę, wydobywając z dnia na dzień wyraźniej prawdziwe oblicze domów, fizjonomię losu i życia, które formowało je od wewnątrz. Teraz okna, oślepienie blaskiem pustego placu, spały; balkony wyznawały niebu swą pustkę; otwarte sienie pachniały chłodem i winem.¹⁸

Podobnie jak rzeczy uzyskują oznaki antropomorficzne, ludzie także mogą wyglądać jak usypisko śmieci, lecz w taką metaforę zostaje wpleciona ewangeliczna wzmianka o dobrym Samarytaninie:

Kupka obdartusów, ocalała w kącie rynku przed płomienną miotłą upału, oblegała kawałek muru, doświadczać go wciąż na nowo rzutami guzików i monet [...]. Zresztą rynek był pusty. Oczekiwało się, że przed tę sień sklepioną z beczkami winiarza podjedzie w cieniu chwiejących się akacji osiołek Samarytania, prowadzony za uzdę, a dwóch pacholków zwlecze troskliwie chorego męża z rozpalonego siodła, ażeby go po chłodnych schodach wnieść ostrożnie na pachnące szabasem piętro.¹⁹

Poetyka języka artystycznego Schulza, z całą jego groteskową różnorodnością horyzontów, wymaga specjalnej strategii postrzegania i interpretacji tych odchyleń od powszedniości, kłopotliwych zniekształceń przeciętnej logiki światopoglądu, do których autor sam przyznaje się w liście do Stanisława Ignacego Witkiewicza (12 IV 1934):

Moja fantazja, forma, czy mina pisarska ma skłonność, podobnie jak i Pańska, do aberracji w kierunku persyflażu, bufonady, autoironii.²⁰

Podobnych przykładów miksowania mieszanki obrazów jest mnóstwo i – co najważniejsze – według Schulza, one są skłonne do wspólnego zatapiania się w „błogiej nicości”:

Tak wędrowaliśmy z matką przez dwie słoneczne strony rynku, wodząc nasze załamane cienie po wszystkich domach, jak po klawiszach. Kwadraty bruku mijały powoli pod naszymi miękkimi i płaskimi krokami – jedne bladoróżowe, jak skóra ludzka, inne złote i sine, wszystkie płaskie, ciepłe i aksamitne na

słońcu, jak jakieś twarze słoneczne, zdeptane stopami aż do niepoznaki, do błogiej nicości.²¹

Główną siłą napędową odbierania „świata przedstawionego” i opowiedzianego przez Schulza (we wszystkich różnorodnych formach jego wypowiedzi) jest przede wszystkim „życie świadomości” jak immanentnego twórczego dyskursu, przebiegającego w czasie niejako zastygłym i wciągającego w siebie uwagę czytelnika. Jeśli zastanowimy się nad Miarą czasu u Schulza, dojdziemy do wniosku, że dla świadomości artysty czas wydaje się nieobecny, przynajmniej wtórny wobec jego myśli, przede wszystkim – progowy, radykalnie końcowy dla określonej egzystencjalności. Dobrze to da się wyjaśnić na przykładzie ontologicznego paradoksu Zenona o nieruchomości leżącej strzały, która w każdej chwili czasu pozostaje w spoczynku i porusza się jednocześnie. Zgodnie z tym paradoksem, identyczne obiekty poruszające się z różnymi prędkościami są różnie postrzegane przez zewnętrznych obserwatorów, więcej nawet, w samych tych obiektach są różne wyobrażenia tego, co one przy tym widzą. Paradoksem jest ten fakt, że świadomość poetycka jednak zawsze istnieje w zasięgu własnego czasu historycznego i jest motywowana przez jego wyobrażenia, generowana przez organiczne odczuwanie rzeczywistości. Człowiek nieustannie zajmuje się fragmentacją czasu, nawet w swoim całościowym doświadczeniu życiowym próbuje skorelować jego wydarzenia z tymczasowymi, zawsze umownymi granicami. Niemniej jednak genialny drohobycki twórca wczuwa się w rzeczywistość nie zgodnie z chronologią, w ramach własnych doświadczeń życiowych, ale w sposób transcendentny, w wymiarze ponadczasowym: „Przez ciemne mieszkanie na pierwszym piętrze kamienicy w rynku przechodziło co dzień na wskroś całe wielkie lato...”²²

Światopoglądowa plastyczność świadomości poetyckiej pisarza uzasadnia ilustracyjność jego tekstów prozowych w stosunku do rysunków i odwrotnie – obserwujemy rozstaje pól semantycznych oraz generowanie nowych sensów, za każdym razem każda wariacja jest samodzielną wersją autorskiego dyskursu światopoglądowego, szerszego od immanentnego rysu sytuacji biograficznej. Prowokacją dla świadomości czytelnika jest także fakt, iż mimo żydostwa Brunona Schulza i wyartykułowanego przezeń zakorzenienia w tekście drohobyckim, poetyka miejsca i marginalności w jego interpretacjach artystycznych wykraczają poza własne granice, całkowicie tracą swe podstawowe markery, przechodząc w stan uogólnienia ontologicznego. Świat zewnętrzny zamienia się w nieograniczone wewnętrzne horyzonty. Intencja na ten temat została wyrażona w liście do Anny Płockier (6 XI 1941):

Chciałbym, żeby Pani nabrała odwagi, rozmachu do objęcia szerszych tematów, do opracowania tą metodą większych mas Pani wewnętrznego świata”.²³

Pewna autorska logika obrazowania zawsze jest obecna, niezależnie od tego, w jakim rodzaju sztuki usiłuje się wypowiedzieć. Powiedzmy, logika literackiej metafory konstruuje świat figuratywny od słońca do słonecznika (obraz słonecznika staje się pewnego rodzaju kwintesencją „społeczeństwa botanicznego” – dodajmy, że „społeczne” jednak wyłania się u Schulza, mimo że pod maską „wspólnoty kwiatowej”):

Przedmiejskie domki tonęły wraz z oknami, zapadnięte w bujnym i pogmatwanym kwitnieniu małych ogródków. Zapomniane przez wielki dzień, pleniły się bujnie i cicho wszelkie ziele, kwiaty i chwasty, rade z tej pauzy, którą prześnić mogły za marginesem czasu, na rubieżach nieskończonego dnia. Ogromny słonecznik, wydzwignięty na potężnej łodydze i chory na elephantiasis, czekał w żółtej żałobie ostatnich, smutnych dni żywota, uginając się pod przerostem potwornej korpulencji. Ale naiwne przedmiejskie dzwonki i perkalikowe, niewybredne kwiatuszki stały bezradne w swych nakrochmalonych, różowych i białych koszulkach, bez zrozumienia dla wielkiej tragedii słonecznika.²⁴

[W tym miejscu można umieścić, jako ilustrację, jedną lub dwie fotografie Wojciecha Walkiewicza – do wyboru: „Drohobycz A3”, „Drohobycz A5”, „Drohobycz C2”]

Za podsumowanie niech posłużą rozważania Ficowskiego o poetyckiej naturze Schulza, o której mowa w fragmencie wspomnień Józefiny Szelińskiej o jego doskonałej manierze recytatorskiej:

Przynosił Rilkego, czytał niektóre jego wiersze niezapomnianym, sugestywnym, tajemniczo dalekim od wszelkiego recytatorstwa głosem, jakby to on sam tworzył te wiersze Rilkego. – Te seanse u mnie [...] – a następnie nasze spacerki na łąki za domem, do lasu brzozonego całego w wiośnie, dały mi przedsmak cudowności, niepowtarzalnych przeżyć, które tak rzadko w życiu się trafiają. Był to sam ekstrakt poezji. Tylko gdy ja odczuwałam i odczuwam kontakt z przyrodą biologicznie – dla Brunona młody las brzozony, sama nieporadność wzruszająca, służyła jako temat do snucia refleksji i gromadzenia obrazów, aby dojść niejako do głębi zjawiska.²⁵

Tak więc, różnorodną twórczość Brunona Schulza należy odbierać jednolicie – każdy poszczególny tekst w kontekście wszystkich innych – jak swoistą integralną całość, jak tekst-palimpsest, zgodnie z za-

proponowanym przez Gérarda Genetta pojmowaniem tego paradygmatu za pośrednictwem jego „second degré / drugiego stopnia”, zawierającego wielopoziomowe czynniki.²⁶ W przypadku dziedzictwa Schulza takie podejście sugeruje bardziej precyzyjne konotacje odbioru.

Przełożyła Wiera Meniok

Przypisy

- 1 Tłumaczenie na język polski na podstawie tłumaczenia ukraińskiego.
- 2 Jerzy Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny: Pogranicze 2002, s. 12.
- 3 Макс Бивир, *Роль контекстов в понимании и объяснении* [w:] *История понятий, история дискурса, история менталитета*, под ред. Ханса Эриха Бедекера, перевод с немецкого, Москва: Новое литературное обозрение 2010, с. 151–152.
- 4 Bruno Schulz, *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku Jerzy Ficowski, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2002, s. 129.
- 5 Марія Зубрицька, *Поетика міфотворення Бруно Шульца у контексті європейської літературно-теоретичної думки ХХ століття* [w:] *Бруно Шульц як філософ і теоретик літератури. Матеріали V Міжнародного Фестивалю Бруно Шульца в Дрогобичі*, ред. Віра Меньок, Дрогобич: Коло 2014, с. 170.
- 6 Bruno Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, opracował Jerzy Jarzębski, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich 1989, s. 132.
- 7 Ibidem, s. 105.
- 8 Ibidem.
- 9 Bruno Schulz, *Księga listów...*, s. 134.
- 10 Ibidem, s. 133–134.
- 11 Jerzy Ficowski, *Regiony...*, s. 439.
- 12 Ibidem, s. 324.
- 13 Bruno Schulz, *Księga listów...*, s. 137.
- 14 Bruno Schulz, *Opowiadania...*, s. 3–4.
- 15 Dorota Głowacka, *U podłoża obrazu: poetyckie figury pisma Brunona Schulza* [w:] *Bruno Schulz jako filozof i teoretyk literatury: Materiały V Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*, pod red. Wiery Meniok, Drohobycz: Koło 2014, s. 286–309.
- 16 Ibidem, s. 287.
- 17 Ibidem, s. 293.
- 18 Bruno Schulz, *Opowiadania...*, s. 5.
- 19 Ibidem.
- 20 Bruno Schulz, *Księga listów...*, s. 99.
- 21 Bruno Schulz, *Opowiadania...*, s. 5–6.
- 22 Ibidem, s. 3–4.
- 23 Bruno Schulz, *Księga listów...*, s. 198–199.
- 24 Bruno Schulz, *Opowiadania...*, s. 6.
- 25 Bruno Schulz, *Księga listów...*, s. 18.
- 26 Patrz: Gérard Genette, *Palimpsestes: La Littérature au second degré*, Paris 1982.



Drohobycz, 2003. Fot. Małgorzata Sady.

Schulz, Dante i Beatrycze

Na ulicy wymaginanego miasta mężczyzna kłania się pokornie dwóm kobietom, pochodzącym z tak zwanej klasy wyższej. Kobieta będąca przedmiotem zainteresowania mężczyzny pogardliwie odrzuca jego względy. Kontrast ten jest być może głównym motywem w wizualnej twórczości Schulza i pojawia się także w jego prozie. Jedyny istniejący obraz olejny Schulza, zatytułowany po prostu *Spotkanie* (1920), przechowywany w zbiorach Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza na warszawskiej starówce, prezentowany w różnych antologiach dzieł artysty oraz na stronie internetowej muzeum, można uznać (ze względu na jego walory techniczne, bogactwo środków oraz rozmiar) za najpełniejsze wizualne rozwinięcie tego tematu, łączące rozmaite elementy ikonografii Schulza.

Na Międzynarodowym Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu w 2012 roku Karen Underhill zaprezentowała fascynującą interpretację *Spotkania*. Zmodyfikowaną wersję tego referatu wygłosiła w tym samym roku na konferencji schulzowskiej na Uniwersytecie w Chicago, porównując obraz z wieloma innymi wariantami rozwinięcia tematu bałwochwalstwa / gloryfikacji i podziwu w wizualnej sztuce Schulza. Szczególną uwagę skupiła na związku między *sacrum* i *profanum*, w którym obiektem uwielbienia jest w niektórych wypadkach dominująca naga kobieta, w innych zaś święta księga. Czasem jest to kobiecy but, a czasem zwój Tory. W każdym z tych przypadków *profanum* może stać się *sacrum* i na odwrót, co dla Underhill jest znakiem modernistycznego przekształcania elementu mesjańskiego w erze „postteologicznej”. Istotnie, to kolejny poziom ambiwalencji w omawianym obrazie. Czy młody człowiek należy do sfery *sacrum*, bo jest seminarzystą, czy też do sfery *profanum* ze względu na swoją uległość? Czy wywyższająca się kobieta to *profanum*, bo jest doczesna, czy też *sacrum* jako przedmiot czyjejsz czci¹?

Obraz przedstawia młodego mężczyznę podobnego do Schulza. Nosi pejsy, co upodabnia go do ortodoksyjnego Żyda lub chasyda, ale sądząc po pozostałych wizerunkach Żydów Haredim zarówno u Schulza, jak i innych malarzy z jego regionu, płaszcz i kapelusz młodzieńca nie wyglądają na charakterystyczny strój chasydzki z czasów autora *Sklepów cynamonowych*. W roku 2011 w ramach moich obowiązków związanych z Instytutem Kultury Polskiej w Nowym Jorku towarzyszyłem grupie kuratorów, pisarzy i badaczy zajmujących się kulturą żydowską w podróży do Lublina, Lwowa i Drohobycza. Zastanawiał nas wszystkich ten niecodzienny strój mężczyzny na obrazie. W naszych dyskusjach nie doszliśmy do żadnego konkretnego wniosku, ale odnieśliśmy wrażenie, że ubiór przypomina bardziej czasy włoskiego renesansu niż realia świata Żydów aszkenazyjskich. Nawiasem mówiąc, jedną z osób w naszej grupie była właśnie Karen Underhill, niniejszy artykuł

może być zatem odczytany jako rozwinięcie tamtych dyskusji.

Typowy żydowski kapelusz codziennego użytku ma bardziej cylindryczny wierzch, czasem wyższy, czasem niższy, jeszcze inne są bardziej zaokrąglone na czubku; jeden typ jest nieco kwadratowy, inny zwieńczony szpicem, wierzch kapelusza ma zaś kształt półkuli. Na rysunkach Schulza udało mi się znaleźć jeden chasydzki kapelusz z półkulistym wierzchem – ma go na sobie trzecia postać od lewej na rysunku *Modły u studni* (z kolekcji Muzeum Literatury w Warszawie²), ale – co zastanawiające – daszek kapelusza tej osoby jest węższy niż postaci na obrazie olejnym, jeśli porównamy kształty. Płaszcz postaci przy studni wydaje się cięższy i nie ma otwartej linii dekoltu, takiej, jak u mężczyzny na obrazie. Na płótnach Maurycyego Gottlieba pojawiają się dziewiętnastowieczne wizerunki religijnych żydowskich nakryć głowy – mają miękkie, zaokrąglone wierzchy, lecz są to raczej obrzędowe futrzane kapelusze (typu sztrajmł), jak na przykład ten, który nosi rabin usytuowany na pierwszym planie znanego obrazu *Żydzi modlący się w synagodze podczas Yom Kippur* (1878, obecnie w zbiorach Muzeum Sztuki w Tel Awiwie). Kapelusz młodzieńca z obrazu Schulza ma płaski wierzch. Po długich poszukiwaniach udało mi się znaleźć płytę fotograficzną w zbiorach Dietera Philippiego, gromadzących religijne i kościelne nakrycia głowy: przedstawia grupę ortodoksyjnych Żydów w Jeruzalem, w rozmaitych strojach (zdjęcie zrobiono najpewniej w celu ukazania różnorodności strojów). Na jednym z nich widać kapelusz przypominający ten z obrazu³, jest zatem prawdopodobne, że Schulz znał ten typ, z pewnością jest on jednak wyjątkiem pośród kapeluszy żydowskich.

Płaszcz i kapelusz mężczyzny przypominają raczej późnośredniowieczną lub renesansową sutannę oraz tak zwane *cappello romano* lub *saturno*, które noszone są nawet współcześnie przez niektórych katolickich seminarzystów (często, choć nie wyłącznie, przez Jezuitów), niemających charakterystycznego dla siebie stroju. Przed namalowaniem *Spotkania* Schulz mógł

widzieć takie stroje nie tylko na obrazach, ale też podczas studiów we Lwowie i w trakcie podróży do Wiednia. W malarskich przedstawieniach tego rodzaju strój pojawia się zdecydowanie częściej niż okrągły żydowski kapelusz z szerokim rondem. Jeśli na obrazie Schulza rzeczywiście mamy połączenie katolickiej sutanny seminarzysty z pejsami, to w rezultacie powstaje szczególnie uderzający gest uniwersalizujący. Ubiór seminarzysty symbolizuje niewinność, brak doświadczenia. Bogactwo symboliki stroju ujawnia się w jego ambiwalencji – jakby igła kompasu nie mogła się zdecydować, czy obrócić się na północ, w stronę królestwa Aszkanaza, czy na południe – w kierunku Rzymu. Możemy jedynie domyślać się powodów, dla których Schulz zdecydował się tu na odmienne ukazanie wizerunku Żyda Haredi, choć trzeba mieć przy tym na uwadze, że zachowane dzieło tego autora jest niekompletne, że nie wiemy, co zostało utracone podczas wojny, i gdybyśmy mieli do dyspozycji więcej jego prac, to może okazałoby się, że wizerunek ten nie jest wcale aż tak odmienny. Omawiane dzieło (względnie duży obraz olejny) niesie jednak bogatszy przekaz; taka forma nadaje się bardziej do wielkich idei, większego zakresu odniesień oraz ambitniejszych tematów.

Nasz „absolwent Jesziwy” uważnie obserwuje dwie elegancko, „po miejsku” ubrane kobiety, w strojach z czasów Schulza. Kobieta w bieli zdaje się patrzeć ponad ramieniem mężczyzny, unikając przeszywającego spojrzenia młodzieńca; w tle widać krajobraz. Kobieta ubrana w czerwony strój patrzy na osobę oglądającą obraz lub na malarza – samego Schulza, którego możemy uznać za towarzysza mężczyzny z obrazu. Pomiędzy mężczyzną a kobietami jest murek, ale być może w rzeczywistości rozdziela ich dużo więcej – może płęć, a może fakt, że w przeciwieństwie do nich on jest z zakonu? Czy są Żydówkami? Najpewniej nie, ale nie ma na to dowodu. Jeśli są, to nie z kręgu społecznego mężczyzny. Kobiety trzymają głowy w postawie dominującej, mężczyzna zaś jest pochylony i uległy.

Chcę jednak skupić się na innej warstwie znaczeń opisanego wyżej spotkania, mianowicie poprzez kolejną partię intertekstów chciałbym opisać obraz Schulza jako wariację na temat jednego z najbardziej znanych obrazów prerafaelitów, *Dante i Beatrycze* Henry’ego Holidaya, po raz pierwszy pokazanego w 1883 roku w galerii Grosvenor i zakupionego rok później przez Walker Art Gallery w Liverpoolu, gdzie do dziś można go oglądać⁴. Obraz zainspirowało dzieło *Vita Nuova* Dantego, które przetłumaczył i namalował Dante Gabriel Rossetti – obraz ten jest jednak mniej istotny dla omawianego przeze mnie zagadnienia, choć należy podkreślić wagę tego tematu dla malarstwa Bractwa Prerafaelitów. Chociaż Schulz nigdy nie był w Liverpoolu, obraz został sfotografowany, skopiowany i rozpowszechniony. Reprodukcję włączono, na przykład, do listy wizerunków w zbiorach Dantego na Uniwersy-

tecie Cornell, stworzonych w 1905 roku⁵. Zachowała się akwaforta C.O. Murraya na podstawie obrazu Holidaya; opublikowano ją w „The Art Journal” w roku 1884. Na obrazie Holidaya trzy kobiety ubrane – odpowiednio od lewej – w czerwień, biel i błękit zbliżają się do Dantego. Kobieta ubrana na białą to Beatrycze, kobieta w czerwieni to jej towarzysza, Monna Vanna. Kobieta w stroju niebieskim jest służącą, idzie krok za Beatrycze. Chcąc ukryć swoją miłość do Beatrycze, Dante rozpuścił plotki. Dotarły one do Beatrycze, która drwi z poety oraz unika przywitania – na obrazie Holidaya rzecz dzieje się na florenckim moście Ponte Santa Trinita, w tle rysuje się Ponte Vecchio. Scena pochodzi z 10. rozdziału dzieła *La Vita Nuova*. Kolejne rozdziały opisują skutki tej odmowy. Aby pozostać w kręgu prerafaelickim, zacytujmy przekład tego utworu Dantego pióra Gabriela Rossettiego:

Przyrzekłem więc sobie, że odnajdę ową damę, której imię wyjawiał mój mistrz, kiedy wędrowałem wśród westchnień. I ponieważ wypada mi mówić zwięźle, jedynie pokrótce opowiem, jak rychło uczyniłem z niej swą porękę, co ten skutek miało, iż wielu zaczęło o całej sprawie w nader nieprzystojny sposób rozprawiać; przysporzyło mi to wielu dokuczliwych chwil. Tak też stało się (przez ową podłą i fałszywą plotkę, która mię oskarżyła o występki), że ta, która pokonała wszelkie zło i wszelkiemu dobru królowała, znalazłszy się w miejscu, w którym naonczas przebywałem, odmówiła mi swego słodkiego pozdrowienia, a w nim jeno było wszelkie me błogosławieństwo. I tutaj winienem już odstąpić od tej sprawy, aby wszyscy właściwie pojęli, jak wielką cnotą było w moich oczach jej pozdrowienie.

Spotkanie istotnie ma miejsce; w przestrzeni publicznej, na ulicy wymieniane są spojrzenia, powitania, „gry dominacji” oraz obawy związane z plotkami. Celem jest rozpoznanie, wymiana spojrzeń oraz bycie zauważonym przez obiekt pożądania, ale także utrzymanie aury spotkania w ramach zasady *decorum* oraz odpowiednich proporcjach. W interpretacji Henry’ego Holidaya spojrzenie Dantego jest bezpośrednie; mężczyzna wydaje się urażony, kiedy Beatrycze stanowczo odwraca wzrok, a Giovanna zauważa reakcję Dantego, spoglądając przez ramię. Czy nasz młodzieniec i absolwent jesziwy, schulzowska postać z pejsami i w rzymskiej sutannie, może być połączeniem Dantego w interpretacji prerafaelitów oraz samego Schulza?

Refleksję o związku między tymi dwoma obrazami nasunęła mi wspomniana już podróż z Warszawy do Drohobycza w 2011 roku. W naszej grupie oraz przez internet z przyjaciółmi dyskutowaliśmy o obrazie Schulza. Podczas pobytu w Lublinie spotkaliśmy się z prof. Małgorzatą Kitowską-Łysiak, która wiele lat wcześniej opublikowała w „Kresach” skróconą wersję mojego ar-

tykułu o *Nocy wielkiego sezonu*. Po jej wykładzie pokazałem jej obraz Holidaya na moim iPhone i dyskretnie spytałem, czy ktokolwiek opublikował jakieś badania na ten temat, bo nie jest to zapewne oryginalne odkrycie. Kitowska-Łysiak nie słyszała o tego typu pracach, ale według niej podobieństwo między obrazami było tak uderzające, że z pewnością dzieło Holidaya jest źródłem. Jej opinii nie traktuję jako dowodu *per se*, ale była dla mnie zachętą od znakomitego eksperta sztuki wizualnej, by kontynuować badania.

Podobieństwo palety kolorów w obu obrazach jest uderzające: biel sukni Beatrycze skontrastowana z czerwienią Monny Vanny oraz czarnym strojem Dantego, ukazanymi na tle miejskiego, fiołkowego, ciepłego popołudniowego światła. Na obrazie Schulza kobiety też noszą czerwone i białe ubrania, strój mężczyzny z pejsami jest czarny, miasto zaś wydaje się malowniczo czerwone. Służącej w błękitnie, idącej krok za Beatrycze, nie ma na obrazie Schulza, ale – co ciekawe – na czerwono-pomarańczowym tle widać niebieski dach odległego budynku, tuż nad ramieniem schulzowskiej kobiety w bieli, jak gdyby błękitny czworokąt miał za zadanie zastąpić na obrazie służącą, która przeniknęła do podświadomości. Czy to możliwe, że Schulz zobaczył kolorową reprodukcję dzieła Holidaya? Istniały już w tamtych czasach ręcznie barwione fotografie i rysunki. Mamy niewiele konkretnych informacji o tym, co Schulz mógł widzieć podczas pobytu w Wiedniu (być może ryciny publikowane w „The Art Journal”) lub jakie książki były wtedy dostępne w Drohobyczu, ale frapujące podobieństwo między obrazami jest zapewne dowodem samym w sobie, a nie przypadkiem.

Kompozycja obrazu Schulza odzwierciedla dzieło Holidaya. Światło pada od prawej strony u Holidaya, od lewej zaś u Schulza. Na obu obrazach przestrzeń dzieli murek w kształcie litery L. Na obrazie Holidaya kamienny murek biegnie wzdłuż mostu nad rzeką Arno i wzdłuż promenady przylegającej do rzeki. Beatrycze z przyjaciółką i służącą podchodzą promenadą do centrum obrazu, a Dante stoi i czeka na moście; linie wyznaczone przez zarysy murku stwarzają przestrzeń do spotkania, ponieważ kierują wzrokiem odbiorcy. U Schulza murek rozdziela mężczyznę od kobiet, kierujących się najpewniej w stronę schodów, które nie wiodą w konkretnym kierunku, ale na pewno zaprowadzą kobiety daleko od mężczyzny. Schody wydają się wznosić, choć miasto ukazane w tle znajduje się poniżej planu, na którym rozgrywa się spotkanie. Obraz Holidaya opracowano naukowo; jest precyzyjny w swoim realizmie i zawiera takie szczegóły, jak rusztowanie na Ponte Vecchio, ponieważ w czasie opisanym w *La Vita Nuova* most rzeczywiście był naprawiany z powodu powodzi, jaka miała miejsce 50 lat wcześniej (taką informację można znaleźć w muzealnym opisie obrazu). Z kolei u Schulza przestrzeń wydaje się bardziej umowna. Funkcja murku jest tak samo tajemnicza, jak cel



Bruno Schulz, *Kobieta z pejczem przed kłęczącym mężczyzną*, ok. 1937, kredka / papier, Muzeum Literatury w Warszawie.

schodów. Być może jest to nisza, w którą można wstąpić, aby uciec przed zgiełkiem ulicy lub rozsmakować się w pięknie miejskiego pejzażu, miejsce, gdzie czas na chwilę przystaje pośród nurtu codziennego życia.

Oczywiście Beatrycze może być Bianką w *Wiosnie* Schulza, o czym pisał Marek Tomaszewski w artykule *Bruno Schulz: de l'ironie à l'érotisme*⁶. Ubrana jest na białą, a dodatkowo w związku z jej imieniem można uznać ją za symbol czystości. Istotnie, narrator *Wiosny* to niewinna osoba, która wielokrotnie spotyka Biankę na ulicy. Bianka zawsze pojawia się razem ze swoją guwernantką. Przez większość opowiadania pozostaje nieuchwytna; on nie może do niej przemówić, lecz ona przeszywa go swoim spojrzeniem. „Polowanie” na Biankę powiązane jest z opowieścią o klaserze, do momentu, w którym fabuły połączą się w umyśle Józefa i Bianka stanie się potomkinią infanta z dworu arcyksięcia Maksymiliana. Tak długo, jak pozostaje nieosiągalna, może pozostać ideałem, ale kiedy mężczyzna do niej podchodzi, urok gaśnie. Trzeba przyznać, że jest to jakby zdemaskowanie fałszywego mesjasza, i musimy zakładać, że Schulz miał dostęp do tajemnej wiedzy rabinów, aby rozumieć, jak takie odczytanie mogłoby brzmieć. Nie ma zatem potrzeby, aby je w tym miejscu przytaczać.

Ale kiedy przyjrzymy się temu spotkaniu i uświadomimy sobie, że Schulz kultywował ten motyw na długo przed pisaniem fikcji, okaże się, że ten temat pojawia się wszędzie. Na przykład w powrocie *Wiosny* w późnym opowiadaniu Schulza *Kometa*:

Koncypienci adwokaccy nosili wąsiki podkręcone spiralnie do góry, wysokie, sztywne kołnierzyki, i byli wzorem elegancji i szyku. W dni podmyte wichurą jak powodzią, gdy wicher niósł się z hukiem wysoko nad miastem, kłaniali się z daleka kolorowymi melonikami znajomym damom, oparali plecami o wiatr, z rozwianymi połami, i odwracali spojrzenia, pełni zaparcia i delikatności, ażeby nie narażać swych bogdanek na obmowę. Damy traciły na chwilę grunt pod nogami, wykrzykiwały przestraszone, obłopotane sukniami, i odzyskując z powrotem równowagę, odpowiadały z uśmiechem na ukłon⁷.

Publiczne pozdrawianie zostało tu zuniwersalizowane i obejmuje wszystkich „koncypientów adwokackich”. Ponieważ wydarza się w przestrzeni publicznej, jest owiane troską z powodu plotki i chodzi w nim głównie o grę dominacji, grę odwzajemnionych bądź nieodwzajemnionych powitań, pozwalającą zachować delikatną równowagę pomiędzy stronami.

W następnym paragrafie spotkanie zostaje opowiedziane na nowo, z podziałem na role między subiektów i Adelę. Tym razem mężczyźni pozdrawiają ją niewinnie, lecz śpiewają jakieś skandaliczne frazy; w rezultacie Adela strofuje ich, a mężczyźni spuszczaają oczy „z nikczemną dewocją”⁸, ponieważ czują dziłą satysfakcję z faktu, że wyprowadzili ją z równowagi. Wyidealizowane spotkanie koncypientów zostaje sprowadzone do złowrogiego spotkania subiektów; równowaga została utracona.

Po tych reprezentatywnych spotkaniach Ojciec ukazany jest jako ktoś, kto również „ze spuszczonej oczami” spotyka „odwiecznego fetysza”⁹ – heraklikańską ideę *Pantarei!*, głoszącą, że „wszystko płynie”, z którą kontrastuje Neitzscheańska myśl *principium individuationis*¹⁰ – by szybko porzucić te dwie cnotliwe idee filozoficzne i zacząć flirt z trzecią kochanką („ktoś rzucił słowo «mesmeryzm», i ojciec podchwycił je skwapliwie”). Idee te były jak komety – brakowało im zdolnej zmienić świat mesjanistycznej mocy, w którą wierzone.

Nie. Nie miał to być ani eschatologiczny, tragiczny finał, jaki dawno temu przepowiadali prorocy, ani ostatni akt *Boskiej komedii*. To miał być finał sprokurowany za sprawą fortelu, cyrkowa apokalipsa, cudaczny hokus pokus i lipny eksperyment – przy akompaniamencie braw wszystkich duchów Postępu¹¹.

W tym miejscu wyraźne nawiązanie do znanego dzieła Dantego łączy odległe krańce jego palety – z jednej strony: uniwersalna opowieść o niebie i pięknie, być może spójna z odczytaniem elementu dionizyjskiego u Schulza przez Boleckiego, lub naprzemiennie heraklejska „Pantarei!”, a na drugim końcu: *principium individuationis*, szukanie uznania w spojrzeniach Bianki i Beatrycze. Lecz każdy wielki schemat może okazać się fetyszem, obiektem, któremu przypię-

sano obce jego naturze moce – zwoje Tory otaczane wciąż jako bożyszczą, kobiecy but uosabiający moc Erosa. Beatrycze może okazać się Adelą, a my – subiektami. „Jak to, a cóż stało się z końcem świata, co z tym świetnym finałem po tak wspaniale rozwiniętej introdukcji” – pyta narrator Schulza w finale *Komety*¹². Odpowiedzią jest „spuszczenie oczu i uśmiech” – jeszcze jedno spotkanie z obłudną kochanką i świat toczy się dalej. Próba indywidualizacji nie powiodła się i wszystko nadal płynie.

Przełożyła Aleksandra Budrewicz

Przypisy

- Warto dodać, że jeśli istnieje jakikolwiek powód organizowania tak wielu konferencji poświęconych Schulzowi w tak krótkim czasie jak ostatnio, to jest nim konieczność ułatwienia tego rodzaju dialogu. Dziękuję Małgorzacie Smorąg-Goldberg, Markowi Tomaszewskiemu i Wierze Meniok za zgodę na publikację wersji tego referatu w językach francuskim i angielskim. Dzięki nim widać, jak wspomniane rozmowy o Schulzu z lat 2011–2014 wzajemnie się uzupełniają.
- B. Schulz, *Księga obrazów*, zebrał, opracował i komentarzami opatrzył J. Ficowski, Gdańsk 2015, s. 410–411.
- D. Philippi, *Jewish Headgear*, Philippi Collection (www.philippi-collection.blogspot.com, post z 25 listopada 2011; zob. też post: *Hats from Industrias Sombreras Españolas* (20 grudnia 2012).
- „The Art Journal” 1884, t. 46, s. 351.
- W. Th. Koch, *Hand-list of Framed Reproductions of Pictures and Portraits Belonging to the Dante Collection*, New York 1900.
- Referat wygłoszony podczas *Colloque international interuniversitaire „Schulz lu et interprété en Europe Centrale: entre modernisme et modernité. Poétique, réception, regards croisés”*, INALCO–Sorbonne, Paryż, 21–23 marca 2013.
- B. Schulz, *Kometa*, [w:] *Opowiadania, wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1987, s. 335.
- Tamże, s. 336.
- Tamże, s. 339.
- Wyczerpująco omówiona przez Włodzimierza Boleckiego w eseju *La contamination poétique de l'écriture schulzienne* (referat wygłoszony podczas *Colloque international interuniversitaire „Schulz lu et interprété en Europe Centrale: entre modernisme et modernité. Poétique, réception, regards croisés”*, INALCO–Sorbonne, Paryż, 21–23 marca 2013).
- Tamże.
- B. Schulz, *Kometa*, dz. cyt., s. 353; kolejny cytat: tamże.

Opublikowane pierwotnie w: Bruno Schulz jako filozof i teoretyk literatury. *Materiały V Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*, red. Wiera Meniok, Drohobycz 2014, s. 454–463.

W Drohobyczu wszyscy mieliśmy tego samego znajomego.

Nazywał się Schulz.

(Serhij Żadan, *Drohobycz*)

Czyżby czas był za ciasny dla wszystkich zdarzeń?

Czy może się zdarzyć, aby już wszystkie miejsca w czasie były wyprzedane?

Zatroskani, biegniemy wzdłuż tego całego pociągu zdarzeń, przygotowując się już do jazdy.

(Bruno Schulz, *Genialna Epoka*)

Kilka dni przed lotem z Berlina przez Wiedeń do Lwowa przydarza mi się spotkanie, które jest jak preludium. Weekend w Berlinie spędzają Jennifer Croft i Boris Dralyuk, można więc Jennifer pogratulować nagrody – przyznano jej Man Booker Prize za angielski przekład *Biegunów* Olgi Tokarczuk. Zarazem jest to okazja do pierwszej osobistej rozmowy, która pozwala przyjrzeć się łączącej nas płataninie wielorakich wątków – tak wyrafinowanej, że potrzeba nam trochę czasu na odkrycie wszystkich powiązań. Bo, po pierwsze, od wiosny mozolimy się z Lisą Palmes nad tłumaczeniem *Ksiąg Jakubowych* Olgi Tokarczuk na niemiecki, po drugie, od lat z New Jersey docierają do mnie przekłady Borysa Dralyuka z rosyjskiego na angielski, a to z kolei wiąże się z Iriną Mashinski i pamięcią Olega Woolfa. Szczegółowe rozwinięcie tego wątku wykraczałoby jednak poza ramy tekstu, ograniczam się więc do kwintesencji – opowiadania Olega Woolfa *Bessarabian Stamps* leżą przygotowane do zabrania w drogę do Drohobycza.

Spotykamy się w knajpce „Pasternak”. Jest ciepły wieczór, nad dachami dryfują chmury w jarzających się, żłobionych szeregach, jakby niewidzialne morze odciśnęło swój ślad na niebieskiej plaży. „Tam, gdzie mapa kraju staje się już bardzo południowa...”. Wyjazd na festiwal schulzowski, intensywna praca ostatnich miesięcy, ślęczenie nad *Księgami* – wszystko to przy stoliku na trotuarze Knaackestraße stapia się w jedno, wybrzmiewając echem obrazów. Miasteczka zachodniej Ukrainy, stolice narracji na mapie *Ksiąg*, węzły pamięci kulturowej – w trakcie pracy nad przekładem widziałem zawsze w odległości dzielącej je od Drohobycza.

Za sprawą przypadku, jadąc rowerem wzdłuż parku Tiergarten właśnie na spotkanie u „Pasternaka”, wpłatałem się w slalom znaczone niemieckimi chorągiewkami i na kilka dni akurat przed tym wyjazdem uderzyło mnie to szczególnie mocno. Głównie panowie zdążyli do turystycznych autobusów zaparkowanych na ulicy 17 czerwca. Tego dnia prawicowa AfD [*Alternative für Deutschland*; Alternatywa dla Niemiec] zwołała wielką demonstrację; impreza właśnie się skończyła i ludzie wracali do domu. „Boimy się o przyszłość naszych dzieci i wnuków!” – głosił ręcznie malowany transparent. Właściciel oparł go o pień drzewa, a sam kilka kroków

LOTHAR QUINKENSTEIN

Festiwal Brunona Schulza 2018. Podróż do rzeczywistości

dalej oddawał moc. Niektórzy, mocno już przejęci troską o wnuki i dzieci, podtrzymywali się we dwóch, we trzech, ale z tym większą determinacją wymachiwali flagami i tym głośniejsza była ich ekspresja. Jeszcze inni stali grupkami, wykonując gesty facetów dotkniętych czymś do żywego, którzy jednak mają zupełną jasność, co jest naprawdę ważne.

Obrazy te na długo zapadają mi w pamięć, nieraz powrócą w Drohobyczu – euforia kibolskiego nastroju w odorze piwa, przemarsz nóg w sandałach i frotowych skarpetach, czarno-czerwono-złote chorągiewki akcentujące własną ważność i powagę chwili. Zwolennicy partii, z której szeregów dobiega postulat skończenia wreszcie z niemieckim „kultem winy” i zwrotu kultury pamięci o 180 stopni. Zwolennicy partii, która chce z kraju „uprzątnąć” wszystkich nie-Niemców. Zwolennicy partii, w której szeregach kwitnie duma z „dokonań” niemieckich żołnierzy w czasie „obu światowych wojen”.

Ulica 17 czerwca, upamiętniająca bunt 1953 roku w NRD, prowadzi do placu 18 marca. Stąd już tylko kilka kroków do pomnika pomordowanych Żydów Europy. 18 marca 1848 roku – roku nieudanej rewolucji – czarno-czerwono-złote flagi powiewały nad barykadami w Berlinie i były znakiem nadziei na powstanie republiki. A gdyby wówczas naprawdę udało się powołać ją do życia? Czy zmieniłoby to bieg historii? Na tyle, że dzisiaj nie istniałaby ani ulica 17 czerwca, ani pomnik z polem stel?

„Nadzieja w tym, co przeszłe” – tak Peter Szondi określił historiozofię Waltera Benjamina; i ja ją widzę w berlińskich barykadach roku 1848. Symbolizują niespełnienie, otwartą możliwość. Dzisiejsza bliskość obu tych miejsc – placu 18 Marca i pola stel – przywodzi mi na myśl jeszcze inny obraz: Anioła Historii.

Lefanim – z twarzą zwróconą do przodu, do przodu – w przeszłość. Do odczytania wstrząsającej ekspresji Benjaminowskiego anioła nie przyczynili się Goethe czy Schiller ani Brecht czy Grass. Jego poetykę zrozumiałem za pośrednictwem Schulza. Nikt inny z europejskich pisarzy nie prześledził tak dokładnie najsob-

telniejszych rozgałęzień *conditio humana*, nie wsłuchał się tak głęboko w zagadkowy cud i nie opisał tak precyzyjnie mistycznego potencjału „tej świetnej imprezy życia, pełnej pikanterii, niespodzianych dreszczyków i point”. I żaden inny pisarz nie oddaje tak szeroko pojętego horyzontu kulturowych subtekstów, które nie mówią o niczym innym, jak właśnie o tym, że pamięć myśli – leżącej u podstaw wielokrotnie przywoływanego Zachodu (który wszakże często zapomina, skąd wzięła się jego etyka) – ma działanie wyzwalające. Właśnie tu trzeba szukać pierwszej cechy Schulzowskiej prozy: w poetyce antytotalitaryzmu.

*

Po kilku kilometrach przez peryferie Lwowa jest już tylko pejzaż. „Jak to wyrazić?”. Brak słów na tę niesłychaną bujność. Paleta zielonych odcieni przyprawia o zawrót głowy – wzniesienie za wzniesieniem sunie ta zieleń niczym świetliście spieniona martwa fala, by rozpląnąć się w niebieskawych tonach najdalszej dali, w przeczuwanym dotknięciu nieba. Obrazy z wizjonerskiego manifestu *Republiki marzeń* Schulza: „ten kraj niski, rozległy i fałdzisty, jak płaszcz Boga zrzucony kolorową płachtą u progów nieba”. Obrazy z pierwszych zdań *Idyll im Exil* [Idylli na obczyźnie] Somy Morgensterna: „Z łagodnego falowania płaszczyzn powstawał pejzaż, a rozległa przestrzeń rozciągała się daleko jak morze”.

Obok nas przemyka tablica z nazwą miejscowości, elektryzujące dwie sylaby *Дрого-*, chociaż to niemożliwe, byśmy tak szybko dotarli do celu. Chodzi o *Дроговиж*, a nie *Дрогобич* – jeszcze nie znaleźliśmy się na „bocznych torach czasu”.

Szosa, na którą w końcu skręcamy, ma szerokość austostrady. Po prawej i po lewej wzrok ślizga się po nieprzeniknionych ścianach splecionej, migotliwej zieleni. Ekstazy wegetacji: wiejskie domy toną w nadmiarze ogródków, stoją „po pachy” w chaszczach bzu, oplecione aż po szczyt winoroślami.

Na skrawku pustkowiec pojedyncze wieże wiertnicze, jeszcze z epoki galicyjskiego boomu naftowego, przypominają skamieniałe szkielety wymarłych istot, które dotknęła straszna klątwa. Za chwilę wylaniają się kontury Karpat, miękko zarysowane w mglistym upale.

Noclegi mamy w Truskawcu. Legendarny kurort, żabi skok od Drohobycza. Po południu siedzimy na werandzie knajpki przy deptaku, w urokliwym, niewielkim centrum miasta. Wszystko zdaje się emanować zdumiewającą nadrzeczywistością, zarazem jakby kryło się za woalem snu. W powietrzu zapach jaśminu i róż. Mrużymy oczy w słońcu, szukamy słów, upewniamy się nawzajem, że naprawdę tu jesteśmy. Niebo nas przyjęło i pożegnało. Wróciliśmy na ziemię. A teraz siedzimy tutaj i na deptaku pojawia się nasz wspólny znajomy: Marc Sagnol. Agnieszka zna go z poprzedniego festiwa-

lu, ja zaś spotkałem się z nim po raz pierwszy na czyichś urodzinach w Berlinie. Pokazywał mi wtedy książkę ze swoimi zdjęciami – utrwalił na nich zachowane jeszcze bóżnice zachodniej Ukrainy. Teraz w Truskawcu możemy kontynuować rozmowę z tamtego wieczoru.

Wzdłuż promenady wiodącej do parku zdrojowej ciągną się szpalery drewnianych budek, w których sprzedają lokalne produkty i pospolitą odzież. Nieco na uboczu usadowiły się starsze kobiety i oferują towar ze składanego krzeselka lub koca rozłożonego na ziemi: poziomki, szczypiorek, słoiczki miodu, ręcznie pakowane porcje twarożku, parę jajek. Marc kupuje kubek poziomek i kosztujemy ich po kolei.

Promenada przechodzi w plac, dzieci śmigają na rowerach, od stoiska z naleśnikami ciągnie zapachem odpustu. Na lasze piasku, którą omijają spacerowicze, leżą nieruchomo trzy beżowe psy, całkiem duże, o skudłonej sierści. Przez następne dni będziemy spotykać podobne w Drohobyczu, niektóre pojawiają się kilka razy dziennie. Rozgrzebują kosze na śmieci w parkach i na placach, przemykają przez gruzowiska, kontrolują tylne podwórka, przed wejściami do sklepów spożywczych ze stoicką cierpliwością czekają na czyjeś miękkie serce i rzucony okruszek jedzenia. Nigdy nie przestępują progów, tylko stoją i czekają, wpatrzone w ludzi wychodzących z wnętrza sklepu, którego branżę rozpoznają nosem. Tutaj, na promenadzie zdrojowej, wyglądają, jakby pracowały na zlecenie centrum turystyki – rozłożone na skrawku piachu w pozłocie przedwieczornego słońca, tworzą jeszcze jeden akcent oszołamiającej idylli.

Monumentalny budynek pijalni zdrojowej przypomina pocztę główną w metropolii. Woda nazywa się *Naftusia*, a wielkie tablice zachwalają w kilku językach jej zdrowotne działanie. Z wyłożonej kafelkami ściany wyrasta długi rząd kranów – samoobsługa, woda zimna albo letnia, do wyboru. Ma intensywny zapach siarki. Marc, kilka lat temu prawdziwy kuracjusz Truskawca, decyduje się na parę nostalgicznych łyków. Agnieszka i ja poprzestajemy na działaniu zdrowotnym przez nos.

Rozległy park zdrojowy wznosi się pagórkowato. W fantazyjnej płataninie drózek tworzą się zakola, pętle, ścieżki rozgałęziają się i łączą. Przy stołach i ławkach rodzinne pikniki. Miękkie światło sączy się przez listowie potężnych buków, słychać rozmowy półgłosem, dźwięczy czyjś jasny śmiech. Nagle stajemy przed okazałym popiersiem Mickiewicza na równie okazałym cokole. Inskrypcja po polsku, odnowiony pomnik pochodzi z czasów habsbursko-galicyjskich.

– Uwiecznili go w wieku studenckim – mówi Agnieszka. – Patrzcie, jak młodo wygląda.

– Po prostu romantyk – rzuca Marc. – Tacy to nawet po czterdziestce wyglądają jak studenci.

Mały chłopczyk bawi się na stopniach cokołu, układa w rzędki kamyki i patyczki, posypuje je piaskiem z kubeczka (właśnie w takich sprzedają na promena-

dzie poziomki). Promień słońca przedziera się przez liście i jego żar pada na Mickiewiczowskie bokobrody.

Marc opowiada o kuracji. Każdego dnia wcześniej rano jogging w parku, potem rozmaite zabiegi. Wdął się w rozmowę z masażystą, do którego codziennie chodził. Ale na pytanie o Las Bronicki, tamten odpowiadał półsłówkami i najwyraźniej nie chciał mówić.

Nad wierzchołkami drzew na wzgórzu góruje wielopiętrowy kolos Sanatorium Kristall, monumentalny symbol minionej epoki. Obok jeszcze jedno gmazyszko, zapewne gruntownie odremontowane w czasach poprzelomowych. Cały teren otacza wysokie ogrodzenie, właśnie samochód wjeżdża przez bramę na strzeżony parking. Patrzymy na tablice rejestracyjne – Ukraina, Węgry, Polska, Litwa, Bułgaria. Każdy z tych samochodów to majątek. Marc nie mieszkał wtedy ani tu, ani tam. Sanatorium, do którego trafił, leżało gdzieś niżej, ukryte w zakątku parku, w innej niszy czasu.

Szerokim łukiem wracamy do miasta. Tam, gdzie nie wkracza porządkująca ludzka ręka, roślinność całkowicie wymyka się spod kontroli, przekracza wszelkie miary „parku”, jest rozbuchana i nieposkromiona. Poza rewirem ławek i żywopłotów rozciąga się nieprzenikniony gąszcz i chociaż słońce już mocno chyli się ku zachodowi, gęstwina ciągle promienieje świetlistą zielenią – jakby we wnętrzu roślin żarzyła się esencja barw. Za następnym zakrętem wznosi się płachta łąki nakrapianej wysepkami krzaków. Trochę dalej kolejny budynek połyskuje czerwonawo w ostatnich odbłaskach zachodu. Budowla w stylu zamczyska wygląda na od dawna opuszczoną, wysoka, miękko falująca trawa zdaje się ją obmywać niczym wody jeziora.

Wieczorem w hotelu próbuję czytać, ale zdania rozsypują się w szeptu bez ładu i składu. Wiatr wydyma franekę w oknie, z ulicy dobiegają rozmyte głosy, stukot kroków. Otwieram laptop i szukam truskawieckich sanatoriów. Nieprzejrzana ilość. Czytam reklamy w różnych językach. W najwyższej kategorii oferują delfinoterapię. Przychodzi mi do głowy David Grossman i jego *Patrz pod: Miłość*. Bruno Schulz przemieniony w rybę.

*

Niewinny spokój poranka. Widok z okna hotelu na garaże i pasmo trawy między domami. Dwoje młodych ludzi wsiada właśnie do samochodu, kobieta macha jeszcze w stronę okna, a potem auto, podskakując na zagłębieniach kałuż, wjeżdża powolutku na ulicę.

Naleśniki z dżemem, sadzone jajka ze szczypiorkiem i koperkiem, twarożek – i mimo że jestem w pełni świadomy uwodzicielskiej atmosfery pierwszego poranka w nieznanym otoczeniu, kiedy wszystko aż kipi od radosnego oczekiwania, to jednak pozdrowienie *bud' laska*, jakim wita nas młoda kelnerka, przydaje temu śniadaniu świetlistej aury. Natychmiast przychodzi mi do głowy, że z takiego nastroju rodzi się idealizacja, ale owo *bud' laska* przy pierwszym śniadaniu w hotelu

Nabi w Truskawcu jest potwierdzeniem przybycia na miejsce.

Uroczyste otwarcie ósmego Festiwalu Brunona Schulza odbywa się w drohobyckim teatrze. Z postawianych we foyer dużych plasz spozierają twarze uczestników wcześniejszych edycji, przestrzeń wypełniają ciepłe dźwięki kwartetu smyczkowego.

Fakt, że ten międzynarodowy *hommage* w dwurocznym rytmie odbywa się już prawie od dwudziestu lat, można zawdzięczać pełnej pasji współpracy na linii Drohobycz – Lublin, a ściślej, niezmordowanym staraniom Wiery Meniok z Drohobycza i Grzegorza Józefczuka z Lublina. Burmistrz Drohobycza Taras Kuczma mówi o ważnym wkładzie w porozumienie obu miast, obu krajów. Przemykają mi przez głowę strzępy prasowych doniesień z lat 2014–15. Ukraina na tytułowych stronach niemieckich gazet. Że też tylko czasy kryzysu mogą wzbudzić takie zainteresowanie.

Pierwszy inauguracyjny wykład wygłasza Adam Zagajewski, drugi – islandzki pisarz Sjón (Sigurjón Birgir Sigurðsson), znany między innymi jako autor tekstów do piosenek Björk z filmu *Tańcząc w ciemności*. O ile urodzony w 1945 roku we Lwowie Zagajewski podchodzi do dzieła Schulza również z perspektywy geograficznej bliskości, o tyle Sjón mówi o drodze z oddali i już w pierwszych słowach, ach nie, już samym tytułem wykładu urzeka słuchaczy. „*Cinnamon on Ice. How Bruno Schulz found his way into the land of four hours of daylight*”.

Sjón sprawia wrażenie człowieka surowego, by nie powiedzieć – zdystansowanego, i tylko marynarka w kratę przydaje mu nieco ekstrawagancji, ale tym bardziej wyrafinowanie pobrzmiwa ironia jego starannie dopracowanych zdań. Wszystko zaczęło się w Reykjavíku. Sjón, podówczas student, biegł jak na skrzydłach na kawiarnianą audyencję, której udzielił mu Alfrēð Flóki (1938–87). Ceniony pionier islandzkiej awangardy szybko jednak zgasił jego zapał, zadając pytanie, czy czytał „*the three essential books*”, to znaczy *Mistrza i Małgorzatę* Bułhakowa, *Golema* Meyrinka i *Sklepy cynamonowe* niejakiego Brunona Schulza. Speszony przyznał, że żadnej z nich nie miał nawet w ręce. Powinien więc nadrobić te zaległości, odrzekł Flóki, gdyż w przeciwnym razie nie ma co siadać do sensownej rozmowy. Sjón ruszył na poszukiwania, a kiedy odnalazł *Sklepy cynamonowe* – w angielskim przekładzie – sprawa była przesądzona. Zachwył, a jeszcze bardziej oszłomienie i niepokój – na początek był w stanie wyrazić tylko jedno – proza, której ledwie cząsteczkę zapewne wówczas pojął, była czymś największym z dotychczasowych lektur.

Pierwsze czytanie Schulza jako przeżycie metafizyczne. Mógłby powstać ładny tom, antologia wszystkich tych inicjacji – od Islandii po Japonię. Co poniektórzy, wcale liczni, właśnie dlatego zaczęli uczyć się polskiego – żeby czytać Schulza w oryginale. Najpiękniejszy

komentarz do swego piarstwa stworzył sam mistrz w dziesiątym rozdziale *Wiosny*, gdzie prestidigitator wywleka laseczką z cylindra takie ilości papierowych, kolorowych wstążek, że zachwyty publiczności przemienia się w przerażenie i w końcu staje się jasne, że to już nie sprawa triku, „że mu po prostu otworzyły się źródła nadziemskie, nie podług ludzkich miar i rachub”, i „ktoś wówczas, predestynowany do recepcji głębszego sensu tej demonstracji, odchodził do domu zamyślony i olśniony wewnętrznie, przeniknięty do głębi prawdą, która weń weszła: Bóg jest nieprzeliczony”...

Pomysł wydania prozy Schulza po islandzku ovladnął Sjóna niczym obsesja. Mimo intensywnych poszukiwań nie trafił się jednak nikt, kto by wystarczająco dobrze władał islandzkim i polskim, trzeba było więc znaleźć rozwiązanie kompromisowe, może nie optymalne, ale wówczas jedyne. Islandzki przekład, oparty na tłumaczeniu szwedzkim i angielskim, ukazał się jesienią 1994 roku pod tytułem *Krókdílastrætið*. Sjón tak długo molestował wydawcę, iż ten w końcu był gotów podjąć ryzyko, choć bez przekonania, raczej z rezygnacji, krótko mówiąc – skapitulował pod presją obsesji.

Sjón nie mówi o twórczości Schulza, jego wykład jest nią przesiąknięty. Każde zdanie emanuje schulzowską poetykę, pełną wibrującego napięcia między światłem a materią, między źródłem siły stwarzającej a substancją stworzenia. W syntetyzującej puencie Sjón powiada, że wszystko na świecie jest początkiem i celem zarazem, uchem igielnym, które może być punktem wyjścia i dojścia – dla owej złotej nici światła, zszywanej bogactwo pojedynczych ułomków rzeczywistości.

Po tym wykładzie inaczej wychodzi się na ulicę, a nawet sama ulica jest inna. Znaleźliśmy się – widać to tak jasno w łagodnym powietrzu lata, że aż dziwi brak głośniejących ten fakt wielkich liter na niebie – w samym środku świata.

Na obiad w rustykalnie urządzonym lokalu w pobliżu głównego budynku Uniwersytetu Pedagogicznego dostajemy konkretne dania przypominające do złudzenia polską kuchnię. Właściciel, który świetnie pasowałby do roli jowialnego Zagłoby, bez mrugnięcia okiem żongluje tacami z tuzinem porcji barszczu i kufla piwa. Pośrodku widoków starego Drohobycza i różnorodności domowych akcesoriów, na ścianach wiszą owalne portrety Stepana Bandery i Jewhena Konowalca. Bandera widnieje też na rynku – na fasadzie jednego z domów spłowiwały już nieco kolorowy baner głosi: „Bohater narodowy Ukrainy”. Niczym w soczewce skupiającej promienie światła postrzegam nagle ich wszystkich: Josepha Rotha i Somę Morgensterna, Juliana Strykowskiego, Brunona Schulza i Józefa Wittlina. „Ojczyzna możliwości” – tak Claudio Magris charakteryzuje potencjał habsburski piarstwa Rotha. „Pod tym niebem mogłaby dojrzewać zgoda wszyst-

kich rzeczy” – rozmyśla Alfred Mohylewski w *Idyll im Exil*. Niezależna Ukraina. Bo cóż innego? Oczywiście niezależność. Oczywiście samostanowienie. I światło przeczytanych zdań gaśnie w bezradnym rozpoznaniu, jak mało może zdziałać prawda literatury w obliczu spraw dzisiejszych.

*

„Tam gdzie mapa kraju staje się już bardzo południowa, płowa od słońca, pociemniała i spalona od pogód lata”...

Rodzinny dom Brunona Schulza, w którym mieścił się też sklep towarów lokciowych ojca, stał na północno-zachodnim narożniku rynku i spłonął w czasie pierwszej wojny światowej, krótko po śmierci ojca w czerwcu 1915 roku. W miesiącach rosyjskiej okupacji (od lipca 1915 do lipca 1916 roku) grozę siały zwłaszcza jednostki dońskich kozaków. Dzisiaj na tym narożniku stoi szary budynek bez ozdób, na parterze mieści się sklep z przyborami szkolnymi – w oknie rzędy tornistrów, a na nich nadrukowane motywy z *Gwiezdnych wojen* i *Minionki*.

Mijamy kościół św. Bartłomieja i zmierzamy do ulicy Jurija Drohobycza, do domu, w którym Schulz mieszkał aż do chwili, kiedy to w epoce niemieckiego barbarzyństwa musiał przenieść się do getta. Znałe zdjęcie pokazuje go siedzącego na schodach wejściowych do tego domu, noga na nodze, na kolanach otwarty zeszyt, w ręce ołówek.

W trakcie pisania tego eseju mam na podorędziu opus magnum Jerzego Ficowskiego, czyli *Regiony wielkiej herezji i okolice*, z fotografią domu, ale oglądam też zdjęcia z naszej podróży. Wszystko jest, jak było: ornament ogrodzenia, balkonowa balustrada przy pokoju Schulza, sztukateria w obramowaniach okien i podrynną – zniknęły tylko drzewa, ale można wyobrazić sobie drgające bezgłośnie cienie liści, ich grę na ścianie w ciszy letniego popołudnia, podczas gdy – równie bezgłośnie – z głębi pamięci wydobywają się na światło imaginacji *Sklepy cynamonowe*. Numer domu też jest inny, na niedysiejszej Floriańskiej 10 jest dzisiaj Jurija Drohobycza 12.

Stoimy tak jeszcze przez chwilę, jakby ten dom miał przekazać nam wieść tajemną, gdy tymczasem pojawia się kolejny gość festiwalu, Sotirios Karageorgos, tłumacz prozy Schulza na grecki, absolwent Uniwersytetu Warszawskiego, od ponad dziesięciu lat lektor na tej uczelni. Nie mijają dwie minuty i już się „rozpoznajemy”. *Księgę Blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza* Władysława Panasa on też czytał jak objawienie, tak więc w drodze powrotnej na rynek nasza rozmowa obraca się wokół trzech głównych idei Izaaka Lurii – *cimcum*, *szewirat hakelím* i *tikkun olam* – i wielorakich do nich odwołań w prozie Schulza. A potem, z luriańskimi pojęciami w pustych rękach, stajemy przed tablicą pamiątkową umieszczoną na chodniku

ulicy Tarasa Szewczenki. Tu 19 listopada 1942 roku zginął Bruno Schulz. Zabójcą był gestapowiec Karl Günther, a obiektem jego „zemsty” – Felix Landau, „diabeł stróż” Schulza, jak trafnie określił go Ficowski. „Zabiłeś mojego Żyda (Günther był „diabłem stróżem” dentysty dr. Löwa), więc ja zabijam twojego” – brzmiał lapidarny komentarz do owego „czarnego czwartku”, kiedy to na otwartych ulicach zastrzelono ponad stu drohobyckich Żydów. Tekst na skrzydełku niemieckiego wydania biografii Schulza (która, niestety, jest skróconą wersją dzieła Ficowskiego) przedstawia ów barbarzyński akt zdumiewająco eufemistycznie: „Bruno Schulz stał się ofiarą honorowej rozgrywki dwóch oficerów Gestapo”. Pominąwszy fakt, że ani Landau, ani Günther nie byli oficerami, trzeba było naprawdę wpaść na pomysł, by sprawców Holokaustu przedstawić nobilitująco jako „ludzi honoru”.

Tam, gdzie „mapa kraju staje się już bardzo południowa, płowa od słońca, pociemniała i spalona od pogód lata, jak gruszka dojrzała – tam leży ona, jak kot w słońcu”...

Część gości poblądziło, więc zatrzymujemy się jeszcze na chwilę w sali gimnastycznej, gdzie między ścianami drabinek urządzona jest wystawa. Przez uchylone drzwi do magazynu widać sprzęty gimnastyczne, stoją poręcze, koziół, koń. Parkiet przypomina mi szkołę w Mielcu. Późne lato 1994 roku. Nadchodząca zima miała przynieść mi pierwsze odurzenie prozą Schulza.

Dwie studentki polonistyki, które pomagają w organizacji festiwalu, mówią, że przyjechały do Drohobycza dla pani dr Wiery Meniok – jedna z miasteczka pod Lwowem, druga z Charkowa. Oczywiście obie mówią płynnie po polsku i zupełnie dobrze po angielsku. Tutaj, w głównym budynku Państwowego Uniwersytetu Pedagogicznego im. Iwana Franki w Drohobyczu mieściła się niegdyś szkoła, w której Bruno Schulz był nauczycielem. Zdjęcie z lekcji robót ręcznych powstało w tych murach. Gdy rozmawiamy o historii budynku, jedna ze studentek wyjmuje komórkę i zagląda do ukraińskiej Wikipedii, by sprawdzić daty. Ale w artykule mowa jest o uniwersytecie założonym w 1944 roku.

– To tylko czasy sowieckie. Musimy sięgnąć głębiej, zobaczymy, co jest na temat gimnazjum Franciszka Józefa.

Odnajduje wzmiankę, że gimnazjum realne zostało założone w 1858 roku, a Iwan Franko – jego posąg widnieje u wejścia – był tutejszym uczniem.

Słońce ukośnymi wachlarzami wpada przez szyby, a cienie krat, które mają chronić okna przed zbłąkaną piłką, tworzą na parkiecie rozedrgane wzory. Między ścianami drabinek obrazy i zdjęcia – galeria Schulzowskich inspiracji.

Wychodzimy na jasne popołudnie. Na tyłach budynku otwarte jedno z okien, biała firanka wydyma się na letnim wietrze.

„Rynek był pusty i żółty. [...] Stare domy, polewane wiatrami wielu dni, [...] balkony wyznawały niebu swą pustkę; otwarte sienie pachniały chłodem i winem”...

Pod drohobyckim niebem słowa przechodzą w stadium fizycznej egzystencji. Wydają się namacalne, jakby pyłki nasion unosiły się w przestrzeni dnia. Światłista nić wielkiej obecności.

„Tak wędrowaliśmy [...] przez dwie słoneczne strony rynku”...

Misterium Schulzowskich miejsc – w gruncie rzeczy nic nie jest wymyślone, a zarazem wszystko układa się od nowa, w najgłębszym sensie *stwarza się* na nowo. Żeby sparafrazować słowa Szlomy z *Genialnej epoki* – świat przechodzi przez te opowiadania, ażeby się odnowić. Uniwersalność dzieła Schulza wynika z odniesień do żydowskiej mistyki, z „powtórnej tekstualizacji kabały” (Bożena Shallcross). To tędy płynie strumień migotliwej energii tej prozy – „ta bezgraniczność smutku i upojenia szukająca nadaremnie adekwatu w rzeczywistości”. Zgoda, to mistyka zsekularyzowana, literacka transpozycja, poprzecinana nitkami subtelnej, ironicznej gry znaczeń i – rzecz można – ze wszech miar heretycka w przeinaczaniu sensu *sacrum* i *profanum*, ale wcale nie mniej mistyczna.

Kiedy pisarz literacko przetwarza i nasycy symbolami miejsce swego pochodzenia, tak by nabrało głębszych znaczeń, często czyni to z przestrzennego dystansu. I nie bez przyczyny. Bliskość może przeszkadzać przemianie rzeczywistości. Tymczasem Bruno Schulz stworzył stolicę swej „republiki marzeń” z najbliższej bliskości miejsca i dnia. Zanurzony w codziennej krzątaniu miasta – nierzadko odczuwał jego ciasnotę – potrafił wspiąć się na najwyższe wyżyny poetycko-mistycznej imaginacji.

Widzimy teraz, które pierzeje rynku są po południu „słonecznymi stronami”, widzimy ówczesny róg ulicy Stryjskiej, gdzie jeszcze kilka lat temu naprawdę była apteka (tymczasem wprowadził się bank). I zatrzymując się przed byle jakim zdziczałym ogrodem, mimochodem rozglądamy się za Tłują – czy nie siedzi przykucnięta na swym legowisku ze śmieci i odpadków pośrodku orgii bzu.

Realne widoki Drohobycza i rzeczywistość literacka dodają sobie nawzajem blasku i intensywności. I zawsze kończą się zdumiewającym rozpoznaniem, że Schulz w gruncie rzeczy opisał to, co tutaj można zobaczyć. Trzeba jednak ów „grunt rzeczy” i owo widzenie rozumieć w sensie metafizycznej tęsknoty, a nie w znaczeniu dokumentacji orientującej się według pobieżnego spojrzenia: „Tam gdzie mapa kraju staje się już bardzo południowa, płowa od słońca, pociemniała i spalona od pogód lata, jak gruszka dojrzała – tam leży ona, jak kot w słońcu – ta wybrana kraina, ta prowincja osobliwa, to miasto jedyne na świecie. [...] Miasto to i kraina zamknęły się w samowystarczalny mikro-

kosmos, zainstalowały się na własne ryzyko na samym brzegu wieczności”.

*

Wieczorem uroczysty bankiet w truskawieckim Mirotelu. Z tarasu na dachu rozciąga się widok na pobliskie wzniesienia. Grzbiety Karpat jak papierowa wycinanka, ulice i domy żarzą się ciepłymi barwami, a kiedy zapada noc, można pod tym niebem pełnym bezkresnej migotliwości gwiazd ujrzyć wypełnioną echem dal, która otacza rozświetlony krąg miasteczka.

Nakładają się czasy – widzę, jak Jakub Frank ciągnie z całą kompanią od sztetla do sztetla w poszukiwaniu zwolenników swoich zuchwałych idei. Widzę Carla Josepha von Trotte, widzę mierniczego Eibenschütza – w tych okolicach, gdzie obcych czeka nieuchronne „zatrącenie”. Widzę, jak Alfred Mohylewski z Wiednia przyjeżdża do fikcyjnego Dobropola i jako pierwsze przychodzi mu do głowy, że tu niebo jest „inne”. Widzę „bożych nosiwodów”, dla których tylko tutaj, w dawnej Rzeczypospolitej, znalazło się miejsce na wspólnotę – w prywatnych miasteczkach polskich magnatów, gdzie Żydzi stanowili większość. Z perspektywy kraju byli oczywiście mniejszością, ale w sztetlu czuli się u siebie; w całej zachodniej Europie nie było nic porównywalnego. I widzę też małego Aronka z *Głosew w ciemności* Juliana Strykowskiego, jak stoi na stole i wyjaśnia wszystkim obecnym, że już czyta *chumesz* – bo to są księgi Mojżeszowe, a jest ich tyle, ile on, Aronek, ma lat, czyli pięć.

Znowu naleśniki na śniadanie, znowu aura powitania.

W Muzeum Michaila Bilasa w Truskawcu Stanisław Ożóg wystawia swoje inspirowane Schulzem *Erotyki*. W dziejach tego solidnego domu karpackiego mieszają się wątki ukraińskie i polskie. Mieszkał tu Rajmund Jarosz (1875–1937), wieloletni burmistrz Drohobycza i prezes Związku Uzdrawisk Polskich. Nad szerokimi schodami wylania się witraż z widokiem pijalni wody Naftusia z czasów międzywojennych. Sygnatura wykonawcy jest czytelna do dzisiaj: Krakowski Zakład Witrażów S.G. Zeleński, 1925. Natomiast Michail Bilas był malarzem i plastykiem, promotorem karpackiej sztuki ludowej. Wystrój pomieszczeń i ekspozycja odpowiadają jego upodobaniom – jest tu tkactwo i snycerka, na ścianach wisi malarstwo przedstawiające krajobrazy, z których pochodzą obiekty sztuki użytkowej. Bilas miał rok w chwili ukończenia witrażu; zmarł w 2016 roku w Truskawcu.

Włodko Kaufman przedstawia performance w pustym basenie przeciwpożarowym na skwerze, niedaleko naszej jadłodajni, a tymczasem piętrzą się i kłębią chmury, błyskawice przeszywają niebo i z długim echem przetaczają się grzmoty. Zaraz zacznie kropić, zaraz lunie, a Kaufman – robi coś przy stojącym na dnie basenu pianinie, nad którym rozpięte są druty

łącznie dwa inne pianina, głucho zawieszono, jak elementy strunowej konstrukcji instrumentu o nieznanym wymiarach – już niebawem będzie miał mokre włosy niczym pianista z okresu burzy i naporu. Piętrzy na drutach wierzbowe gałązki, polewa je białą i czarną farbą, która wraz z deszczem spływa na klawisze.

Podczas rozmów w bibliotece myślami jestem gdzie indziej. Zajmują mnie trzy głuche instrumenty. Ich zawieszenie wymagało skrajnego napięcia drutów, połączyło element sztuki i przemocy. Akrobatyka zakneblowanej równowagi. I jeszcze trzeci instrument, ociekający na dnie betonowego basenu białą i czarną farbą. Zdaje się, że już same klawisze zmieniały stan całej instalacji, chociaż po „brzmiącej formie ruchomej” pozostał tylko płynny ruch, wszystkie dźwięki umilkły.

Ulewa ciągle trwa, kiedy wracamy na rynek. W lokalu Franko Beef & Burger zamawiamy coś małego do jedzenia. Zapada zmrok, zmęczenie współgra z muzyką chłupotu. Jakby się chciało, by dzień wybrzmiał refrenem deszczu. Pojedynczy przechodnie, kuląc się pod parasolami, spieszenie przemierzają mokry bruk, a kudłate psy, które dzisiaj w południe wzięły we władanie przymy piachu na placu budowy, jakby cały rynek do nich należał, zaszyły się teraz w niewiadomo jakich dziurach.

Jednak już od początku pierwszego z dwu zapowiedzianych przedstawień teatralnych zmęczenie mija, jak ręką odjął. Teatr Studyjny z Warszawy daje *Historie o moim ojcu*, a ekspresyjny rozmach spektaklu działa wręcz oszołamiająco. Kongenialna kompozycja – każdy szczegół łączy echem opowieści o swej proweniencji i całość, scena po scenie, z lunatyczną lekkością układa się w rozpoznawaną od nowa opowieść. Znamięte rozłożenie akcentów w poszczególnych postaciach. Obaj subiekci, którzy niejasno kojarzą się z Kafką, ale w swej zmysłowej obecności zamieszkują przestrzeń bez wątplenia „po schulzowsku”. Ojciec, nawet w trakcie demiurgicznej rebelii tak filigranowy i kruchy, że każdy silniejszy podmuch wiatru mógłby go unieść daleko poza granice niepewnej, cielesnej egzystencji. Syn, rozdarty pomiędzy lękiem i entuzjazmem, raz gnany impetem o nieznanym celu, kiedy indziej jakby sparaliżowany rozpętany wokół surrealistycznymi eskapadami. I wspaniała Adela, fantastycznie zagrana, z iskrzącą, wywrotową ekspresją. Scenografia i akcja minimalistyczne, a zarazem wybujałe – co mogłoby uchodzić za sprzeczność, ale nią nie jest, gdy siedzi się na widowni.

„Bo czyż pod stołem, który nas dzieli, nie trzymamy się wszyscy tajnie za ręce” – wzięte z *Księgi przesłania* znajduje swoje szczególne potwierdzenie w drugim przedstawieniu. *Sanatório* to monodram, zagrany przez Jersona Vincente Fontanę z Teatru A Turma do Dionísio (Santo Ângelo, Brazylia). Z tekstu rozumiem w całości dwa słowa: *sanatório* i *pornografia*, trzecie objawia mi się po jakimś czasie: *pai* – ojciec. Ale wszystko daje się „wyczuć”, rozszyfrować z gestów, mimiki, into-

nacji głosu – jak bohater szuka wejścia do sanatorium. Jak lekarz mu wyjaśnia, że tutaj, w sanatorium, wydarzenia, które już zaistniały „w rzeczywistości”, jeszcze nie nadeszły. Jak spotyka ojca. Jak wreszcie opustoszały pociąg, poza wszelkimi rozkładami jazdy, stukocze po szynach mrocznego snu.

Po powrocie do hotelu Marc w chwilowym impulsem pyta młodego człowieka w recepcji, czy mógłby nam powiedzieć, co znaczy nazwa hotelu. A tak, to hebrajskie słowo i o ile mu wiadomo, oznacza motyla.

Z tym objaśnieniem w głowie zapadam w niespokojny sen, pełen wizji krążących jak błędne ognie.

Następnego ranka przed śniadaniem rzucam okiem do skrzynki mailowej, a potem szybko otwieram internetowy słownik hebrajsko-polski, w którym słowa można wpisywać w transkrypcji. *Nabi* – nic nie znaczy, ale pod *nawi* odnajduję inny sens – prorok. A motyl znaczy *parpar*, co mi przypomina *farfalla*...

Przy śniadaniu opowiadam o tym Agnieszce, a ona zamyśla się na chwilę i potem mówi, że właściwie nie powinno nas to dziwić... „*Sotirios*” znaczy w końcu „zbawiciel”, a jeśli ów „zbawiciel” tłumaczy Schulza na grecki, to jest całkiem logiczne, że mieszkamy w hotelu Prorok.

– Przypuszczalnie – ciągnie dalej, smarując naleśnik dżemem malinowym – istnieje coś takiego jak syndrom drohobycki, podobnie jak syndrom jerozolimski. I mam wrażenie, że właśnie pojawiły się u nas pierwsze objawy...

Na dzisiaj przewidziana jest wycieczka literacko-krajoznawcza. Najpierw jedziemy do Stryja. Z Drohobycza to 30 kilometrów. Ale jakież wymiary w czasie i przestrzeni otwiera uniwersum książkowych stron, w którym obie ulice nieuchronnie zdążają ku sobie – tak w sferze imaginacji, jak i w rzeczywistości. Ulica Stryjska w Drohobyczu (dzisiaj zaczyna swój bieg nieopodal rynku) i ulica Drohobycka w Stryju, wyeksponowana w pierwszej i czwartej części tetralogii galicyjskiej Juliana Strykowski.

W powietrzu wisi jeszcze mgiełka deszczu, powiewy mżawki suną przez zaciągnięte niebo przedpołudnia. Grupa wkrótce się rozprasza i sam przechadzam się pustymi ulicami. Niedzielną cisza otwiera mój wewnętrzny album obrazów. Już w Drohobyczu miałem momenty *déjà-vu*, ale tutaj dzieje się to ze szczególną intensywnością. Może dlatego, że niedziela. Uliczki ze szpalerami drzew, garbate chodniki z pobielonymi krawężnikami, rzędy fasad, głównie jednopiętrowych, tu i ówdzie parterowe domy z blaszanym dachem, zapadniętą kalenicą, małe okienka, skromne firanki, dwa, trzy łokcie nad ziemią. Obrazy spią się na mnie, jakby ktoś je rzucał garściami. Mielec, lata 1994–96, moja prywatna „mała Galicja” – ileż to razy spacerowałem po takich ulicach, w przestrzeni cichej niedzieli z mżawką melancholii.

„Jak podobne są w rzeczywistości wszystkie rynki na świecie!”.

To osobliwe uczucie, które mi towarzyszy już od przyjazdu, początkowo niejasne i niemal nieuchwytnie, w Stryju nabiera konturów: oglądam tę rzeczywistość przez polski filtr. Jakbym już kiedyś tu był. Poprzez lektury polskich autorów urodzonych w tych stronach. Uzmysławiam sobie, jak bardzo jest to mylące i kuszące zarazem. Ale nic nie mogę zaradzić na to poczucie obcowania z czymś dobrze znanym, stale nakładają mi się krajobrazy. Nadzieja w tym, co przeszłe... Wiersz Wierzyńskiego *Dla Romana Palestra*: „Otwórz okno: ta sama / Wielka prowincja / Galicyjsko słowicza”. I powtarzając w duchu te wersy, dobrze wiem, że dzisiaj mają znikome działanie. „Wojna jest wśród nas” – głosi osadzona w ziemi tablica przed sylwetką młodego człowieka w mundurze – „pomnikiem powracających bojowników ATO” na Małym Rynku w Drohobyczu.

Wszystkie sklepy zamknięte, tylko drzwi do salonu piękności, *CAJON KPACI*, stoją otworem. Jakaś kobieta układa klientce fryzurę, słyszę ich głosy, w tle gra radio, leci piosenka Eda Sheerana. „*But I was younger then, take me back to when...*”

Na następnej przecznicy wylania się Marc, też jest sam, szuka synagogi. Dwa, trzy skrzyżowania dalej nie jest już pewien, czy idziemy w dobrym kierunku. Stajemy na chwilę, Marc próbuje zorientować się w topografii i wtedy zatrzymuje się przy nas chłopak na rowerze, na oko piętnastolatek, i pyta, czy może pomóc.

– Szukamy synagogi – mówi Marc.

Chłopak spogląda nie niego bezradnie.

– Bóżnica – powtarza Marc i próbuje w mieszance ukraińsko-rosyjsko-polskiej wyjaśnić – świątynia żydowska, kościół dla Żydów.

Chłopak przeprosza, ale nie rozumie. I nie chodzi o język, on naprawdę nie wie, czego szukamy.

Na następnym skrzyżowaniu Marc rozpoznaje jakiś szczegół, skręcamy w boczną ulicę. Jest – zarośnięta czarnym bzem, puste otwory okienne, mury w wielu miejscach wypłukane deszczem na szerokość cegły.

Mnemocyd – późny triumf morderców, do dzisiaj mają władzę nad pamięcią.

Już na romantycznych obrazach ruin oplecionych zielskiem wyraźny jest harmonizujący retusz, sugestia uroku grozy, jakby budowle milcząco wyrażały zgodę na swój własny rozpad, same na pozór zachowane i uchronione w wielkim biegu rzeczy. Ruiny tej synagogi wykluczają wszelką próbę zaufania biegowi rzeczy. „*Akcja Reinhardt*” położyła kres niewinności naiwnych. Przerażenia, jakie wywołuje ta synagoga, nie jest w stanie złagodzić żadna romantyczna fascynacja. Poranek z mżawką i wersy Ficowskiego przed rozbuchaną gęstwiną czarnego bzu, którego korzenie wrosły w fundamenty rozpadających się murów: „tylko harmider takiej ciszy / tylko tumult pustkowia / zbitu tłum nikogo / zachodzi / pod żółtą łatą słońca / aż ją zakrwawi”.

Drohobycz, Drohobycz – Tu byliśmy.

W Bolechowie też jest synagoga, nie mniej okazała niż w Stryju, stoi na zarośniętej zielskiej parceli. Sterty gruzów, połacie pokrzyw, przegniłe belki i deski, krzewy tarniny. Na szczycie napis, można go jeszcze odczytać: „Klub garbarzy”. Służyła za miejsce zebrania ludu pracującego. Wkrótce ruina będzie nie do uratowania, tak jak ta ze Stryja.

Drogowskaz po ukraińsku i angielsku kieruje na cmentarz, droga wiedzie opłotkami, wśród łąk poornych śladami kopyt, gdzie pod wierzbami i topolami walają się narzędzia rolnicze. Tu i ówdzie zabudowana działka.

Po niespełna kilometry dochodzimy do szerokiej bramy. Tablica informuje, z kim trzeba się umówić na zwiedzanie cmentarza, podany jest numer telefonu. Wchodzimy przez furtkę obok bramy. Rosły męczyzna, pod sześćdziesiątkę, w roboczym ubraniu i kaloszach, stoi przy wjeździe do rozległego gospodarstwa. Dom mieszkalny, kilka zabudowań gospodarczych, na podwórku kołyszące się gęsi i kaczki. Tego człowieka obchodzi tylko jedno – żeby nie stratować mu grządek. Poniekąd rozumiałe, bo ścieżka ciągnie się skrajem pięknego warzywniaka. Krzaczkę pomidorów, porzeczki, marchew i szczypiorek, ziemniaki i kapusta. Przekraczamy niewielki strumyk, po drugiej stronie wznosi się skarpa. W wysokiej trawie macewy, niektóre pochylone, inne prawie leżą na ziemi w cieniu prastarych dębów o sękatych, powykrzywianych gałęziach, panuje cisza, tylko liście szumią w ciepłym wietrze, a w obniżeniu terenu, gdzie cmentarz przechodzi w bezkresne łąki, otwiera się widok na letnią, jasną przestrzeń niebieskości i światła.

Zdjęcia z albumu Moniki Krajewskiej *Czas kamieni*, które towarzyszą mi od lat, sztetle z macew, na pagórku jak ten tutaj, na skraju pola, na piaszczystym wzniesieniu – a obok linijki Ficowskiego: „nie zdołałem ocalić / ani jednego życia // nie umiałem zatrzymać / ani jednej kuli // więc krążę po cmentarzach / których nie ma / szukam słów / których nie ma”...

Drohobycz, Drohobycz – Tu byliśmy.

Ratujesz jedno życie i ratujesz świat. Zabijasz jedno życie i unicestwiasz świat – ile światów unicestwili Niemcy w Galicji? Dwanaście tysięcy w samym tylko Lesie Bronickim. Każdy sztetel ma tutaj swój Las Bronicki.

Unicestwienie, wyniszczenie, zagłada – jakie słowo jest najbardziej „stosowne”? Każda z tych miejscowości, które od wieków były sztetlami, zniknęła w ciągu kilku dni, czasem jednego dnia. Liczby zamordowanych odnotowane zostały w raportach. „Wypełniony obowiązek” w imieniu ojczyzny.

Miejscowości o dźwięcznych nazwach, które kojarzą się z postaciami wielkich żydowskich uczonych, ze słynną jesziwą, z cadykiem – wszystkie mają swój Las Bronicki. Staje mi przed oczami zdjęcie z albumu Rity Ostrowskiej *Juden in der Ukraine* [Żydzi na Ukra-

inie] – pagórkowaty garb na łące, która rozciąga się na wzniesieniu. Masowa mogiła. Jedna z nieprzeliczonych masowych mogił w krajobrazie *Polin*.

„Co zagłada żydostwa Europy Środkowej ma wspólnego z pytaniem o naszą, niemiecką tożsamość?” – pyta Karl Schlögel w zakończeniu eseju *Środek leży na wschodzie*. Przypomina się też esej Icyka Mangera *Die Juden und die deutsche Kultur* [Żydzi i kultura niemiecka], jeden z najbardziej gorzkich tekstów o tej nieodwzajemnionej miłości.

Wczesnym popołudniem jesteśmy w ośrodku Szepilska nad jeziorem, kompleksie hotelowo-gastronomicznym, gdzie są pomieszczenia konferencyjne i urlopowe bungalowy.

Keti Kantaria opowiada, jak Bruno Schulz – w jej przekładzie – trafił do Gruzji. Grzegorz Józefczuk rozmawia z nami, tzn. z Agnieszką Hudzik i ze mną, o czytaniu Schulza według klucza Władysława Panasa. Moja droga zaczęła się w latach 1994–95 pierwszymi lekturami Schulza, potem był Poznań, gdzie natknąłem się na *Księżę blasku* Panasa, dalej Berlin i wreszcie Lublin... Wydaje się, że nie mogło być inaczej. Ale to, że sama droga ma wewnętrzną logikę, nie musi nic oznaczać. Ważne jest jedno: czytając i pisząc, trzeba przeliterować jej trop, a wtedy może uda się pojąć ten czy inny odcinek.

Anna Kaszuba-Dębska relacjonuje przebieg projektu „Szpilki” – z całego świata ludzie nadsyłali jej damskie buciki, wszystkie z jakąś własną historią. Podczas jednego z wcześniejszych festiwali ustawiła je w ogrodzie „willi Bianki” – opatrzone kodem kreskowym, umożliwiały właścicielom smartfonów przywołanie poszczególnych opowieści.

Ariko Kato mówi o swoich przekładach Schulza na japoński, ale też o pisarstwie Debory Vogel, fascynującej pisarki dwóch języków – polskiego i jidysz, którą długo – o wiele za długo – postrzegano jedynie jako muzę Schulza. Jurko Prochaśko przełożył jej wiersze z jidysz na ukraiński i kiedy o tym opowiada, przez salę przebiega drobny czarny kot – znika za niedomkniętymi drzwiami werandy i tam oddaje się czynnościom toaletowym. Niemal jednocześnie szepczemy do siebie: „Kot mył się w słońcu” – zdanie kończące cykl *Sklepów cynamonowych*. Drohobycki syndrom...

Znad lasu podnoszą się cienie. Barwy zmieniają się jak w gamie chromatycznej, od pomarańczowych poprzez czerwone przechodzą w niebieskawe, turkusowe tony. Wiatr niesie zapach wody, z zarośli nad brzegiem dobiegają gulgoczące odgłosy ptaków. Dzisiaj przed południem, kiedy po Stryju i Bolechowie zwiedzaliśmy klasztor w Hoszowie, odsłonił się nagle przed nami oszałamiający widok dalekiej przestrzeni. „Pod tym niebem mogłaby dojrzewać zgoda wszystkich rzeczy”... i kolejne wspomnienie wznosi się znad oceanu zieleni, fale pagórków formują mapę, pocieniowaną żalobną rzeźbą terenu.

Bezustanna huśtawka uczuć. Od euforii po przygnębienie. Fizyczna wręcz obecność zdań z Schulza. Fale szczęśliwości. Fizycznie wręcz odczuwalna nieobecność zgładzonego świata. Obezwładniająca groza.

Wracamy w głębokich ciemnościach. Kilometrami ciągną się mokradła, nieprzeniknione pola trzciny. Na odsłoniętym terenie wzrok się gubi. Żadnego domu, żadnego światła, tylko rozplywające się kontury pagórków w nieskończonych szeregach, a w górze migotanie gwiazd.

„Jesteśmy po drugiej stronie, jesteśmy u podszewki rzeczy, w ciemności fastrygowanej płacząca się fosforescencją”.

*

Jak pograżona we śnie zdaje się drewniana, przy-sadzista cerkiewka z gontowym dachem, na trawie, pośród starych drzew. Zapach we wnętrzu otula jak tkanina, widok malowideł na ścianie i suficie odejmuje mowę.

Zaraz za nami nadchodzą inni festiwalowi goście. Anna Maria Słowikowska, aktorka *Teatru Studyjnego*, która tak wspaniale zagrała Adelę, Anna Kaszuba-Dębska, którą pantofelek Adeli zainspirował do projektu „Szpilki”, zaprzyjaźnione z Anną Marta i Valéry.

Oglądamy dzwonnice, potem jeszcze chwilę stoimy na dole i już tylko patrzymy. Wtedy z cerkwi wychodzą dwie kobiety, rozmowa nawiązuje się sama. Obie pochodzą ze Lwowa, nietrudno się porozumieć, jesteśmy już trochę osłuchani, a znaczenie wielu ukraińskich słów wynika z kontekstu. Czy widzieliśmy już salinę – dopytują się kobiety. Salinę? Gdzie to jest?

– Koniecznie musicie zobaczyć, to wspaniale. Zaraz zadzwonimy do pani Oksany, ona nam ją pokazała, momencik.

Jedna z kobiet wyjmuje komórkę...

Po ich odejściu nie pozostaje nam nic innego jak czekać. Niespełna dziesięć minut później nadchodzi kobieta pod sześćdziesiątkę, ma na sobie niebieską suknię w białe groszki, na ramieniu czarną, lakierowaną torebkę. Serdecznie się wita:

– Aha, przyjechaliście na festiwal Schulza. Świetnie! *Cinamonowi kramnici* ... To był wielki, wielki drohobyczanin!

Prowadzi nas ścieżką przez gęste zarośla – jak byśmy mieli na skrót opuścić „tu i teraz” i dotrzeć do zdziczałych gąszczów Schulzowskiego *Sierpnia*. Po drodze dowiadujemy się, że pani Oksana ponad trzydzieści lat przepracowała w salinie, a teraz, już na emeryturze, nie może rozstać się z tym miejscem. Zarośla się przeczadają i odsłania się kilka budynków, w większości z drewna; ich ściany i dachy nie robią zbyt solidnego wrażenia. Stoją w rozproszeniu pośród wielkich krzaków kwitnącego czarnego bzu. Jego odurzający zapach wisi w upalnym powietrzu.

Podchodzimy do jednego z budynków. Na ciężkich drzwiach z desek wisi potężna kłódka. Pani Oksana wyjmuje z torebki pęk kluczy, otwiera kłódkę i zaprasza nas do środka.

Prawie całe wnętrze wypełnia konstrukcja z czarnych belek i skorodowanego żelaza. Sięga wysoko pod dach, jak w wieży. Pani Oksana otwiera klapę w podłodze i kieszonkową latarką (również wyjętą z torebki) świeci w głąb szybu. Żelazne stopnie prowadzą w dół. Na spągu, widocznym teraz w świetle latarki, słychać bulgotanie.

– Stąd wypompowuje się solankę na powierzchnię – wyjaśnia. – Widzicie tę rurę? Przez nią solanka dostaje się do basenów, w których osadzają się inne cząsteczki, głównie glina.

Baseny mieszczą się w następnym budynku. Są wielkie, zbite z dębowych desek, które przez ciągły kontakt z solanką pokryły się skorupą i stwardniały na kamień. W dotyku przypominają surowy tynk. Najstarsze mają ponad dwieście lat.

– I nie przepuszczają ani kropli.

Schodkami wchodzimy na poziom powierzchni solanki. Po kołyszących się pomostach można przejść na drugą stronę. Widząc nasze wahanie, pani Oksana mówi uspokajająco:

– Proszę się nie obawiać. To jest jak Morze Martwe, tu nie można utonąć.

W następnym budynku warzelnia. Tu solankę podgrzewa się w wielkich panwiach umieszczonych nad otwartym ogniem. We wnętrzu niesłychana sceneria. Przez szpary w ścianach z desek i dziury w dachu wpadają lance światła, na które – jak na wrzeczona – nawiązają się smugi dymu znad paleniska. Leniwie bulgocze solanka i rośnie szarobiała skorupa. Pani Oksana odłamuje kawałek na szufelkę, daje nam do skosztowania.

– Taka ciepła, prosto z panwi smakuje najlepiej... Dobra do wszystkiego – pomidory albo ogórki prosto z ogródka i do tego szczypta drohobyckiej soli... Mogłabym solić nawet czekoladę – śmieje się przekornie.

W kolejnym budynku pakownia. Przez otwarte drzwi widać młodego mężczyznę i młodą kobietę, zajętych układaniem worków na paletach.

– Przepuszczalnie jednak – wyjaśnia markotnie pani Oksana – salina zostanie zamknięta, produkcja już się nie opłaca...

Na koniec prowadzi nas do małego murowanego budyneczku z napisem „Laboratorium” na drzwiach.

– Tutaj pracowałam. Moim zadaniem była kontrola jakości.

Każdy z nas dostaje torebeczkę z kawałkiem soli i wtedy doznajemy olśnienia: to topki soli są w herbie Drohobycza.

– Tak, tak – potwierdza pani Oksana – i proszę mi wierzyć, nigdzie nie ma lepszej!

Sól z Drohobycza znalazła zastosowanie w berlińskiej kuchni, a ja natknąłem się na dwa inne tropy

– niechże zostaną tu utrwalone: Abraham Jakob Brauer, notabene urodzony w Stryju, w swojej książce *Galizien: Wie es an Österreich kam* [Galicja. Jak znalazła się w Austrii] (1910) cały rozdział poświęcił wydobyciu soli: „Wśród produktów kopalnianych sól zajmowała pierwsze miejsce [...]. Obok kopalń duże znaczenie mają źródła solanki i uzyskiwana z nich sól warzona”. Jurko Prochaśko w eseju *Westukraine – Die Entgleisung aus der Moderne* [Zachodnia Ukraina – poza torami współczesności] pisze, że w XIX wieku, kiedy to do austriackiej Galicji docierało niewiele impulsów postępu, „dawne saliny Podkarpacia, jak choćby ta w Drohobyczu, dawno utraciły swe znaczenie z okresu średniowiecza”.

Żupę solną opuszczamy ścieżką wśród bżów – czarnych i liliowych, mijamy drewniane budy i szopy i dochodzimy do miejskich zabudowań. Leżący na środku drogi kudłaty pies nie raczy nawet otworzyć oka, kiedy przechodzimy obok. Tylko uszy drgają mu delikatnie, jakby we śnie odganiał skrzywienie naszych kroków niczym natrętne muchy. Dalej, już na ulicy stoi kilka stolików i krzeseł – mała gastronomia przy sklepie spożywczym. Mamy ochotę na lody. Kiedy wychodzimy ze sklepu, zagaduje nas człowiek, chyba około pięćdziesiątki, który siedzi na ocienionym murku z butelką piwa. Czy jesteśmy z Polski – chce wiedzieć. Potwierdzamy, żeby było prościej (w jakimś sensie to prawda, jesteśmy z Polski, skoro przyjechaliśmy tutaj z powodu Brunona Schulza), wtedy on przechodzi na zrozumiały bez trudu na polsko-ukraiński. Często bywa w Polsce. Z chórem. Kilka tygodni temu występowali w Legnicy.

– Pan na pewno śpiewa barytonem – mówi Anna Maria.

– Ależ, proszę pani – reaguje z udanym oburzeniem, jakby za tym rejestrem kryło się podejrzenie dyletantstwa – ja śpiewam basem!

I na potwierdzenie wydaje z siebie imponująco niski ton, który wybrzmiewa imponująco długo.

– Moje uznanie – mówi Anna Maria, chcąc naprawić swoje *faux pas*.

Łaskawie przyjmuje pochwałę, ale nie traci okazji, by rozwiązać resztki wątpliwości:

– W całym Drohobyczu znajdzie pani może pięciu, którzy zaśpiewają tak nisko, droga pani!

Życzymy mu wszystkiego dobrego, on dziękuje serdecznie, życzy nam miłego pobytu i siada znowu na murku w cieniu.

Obok drugiej cerkwi, którą chcemy obejrzeć, siedziba straży pożarnej. Wstępujemy do strażaków. Pełniący służbę męczyzna, który właśnie naprawia dziecięcy rowerek, wpuszcza nas bez wahania, wyraźnie rozbawiony naszym zachwytem. Pokazuje pojazdy i wyjaśnia techniczne szczegóły, z czego rozumiemy piąte przez dziesiąte. A potem mu dziękujemy. Dziękujemy za to popołudnie – bo nie pozostaje nam nic

innego pod *bud' laska* tego nieba, z podarowanym smakiem drohobyckiej soli na języku – i znowu wracamy do miasta, nie mając cienia wątpliwości, kto nam to wszystko zainscenizował.

*

Z markownikiem w rękę czytałem tę wiosnę.

(Bruno Schulz, *Wiosna*)

That's why I called this stamp a desire.

(Oleg Woolf, *The Dancer of Malagura*)

„Polsko, szlachetna, od wieków zdoła cię Tora / już od dnia, kiedy Efraim odstąpił od Judy”. Zgodnie z *Legendą o przyjsciu Agnona Tora*, w sensie nie tylko samego Pisma, lecz również w znaczeniu zawartej w niej i czerpanej z niej mądrości, na pierwszych Żydów w Polsce już czekała. W lesie pod Lublinem traktaty *Talmudu* wyryte były w korze drzew. A przekonanie, że Mesjasz przyjdzie najpierw do Polski, od pewnego momentu stało się popularnym topossem. Bo gdzież miałby się pojawić jak nie tam, gdzie nagromadziło się najwięcej *Tory*, najwięcej żydowskiej mądrości.

Bruno Schulz pisał swego *Mesjasza* przez kilka lat. Z listów można wyczytać, że praca mu nie szła, donosił, że rzecz jeszcze w powijakach, że w czasie letnich wakacji nie mógł pisać, a potem, kiedy mógłby, musiał wracać do szkoły. Co się stało z manuskrytem – nie wiadomo. Ficowski nadaremnie poszukiwał go przez całe dziesięciolecie. Przypuszczalnie padł ofiarą wojennych spustoszeń, a może spłonął na stercie śmieci już po wojnie. Podobny los spotkał zapewne listy Schulza do Debory Vogel. Na marginesie: motyw zaginionego manuskryptu wykorzystała Cynthia Ozick w swojej powieści *Mesjasz ze Sztokholmu*.

„Wiesz – powiedziała mi rano matka. – Przyszedł Mesjasz. Jest już w Samborze”. Według Ficowskiego (a właściwie Sandauera) tak brzmiało pierwsze zdanie powieści. W *Księgach Jakubowych* powraca ono we wspomnieniach starej Jenty. Kiedy była małą dziewczynką, pewnego ranka matka z obłędem w oczach obudziła ją tymi słowami: „Wstawaj, Mesjasz przyszedł. Jest już w Samborze”.

„Zaginiony Mesjasz. Ukryte potencjały literatury środkowoeuropejskiej” – brzmiał tytuł literackiego panelu Olgi Tokarczuk na zakończenie festiwalu. Tytułowa teza ta nie ma w sobie nic z urojenia czy romantycznej idealizacji. Jest tak realna jak sól przywieziona z Drohobycza. Tak realna jak nieznośna rzeczywistość na drodze, która – z Sambora do Drohobycza – prowadzi przez Las Bronicki.

Po wieczorze w Mirotelu Marc przysłał mi niemiecki przekład swojego eseju *Grenzregionen Galiziens* [Pogranicza Galicji], który pierwotnie ukazał się po francusku na łamach „Les Temps modernes” (kwie-



Agnieszka Hudzik i Lothar Quinkenstein, VIII Festiwal Brunona Schulza, Drohobycz, spotkanie w „Szepilska”, 3.06.2018.
Fot. Igor Feciak / SchulzFest.

cień – czerwiec 2013). Jest to relacja z podróży, która zaczyna się od wersów Geoga Trakla pod Gródkiem Jagiellońskim i wiedzie dalej do Drohobycza i do Lasu Bronickiego. „Parę nagrobków upamiętnia nazwiska ofiar, wśród nich Leontynę Schreyer, matkę Alfreda Schreyera. Kawałek dalej kilka ogromnych betonowych płyt, każda z wielką gwiazdą Dawida – to masowe groby.[...] Odkrywam dwa lub trzy podobne, wchodzę dalej na polanę i znajduję kolejny, potem następny i jeszcze jeden. W sumie naliczyłem ich dwanaście, ale nie jestem pewien, czy odnalazłem wszystkie”. Esej kończy się drogą powrotną z Drohobycza do Polski, w towarzystwie tria Alfreda Schreyera, które daje koncert w Łęcznej. Żydowskie pieśni Mordechaja Gebirtiga, pieśni polskie, pieśni rosyjskie i ukraińskie porywają publiczność, wywołują gorącą owację.

*

Oglądam pocztówki, które wieczorem przed naszym odjazdem podarowała mi Olga, studentka z Charkowa: Alfred Schreyer i Jerzy Ficowski zagłębieni w rozmowie. Zimowy rynek w bursztynowej poświacie zaśnieżonego zmierzchu. Pamiątkowa płyta na chodniku ulicy Tarasa Szewczenki pokryta znaczkami pocztowymi. Przeszukuję filmy i migawki w internecie, by usłyszeć Alferda Schreyera, jego śpiew, jego skrzypce, jego głos, kiedy opowiada. O żydowskim życiu w przedwojennym Drohobyczu. O historii (wówczas jeszcze nieodnowionej) synagogi. O swoim dawnym nauczycielu, trochę dziwnym panie Schulzu, który mówił tak niebywałą polszczyzną.

Ciągniemy pracę nad przekładem *Ksiąg Jakubowych*, rozmawiamy o odkrywanych na nowo słowach –

u Josepha Rotha, u Somy Morgensterna. U Abrahama Jakoba Brawera. Po podróży do Drohobycza czuję się pewniej, nie tylko z powodu dwóch długich rozmów z Olgą Tokarczuk – oparcie dają mi też zapisane w pamięci obrazy.

Kartkuję tom *Galizien-Bukowina-Express*, zatapiam się w zdjęciach, ginę w tekstach. I wspomnienia, które nie są moimi wspomnieniami, nabierają myląco ostrych konturów. „W Karpatach na zawsze pozostanie rozbrzmiewający niemal bez końca gwizd lokomotywy i widok pociągu przejeżdżającego na bezkresnych wysokościach, w górze, przez most, podczas gdy my na dole płynamy w lodowatej wodzie górskiego potoku”.

Czytam wiersze Aleksandry Zińczuk z tomu *JA DE*. Spotkanie autorskie z nią odbyło się ostatniego popołudnia naszego pobytu. W oknach biblioteki barwami mieniły się witraże. *JA DE* – tytuł czytelny w obu językach, bo w jednym nie da się tego wyrazić. Jadę – po polsku. Ja de – gdzie jestem? – po ukraińsku.

Odbicie –

Ślad echa –

Pewność, że między Lublinem i Drohobyczem rozproszyło się szczególnie wiele iskier – „wówczas”, gdy pękły naczynia.

„Tam gdzie mapa kraju staje się już bardzo południowa”...

Podróż była długa.

Przełożyła Ewa Czerwiakowska

* Serdeczne podziękowania zechcą przyjąć Wiera Meniok i Grzegorz Józefczuk, Agnieszka Hudzik i Marc Sagnol.

Filozofia osobowości w Sklepach cynamonowych Brunona Schulza

W wielu badaniach twórczości Brunona Schulza wspomniano o połączeniu autobiografii i mitologizacji, wskutek czego:

Mit z wysokości sfer schodzi na dno powszedniości, ogarnia nawet pokraczność. I z tej powszechnej mityzacji wynikają nowe konsekwencje: mit ucławia się, a jednocześnie umiastyczniona rzeczywistość staje się bardziej niż dotąd nieludzka¹.

Sam Schulz, pisząc o poetyce *Sklepów cynamonowych*, tak tłumaczył wzajemne zależności autobiografii i mitologizmu:

Uważam *Sklepy* za powieść autobiograficzną. Nie dlatego tylko, że jest pisana w pierwszej osobie i że można w niej dopatrzeć się pewnych zdarzeń i przeżyć z dzieciństwa autora. Są one autobiografią albo raczej genealogią duchową, genealogią *kat' exochen*, gdyż ukazują rodowód duchowy aż do tej głębi, gdzie uchodzi on w mitologię, gdzie gubi się w mitologicznym majaczeniu. Zawsze czułem, że korzenie indywidualnego ducha, dostatecznie daleko w głąb ścigane, gubią się w mitycznym jakimś mateczniku. To jest dno ostateczne, poza które niepodobna już wyjść².

Okazuje się, że korzeniami tego wzajemnego powiązania jest konkretna osobowość – właśnie z powodu jej indywidualnego istnienia mit nabiera nowego znaczenia; z drugiej zaś strony rozpoznawanie w osobistej historii wydarzeń mitologicznych podnosi tę historię do rangi uniwersalnej.

Należy podkreślić, że właśnie z tego powodu osobowość jawi się jako rdzeń indywidualnej filozofii artystycznej wyrażonej w dziele. O filozoficznej gęstości prozy Brunona Schulza naukowcy wypowiadali się dość często. Na przykład w eseju *Nadzieży Kamieniewej Mitologiczna proza Brunona Schulza* czytamy:

Bliskie mu były koncepcja wszechświata jako żywego organizmu, sformułowana przez W. Wiernadskiego

i Teilharda de Chardina, teoria mitu i dialogu, którą M. Bachtin, A. Meyer, A. Łosiew, O. Freudenberg i inni rozwinęli w Rosji w wymuszonej izolacji, M. Buber w Europie Zachodniej oraz wyrzucony z Rosji S. Frank. I wreszcie hermeneutyka niemiecka była tym kierunkiem myśli, który okazał się najbliższy filozoficznej intuicji Schulza³.

O organizacji czasu w prozie Schulza Lilia Ławrynowycz piisała natomiast tak:

Angielski filozof i lotnik John Dunne, autor pracy *Eksperyment z czasem*, która w latach 20. ubiegłego wieku była intelektualnym bestsellerem w Europie, wszedł do historii filozofii XX wieku jako twórca wielowymiarowego modelu czasu. Można przypuścić, że Bruno Schulz znalazł tę pracę. [...] Ideę sześciowymiarowej czasoprzestrzeni rozwijał rosyjski filozof-mystyk Piotr Uspienski⁴.

Chodzi tu jednak o oddzielne konteksty filozoficzne, związane w pewnymi poetykalnymi lub światopoglądowymi osobliwościami prozy Schulza.

W tym eseju wychodzę z założenia, że osoba i osobowość są ośrodkami szczególnego artystyczno-filozoficznego systemu, ukazanego w prozie Schulza zwłaszcza w *Sklepach cynamonowych*. Podkreślmy od razu, że takie pojmowanie kategorii osobowości jest w gruncie rzeczy spokrewnione z nowymi trendami w filozofii z lat 20. i 30. XX wieku, gdy wydaje się ona wręcz wszechkategorią (kategoria filozoficzna u Aleksieja Łosiewa i Lwa Karsawina, kategoria religijna u tegoż Karsawina i Iwana Iljina, kategoria ontognoseologiczna u Michała Bachtina). Osobowość jako fenomen wiedzy humanistycznej staje się punktem odniesienia w filozofii jako jedność substancjalna, jako rdzeń konkretnego żywego istnienia.

Sklepy cynamonowe są takim właśnie utworem, skupionym na osobowości, a przede wszystkim na osobowości autora. Oczywiście jest tutaj, jak zauważa Switłana Matwijenko, mitologiczna para ojca i syna. W eseju *Bruno Schulz i Franz Kafka na tle nastrojów „niegruntowności”* tłumaczy:

w tekstach pisarza ojciec jest figurą centralną, jasną postacią. Już samo imię ojca, Jakub, umieszcza go w przestrzeni mitologicznej⁵.

Sądzę jednak, że relacje w tej parze nie mają charakteru dialogowego, jak sugeruje Nadieżda Kamieniewa, nawet jeśli chodzi o dialog zgody, nadal zakłada się, że istnieją dwa głosy w dwóch różnych punktach widzenia. W tym przypadku chodzi raczej o związek między postaciami polegający na wyrażeniu wspólnej istoty – tworzenia. A więc to, co ojciec wygłasza jako koncepcję (idea nieskończonych możliwości mate-

rii, jej chimerycznego istnienia), i to, czego ojciec nie zdołał dokonać, dokonuje syn w swoich dziełach artystycznych, i realizuje to przede wszystkim w ich poetyce, w którą przeistacza się swoista ontologia ojca.

Od razu należy zauważyć, że sytuacja filozoficzna, w której znajduje się świat w prozie Brunona Schulza, jest sytuacją zasadniczo postnietzscheańską. Jak pisze Wiktor Jerofiejew w eseju *Bóg ugotowany*:

Sens twórczości Schulza również można ująć w dwóch słowach: „Bóg umarł”. Nie będzie to jednak wtórwanie Nietzschemu, lecz własne odkrycie słowne⁶.

Takie prawo życia duchowego zostało głęboko przemyślane i zinterpretowane w tekście Schulza jak załamanie czasu:

Była to chwila, kiedy czas, oszalały i dziki, wyłamuje się z kierunku zdarzeń i jak zbiegły włóczęga pędzi z krzykiem na przelaj przez pola⁷.

Każdy wie, że w szeregu zwykłych, normalnych lat rodzi niekiedy zdziwaczały czas ze swego łona lata inne, lata osobliwe, lata wyrodne, którym, jak szósty, mały palec u ręki, wyrasta kędyś trzynasty, fałszywy miesiąc⁸.

Czas jest katastroficzny, martwy, szalony, ale te jego atrybuty są wygładzone, rozlane w przestrzeni, co staje się powodem pojawienia się „rzeczywistości zdegradowanej”⁹, o której pisał Artur Sandauer.

Opuszczenie człowieka przez Boga postrzegamy w zbiorze Schulza w sposób paradoksalny – poprzez politeizm (tutaj obecni są i pogański Pan, i Bóg Starego Testamentu, i Chrystus) przejawiający się na zasadzie zaprzeczenia hierarchii: każdy bóg został przedstawiony jako żywy, władczy i tajemniczy, a jednocześnie głęboko obojętny wobec człowieka i jego losu. Taki politeizm najwyraźniej prowadzi do połączenia symboliki pogańskiej, żydowskiej i chrześcijańskiej, o czym pisał Roman Mnich¹⁰.

W takiej sytuacji człowiek ucieka się do swoistego prowokowania absolutu. Jakub, ojciec głównego bohatera, prowadzi dialog z Bogiem Ojcem:

Był to dialog groźny jak mowa piorunów. Łamańce rąk jego rozrywały niebo na sztuki, a w szczelinach ukazywała się twarz Jehowy, wzdęta gniewem i plująca przekleństwa¹¹.

Zakończeniem tego dialogu jest bardzo specyficzny gest: „ze straszliwym przekleństwem wylewał potężnym chlustem w okno zawartość nocnika w noc, szumiącą jak muszla”¹². Zasygnalizowana w imieniu Jakub walka z Bogiem zamienia się w cyniczną prowokację na wół szalonego człowieka, i to właśnie taki na wół szalony człowiek zadowala demurga:

Niekiedy ustawiał sobie dwa krzesła naprzeciw siebie i wspierając się rękami o poręcz, bujał się nogami wstecz i naprzód, szukając rozpromienionymi oczyma w naszych twarzach wyrazów podziwu i zachęty. Z Bogiem, zdaje się, pogodził się zupełnie. Niekiedy w nocy ukazywała się twarz brodatego Demiurga w oknie sypialni, oblana ciemną purpurą bengalskiego światła, i patrzyła przez chwilę dobroliwie na uspiętego głęboko, którego śpiewne chrapanie zdawało się wędrować daleko po nieznanym obszarach światów sennych¹³.

Ta sytuacja, z jednej strony, jest ironicznym nawiązaniem do ewangelickiej maksymy: „Jeśli się nie odmieniecie i nie staniecie jak dzieci, nie wejście do królestwa niebieskiego” (Mt 18:3), a z drugiej strony – na przestrzeni tekstu – pośrednim etapem w procesie przekształcania człowieka w zwierzę (najpierw w ptaka, potem w karakona).

Transformacja przebiega dość logicznie: osoba porzucona przez Boga staje się igraszką wrogich jej sił. Przemiana Jakuba przedstawiona zostaje przez autora w podwójnym świetle. Z jednej strony jest to szaleństwo, kiedy człowiek myśli o sobie jako o nie-człowieku i nieadekwatność jego zachowań rzuca się w oczy innym:

Czasem wdrapywał się na karnisz i przybierał nieruchomą pozę symetrycznie do wielkiego wypchanego sępa, który po drugiej stronie okna zawieszony był na ścianie. W tej nieruchomej, przykucniętej pozie, z wzrokiem zamglonym i z miną chytrze uśmiechniętą trwał godzinami, ażeby z nagłą przy czymś wejściu zatrzepotać rękoma jak skrzydłami i zapać jak kogut¹⁴.

Z innej zaś strony szaleństwo stopniowo staje się rzeczywistością rozpoznawaną przez tych, którzy obserwują bohatera: najpierw w opowiadaniu *Ptaki* syn Jakuba zauważa podobieństwo ojca do kondora („Gdy siedział [kondor – E.Ś.] naprzeciw ojca, nieruchomy w swej monumentalnej pozycji odwiecznych bóstw egipskich [...] wydawał się ze swym kamiennym profilem starszym bratem mego ojca”¹⁵), następnie ojciec, w miarę postępowania jego szaleństwa, „zmniejszył się jakoby, schudł i skurczył”¹⁶, „zaczął z dnia na dzień maleć, jak orzech, który zsyca się wewnątrz łupiny”¹⁷ i wreszcie syn jest przekonany, że wypchany kondor to jego ojciec (*Karakony*).

Podobnie przebiega przemiana w karakona: najpierw wszyscy widzą, że Jakub utożsamia się z karakonom („Zachowanie ojca zmieniło się. [...] Zaczął nas unikać. Krył się dzień cały po kątach, w szafach, pod pierzyną”¹⁸), następnie to, co z nim się dzieje, stopniowo wychodzi na jaw i staje się niepodważalnym faktem („Podobieństwo do karakona występowało z dniem każdym wyraźniej – mój ojciec zamieniał się w karakona”¹⁹).

W jednym tylko opowiadaniu *Karakony* Jakub występuje w czterech wcieleniach: jest i ptakiem, i karakonem, choć na początku rzekomo już nie żyje („Ojca już wówczas nie było”²⁰), na końcu zaś, jak i w innych opowiadaniach, znowu żyje („ojciec podróżuje, jako komiwojażer, po kraju [...] czasem w nocy przyjeżdża do domu, ażeby przed świtem jeszcze dalej odjechać”²¹).

Sytuacja przemiany u Schulza wyraźnie różni się więc od analogicznej sytuacji u Kafki. U Kafki człowiek, pozostawiony przez Boga, jest samotny, a przemiana nie jest zmotywowana, zatem ofiara jest dowolnie wybrana – na tym polega fatum, pochodzące z chaosu, przed którym człowiek jest bezbronny. U Schulza człowiek jest bezbronny przede wszystkim przed samym sobą, przed tymi zjawami i fantomami, które rodzą się w jego własnej duszy, i to z jego duszy wywodzą się wszelkie przemiany. „Bóg umarł”, a więc człowiek może zająć jego miejsce:

Słowem – konkludował mój ojciec – chcemy stworzyć po raz wtóry człowieka, na obraz i podobieństwo manekina²².

W aluzji do biblijnego wiersza miejsce Boga zajął manekin, a atrybut stworzenia został przeniesiony na człowieka.

Główna idea *Traktatu o manekinach*, należąca do Jakuba i wyłożona przez jego syna, polega na tym, że pod nieobecność Boga możliwość stworzenia nowego życia, nowego świata rozlewa się w materii i każda osoba jest w stanie ją zrealizować:

Materii dana jest nieskończona płodność, niewyczerpana moc życiowa i zarazem uwodna siła pokusy, która nas nęci do formowania. [...] Chcemy być twórcami we własnej, niższej sferze, pragniemy dla siebie twórczości, pragniemy rozkoszy twórczej, pragniemy, jednym słowem, demiurgii²³.

Brak określonego początku stworzenia jest równoważony w świecie artystycznym poprzez zastosowanie atrybutu stworzenia, narodzin wielości metafizycznych i naturalnych substancji. Cały świat staje się nieobliczalnie zdolny do narodzin, lecz te narodziny są zniekształceniem, tworzeniem fantomów przebywających na granicy życia i śmierci:

rodzi niekiedy zdziwaczały czas ze swego łona lata inne, lata osobliwe, lata wyrodne...²⁴ (*Noc wielkiego sezonu*);

Gdy tak siedział w beznacelnym, wegetatywnym osłupieniu, cały zamieniony w krążenie, w respirację, w głębokie pulsowanie soków, rosła w głębi jego ciała, spoconego i pokrytego włosem w rozlicznych miejscach, jakaś niewiadoma, nie sformułowana

przyszłość, niby potworna narośl, wyrastająca fantastycznie w nieznaną dymensję²⁵. (*Pan Karol*)

Tej długiej i pustej zimy obrodziła ciemność w naszym mieście ogromnym, stokrotnym urodzajem²⁶. (*Wichura*)

Kwintesencją tych okaleczonych narodzin jest niewątpliwie powrót ptaków Jakuba na końcu opowieści.

W *Sklepach cynamonowych* stopniowo pojawia się obraz świata osobistego, w którym istnieje wieczna formacja zgodnie z wolą osobowości twórczej, i ta wieczna formacja jest przedstawiana jako wieczne bycie. Jego tkaninę tworzą rzeczy i naturalne realia, zawierające swoją odrębną duchową istotę i przeżywające swe odrębne życie. Zasada ta wyraża niestabilny charakter otaczającego świata, jego rozdarcie. I równocześnie – jedność życia podzielonego na wiele małych żyć pozostaje w istocie niezniszczalna i niezmienna w każdym z nich:

Adela wracała w świetliste poranki, jak Pomona z ognia dnia rozżagwionego, wysypując z koszyka barwną urodę słońca – lśniące, pełne wody pod przejrzystą skórą czereśnię, tajemnicze, czarne wiśnie, których woń przekraczała to, co ziszczało się w smaku...²⁷ (*Sierpień*)

Tam to nie był już sad, tylko paroksyzm szaleństwa, wybuch wściekłości, cyniczny bezwstyd i rozpusta²⁸. (*Pan*)

Kolorowa mapa niebios wyogromniała w kopułę niezmierną, na której spiętrzyły się fantastyczne lądy, oceany i morza, porysowane liniami wirów i prądów gwiazdnych, świetlistymi liniami geografii niebieskiej²⁹. (*Sklepy cynamonowe*)

Ta wszechogarniająca, niestanna zmienność natury zamienia się w zdolność elementów przestrzeni do przekraczania dopuszczalnych granic i przez to tworzenia pewnej rzeczywistości samowystarczalnej (w tym przypadku szczególne znaczenie mają opisy zimowego nieba w opowiadaniu *Sklepy cynamonowe* i sadu w opowiadaniu *Pan*). Jest to właściwie swoista prowokacja: zwykły krajobraz przechodzi niezauważalnie w inność, bez żadnych ograniczeń; codzienne, witalne i nadprzyrodzone łączą się we wspólnej egzystencji, zwyczajne niestannie przeistacza się w cudowne. Przedmiotem obrazowania staje się jedność bytu, która potajemnie wylewa się i przelewa w różne formy, z których żadna nie jest wyczerpująca i gotowa. Przy tym autor niejako prowokuje czytelnika do przyjęcia właśnie tej formy jako ostatecznego przejawu owej jedności i natychmiast burzy jej samowystarczalność.

Podobne obrazowanie przedmiotowości niewątpliwie odzwierciedla modernistyczną teatralizację życia,

rozumianą dosłownie. Podział na teatr i nie-teatr został tu zlikwidowany, wszystkie życiowe realia grają dla odbiorcy sztukę swej własnej „egzystencji”:

Zdawało się, że te drzewa afektują wicher, wzbudzając teatralnie swe korony, ażeby w patetycznych przegięciach ukazać wytworność wachlarzy listnych o srebrzystym podbrzuszu, jak lustra szlachetnych lisic³⁰. (*Sierpień*)

Tymczasem w jadalni przygotowywano już scenę wieczoru. [...] Ach! byłby im wystarczył pierrot wypchany trocinami, jedno–dwa słowa, na które od dawna czekały, by móc wpaść w swą rolę z dawna przygotowaną, z dawna tłoczącą się na usta, pełną słodkiej i strasznej goryczy, ponoszącą dziko, jak strońce romansu polykane nocą wraz ze łzami ronionymi na wypieki lic³¹. (*Manekiny*)

Chwilami ma się wrażenie, że tylko na małym skrawku przed nami układa się wszystko przykładowie w ten pointowany obraz bulwaru wielkomijskiego, gdy tymczasem już na bokach rozwiązuje się i rozpręga ta zaimprovizowana maskarada i, niezdolna wytrwać w swej roli, rozpada się za nami w gips i pakuły, w rupieciarnię jakiegoś ogromnego, pustego teatru³². (*Ulica Krokodyli*)

Nieprzypadkowo w opowiadaniu *Sklepy cynamonowe* bohater wychodzi z prawdziwego teatru i teatr ten okazuje się równorzędny z ukrytym życiem natury i przedmiotów, jakie on postrzega podczas swojego wędrowania miastem. „Dla każdego gestu inny aktor”³³ – oto podstawa szalonej teorii Jakuba, o którym w opowiadaniu *Sklepy cynamonowe* czytamy:

Wszystkie chroboty, trzaski nocne, tajne, skrzypiące życie podłogi miały w nim nieomylnego i czujnego dostrzegacza, szpiega i współspiskowca. Absorbowało go to w tym stopniu, że pograżał się zupełnie w tej niedostępnej dla nas sferze, z której nie próbował zdawać nam sprawy³⁴.

Zatem światy przedmiotowy i naturalny, które istnieją według zasad teatru, manifestują swoją teatralną istotę przede wszystkim poprzez potrzebę widza, a więc to dlatego Jakub był „zatracony, zaprzędany, zaprzysiężony tamtej sferze”³⁵.

Połączenie życia utajonego, zamkniętego we wszechświecie, z teatralnością (i karnawałowością) dostrzegamy w znanej wypowiedzi Schulza na temat *Sklepów cynamonowych*, zawartej w liście do Witkacego:

Sklepy cynamonowe dają pewną receptę na rzeczywistość, statuując pewien specjalny rodzaj substancji. Substancja tamtejszej rzeczywistości jest w stanie

nieustannej fermentacji, kiełkowania, utajonego życia. Nie ma przedmiotów martwych, twardych, ograniczonych. Wszystko dyfunduje poza swoje granice, trwa tylko na chwilę w pewnym kształcie, ażeby go przy pierwszej sposobności opuścić. [...] Statuowany tu jest pewien skrajny monizm substancji, dla której poszczególne przedmioty są jedynie maskami. [...] Obecna tam jest nieustannie atmosfera kulis, tylnej strony sceny, gdzie aktorzy po zrzuceniu kostiumów zaśmiewają się z patosu swych ról³⁶.

Być może zasada takiego połączenia wyjaśnia dysharmonię w zachowaniach bohaterów, o której pisał drohobycki literaturoznawca Mychajło Szalata:

Jak zareagowali rodzice na zniknięcie syna, czy znalazł się w końcu portfel – Schulz nie zadaje sobie trudu, by o tym opowiedzieć. W jego utworach w ogóle nikt za nic nie odpowiada. Szłoma w *Sanatorium pod Klepsydrą* przychodzi w odwiedziny i w porywach erotycznych fantazji chowa w zanadru pantofelki, spódniczkę i naszyjnik Adeli [...] czy zauważono kradzież, czy ukarano Szłomę lub gospodarza [...] po prostu nie wiadomo³⁷.

Bohaterowie nie muszą ponosić odpowiedzialności za swoje zachowania, ponieważ są tylko aktorami istniejącymi dla pewnego gestu, a gdy ten gest zostanie wykonany, oni po prostu przestają autora interesować. Hipotezę tę można by uznać za błędną, gdyby nie seria bohaterów, którzy pojawiają się na początku opowieści i całkowicie znikają w jej częściach finalnych: Tłuja, Maryśka, ciotka Agata i jej mąż Marek, Emil, Łucja (*Sierpień*), Polda i Paulina (*Manekiny*) i inni. Ci bohaterowie zazwyczaj funkcjonują w granicach jednego opowiadania, wykonują dziwaczne uczynki-gesty (Tłuja, która osiodłała pień drzewa; ciotka Perazja, która klóciła się z Adelą i wreszcie znikła; subiekt Teodor, który robił śmieszne miny itp.). Odnosimy wrażenie, że ci bohaterowie są równorzędni z przedmiotami i realiami natury, jeśli chodzi o wykonanie takiego rodzaju gestów, dlatego są stopniowo wypierani z narracji i zastępowani przedmiotami. Funkcję bohaterów pełnią na przykład tkaniny w opowiadaniu *Noc wielkiego sezonu*, ciemność w opowiadaniu *Wichura* itp.

Kolejna właściwość osobowości pokazana w *Sklepach cynamonowych* polega zatem na jej rozproszeniu w świecie, spokrewnieniu z rzeczywistością naturalną. Pisarz jest niezwykle wrażliwy na wszystkie zewnętrzne doznania, przy tym ujmuje przedmiot w całościowym, syntetycznym i błyskawicznym postrzeganiu, co wywołuje efekt odrodzenia, który przywraca odrzuconą przez racjonalistów ideę wszechjedności.

Warto podkreślić, że u Schulza osobowość nie rozumie przedmiotu, lecz go doświadcza. Dzieje się tak w momencie spotkania człowieka z prawdziwym świa-

tem bytu, w momencie zbieżności „indywidualnej tożsamości” jednostki (M. Bachtin) z tożsamością rzeczy lub naturalną istotą jako momentem bycia. Pod tym względem filozofia osobowości Schulza jest „psychologiczna”, to znaczy jest filozofią osobowości z wewnątrz samej osobowości, a nie z pozycji jej zewnętrznego obserwatora. Osobowość to podmiot-przedmiot, podmiot-stan, to płynne, żywe istnienie, określane przez osobowość właśnie, przez jej obecność. Schulz potrafi uchwycić owo istnienie-stan-zmienność, co w konsekwencji wyznacza takie poetykalne charakterystyki jego prozy jak wizualizacja treści i złożona opisowość, o czym trafnie powiedział Paolo Caneppele, do którego nawiązuje Francesco Cataluccio:

Bruno Schulz mówi obrazami i jego językiem ojczystym w rzeczywistości nie jest polski, ale język hieroglifów, język mandaryński. Jego słownictwem jest ideogram. Schulz patrzy na świat i tłumaczy na język polski sekwencje obrazów³⁸.

Kolejnym istotnym aspektem filozofii osobowości w *Sklepach cynamonowych* jest jej ulokowanie wewnątrz utworu, w jego strukturze, w jego organizacji podmiotowej. Złożoność organizacji podmiotowej polega na tym, że autor opowiada o wydarzeniach nie bezpośrednio, ale z punktu widzenia bohatera – zarówno podmiotu słowa, jak i przedmiotu postrzegania. Pomiędzy bohaterem i autorem rozwijają się w utworze złożone i niejednoznaczne związki.

Z jednej strony bohater zbliża się do autora. Urzeczywistnia się to podczas demiurgii, która ogarnia nawiedzzonego Jakuba. W gruncie rzeczy jego spojrzenie na rzeczywistość, wyrażone w traktatach o manekinach, w paradoksalny sposób okazuje się związane z tymi osobliwościami autorskiego świata, o których już była tu mowa. Schulz odtwarza utajone życie codziennych realiów, a Jakub przebywa „w ciągłym kontakcie z niewidzialnym światem ciemnych zakamarków, dziur mysich, zmurszałych przestrzeni pustych pod podłogą i kanałów kominowych”³⁹. Podobnie rozważania Jakuba o jego hipotetycznym stworzeniu bliskie są interpretacjom bohatera:

Nasze kreatury nie będą bohaterami romansów w wielu tomach. Ich role będą krótkie, lapidarne, ich charaktery – bez dalszych planów. Często dla jednego gestu, dla jednego słowa podejmiemy się trudu powołania ich do życia na tę jedną chwilę⁴⁰.

Ten fragment, nawiasem mówiąc, poza kontekstem wygląda jak refleksja autora dzieła literackiego.

W ten sposób nawiedzony bohater usiłuje zostać adekwatnym autorem, a dokładniej – szaleństwem przestaje być szaleństwem, gdy tylko staje się nie cechą osobowości, ale sposobem na przekształcenie realnego

świata. Z innej strony autor chce utrzymać dystans wobec takiego bohatera, tworząc pomiędzy sobą a światem pośredniczące zależności. Takim pośrednikiem jest, po pierwsze, syn głównego bohatera Jakuba opowiadający o nim i o swoim dzieciństwie. Bohater nieprzypadkowo nie ma imienia – w taki sposób zostaje oznaczona jego funkcja pozaosobowa; istnieje jako rodzaj pryzmatu, jako spojrzenie z zewnątrz:

Widzę go w świetle kopcącej lampy, przykucniętego wśród poduszek, pod wielkim rzeźbionym nadgłowieм łóżka, z ogromnym cieniem od głowy na ścianie, kiwającym się w bezgłośnie medytacji⁴¹.

Po drugie, jest tutaj przedstawiona werbalizująca forma podmiotu narracji. Czytelnikowi od czasu do czasu przypomina się, że ma do czynienia nie tylko z tokiem zdarzeń, ale i ze stworzeniem tekstu, podkreśla się „zdarzenie narracji”:

Ach, i spisując te nasze opowiadania, szeregując te historie o moim ojcu na zużytych marginesach jej tekstu, czy nie oddaję się tajnej nadziei, że wrosną one kiedyś niepostrzeżenie między żółtkle kartki tej najwspanialszej, rozsypującej się książki, że wejdą w wielki szelest jej stronic, który je pochłonie?⁴² (*Noc wielkiego sezonu*)

Tu musimy dla wierności sprawozdawczej opisać pewien drobny i błahy incydent, który zaszedł w tym punkcie prelekcji i do którego nie przywiązujemy żadnej wagi. Incydent ten, całkowicie niezrozumiały i bezsensowny w tym danym szeregu zdarzeń, da się chyba wytłumaczyć jako pewnego rodzaju automatyzm szczątkowy, bez antecedensów i bez ciągłości, jako pewnego rodzaju złośliwość obiektu, przeniesiona w dziedzinę psychiczną. Radzimy czytelnikowi zignorować go z równą lekkością, jak my to czynimy⁴³. (*Traktat o manekinach albo Wtóra Księga Rodzaju*)

Kilkakrotnie w trakcie naszego sprawozdania stawialiśmy pewne znaki ostrzegawcze, dawaliśmy w delikatny sposób wyraz naszym zastrzeżeniom. Uważny czytelnik nie będzie nieprzygotowany na ten ostateczny obrót sprawy. Mówiliśmy o imitacyjnym i iluzorycznym charakterze tej dzielniczy, ale słowa te mają zbyt ostateczne i stanowcze znaczenie, by określić połowiczny i niezdecydowany charakter jej rzeczywistości⁴⁴. (*Ulica Krokodyli*)

Zaimek „my” też nie jest tu przypadkowy, ponieważ określa wielopodmiotowość instancji narracyjnej – jednolity autor rozwarstwia się na autora-świadka wydarzeń i autora, który o tych wydarzeniach pisze. Obecność tych podmiotów na pograniczu autora

i świata artystycznego dystansuje je od siebie, aż do całkowitego usunięcia autora z przedstawianych wydarzeń. Główna funkcja takiego usunięcia polega na zderzeniu tych dwóch postaci autora, na stworzeniu paradoksalnego świata, w którym to, co realne i fantasmagoryczne współistnieje na zasadzie komplementarności, na granicy bytu i innobytu.

Filozofia osobowości w prozie Brunona Schulza nabiera paradoksalnego charakteru. Z jednej strony mamy do czynienia z modernistycznym akcentowaniem, zaostreniem „ja” autorskiego, przede wszystkim jako wyjątkowej wizji artystycznej, zaostreniem go do indywidualizmu, a nawet do egocentryzmu. Osobowość zostaje tu włączona w procesualność ontologiczną, a jednocześnie człowiek wchodzi w proces osobistego tworzenia, tworzenia poprzez przetworzenie. Osobowość pokazana zostaje w momencie odnajdywania siebie jako autonomicznego podmiotu myślenia, podmiotu, który tworzy sens samego siebie i otaczającego świata. Z tego powodu Schulz pisze w *Mityzacji rzeczywistości*:

Istotą rzeczywistości jest sens. Co nie ma sensu, nie jest dla nas rzeczywiste. Każdy fragment rzeczywistości żyje dzięki temu, że ma udział w jakimś sensie uniwersalnym. [...] Nienazwane nie istnieje dla nas. Nazwać coś – znaczy włączyć to w jakiś sens uniwersalny⁴⁵.

Ale z drugiej strony, gdy odosobnienie „ja” dobiega końca, następuje wsteczny ruch w kierunku świadomości bezosobowo-mitologicznej, do stanu synkretyzmu i rozproszenia. W ten sposób osobowość wychodzi poza własne granice, dzięki czemu sama siebie odzyskuje. Tak autorowi udaje się rozciągnąć granice literatury do bycia, odsłonić jego substancję twórczą, rozpraszając ją w nieskończoności i doświadczając jako poetycką w najgłębszym sensie. Bruno Schulz nie tworzy świata – świat sam przezeń się tworzy.

Przełożyła Wiera Meniok

Przypisy

- ¹ Jerzy Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Pogranicze, Sejny 2002, s. 30–31.
- ² Bruno Schulz, *Szkice krytyczne*, dzieła zebrane, t. 7, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2017, s. 10.
- ³ Надежда Каменева, *Мифологическая проза Бруно Шульца*, [w:] *Бруно Шульц: Библиографический указатель*, Иерусалим – Москва: Гершарим 1998: <http://www.philology.ru/literature3/kameneva-98.htm>, dostęp: 30 lipca 2019.
- ⁴ Лілія Лавринович, *Містерія часу і простору в прозі Бруно Шульца*, [w:] *Бруно Шульц як філософ і теоретик літератури: Матеріали V Міжнародного Фестивалю Бруно Шульца в Дрогобичі*, ред. Віра Меньок, Дрогобич: Коло 2014, s. 420–421.
- ⁵ Світлана Матвієнко, *Бруно Шульц та Франц Кафка на тлі настроїв „безгрунтянства”*, „Наукові записки”, Т. 19: Філологічні науки, 2001, с. 88.
- ⁶ Wiktor Jerofiejew, *Bóg ugotowany*, [w:] *Bruno Schulz jako filozof i teoretyk literatury: Materiały V Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobycz*, pod red. Wieri Meniok, Koło, Drohobycz 2014, s. 82.
- ⁷ Bruno Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, opracował Jerzy Jarzębski, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1989, s. 52.
- ⁸ Tamże, s. 91.
- ⁹ Artur Sandauer, *Rzeczywistość zdegradowana (Rzecz o Brunonie Schulzu)*, [w:] Bruno Schulz, *Proza*, przedmowa Artur Sandauer, opracowanie listów Jerzy Ficowski, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1964, s. 25.
- ¹⁰ Роман Мних, „Цинамонові крамниці” Бруно Шульца: проблема жанру, [в:] *Повернення Бруно Шульца*, Люблін 1996, с. 55–58.
- ¹¹ Bruno Schulz, *Opowiadania...*, dz. cyt., s. 17.
- ¹² Tamże.
- ¹³ Tamże, s. 19.
- ¹⁴ Tamże.
- ¹⁵ Tamże, s. 24.
- ¹⁶ Tamże, s. 25.
- ¹⁷ Tamże, s. 18.
- ¹⁸ Tamże, s. 84.
- ¹⁹ Tamże.
- ²⁰ Tamże, s. 81.
- ²¹ Tamże, s. 85.
- ²² Tamże, s. 36.
- ²³ Tamże, s. 33–35.
- ²⁴ Tamże, s. 91.
- ²⁵ Tamże, s. 56.
- ²⁶ Tamże, s. 85.
- ²⁷ Tamże, s. 3.
- ²⁸ Tamże, s. 52.
- ²⁹ Tamże, s. 68.
- ³⁰ Tamże, s. 4–5.
- ³¹ Tamże, s. 29–30.
- ³² Tamże, s. 76.
- ³³ Tamże, s. 35.
- ³⁴ Tamże, s. 57–58.
- ³⁵ Tamże, s. 57.
- ³⁶ Bruno Schulz, *Szkice krytyczne...*, dz. cyt., s. 9.
- ³⁷ Михайло Шалата, *Дрогобицька повість-хімерія Бруно Шульца*, [в:] *Повернення Бруно Шульца*, Люблін 1996, с. 40.
- ³⁸ Według: Francesco M. Cataluccio, *Bruno Schulz i opowiadania ilustrowane. Na marginesach włoskiej recepcji*, [w:] *Współczesna recepcja twórczości Brunona Schulza: Materiały naukowe III Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobycz*, red. Wiera Meniok, Koło, Drohobycz 2009, s. 173–174.
- ³⁹ Bruno Schulz, *Opowiadania...*, dz. cyt., s. 57.
- ⁴⁰ Tamże, s. 35.
- ⁴¹ Tamże, s. 15.
- ⁴² Tamże, s. 92.
- ⁴³ Tamże, s. 36.
- ⁴⁴ Tamże, s. 79.
- ⁴⁵ Bruno Schulz, *Szkice krytyczne...*, dz. cyt., s. 49.

Przyjechać do miasta Schulza, czyli o używaniu literatury jako przewodnika

Wybermy się więc i my na nasz wieczorny spacer, który zresztą może zdarzyć się w dowolnym terminie. Skoro jesteśmy w mieście, nie wolno nam przegapić okazji i do takiej przyjemności, doprawdy niezwyklej, jakiej niechybnie zaznamy, gdy posłużymy się prozą Schulza jako przewodnikiem.

Władysław Panas,
Willa Bianki. Mały przewodnik
drohobycki dla przyjaciół

Festiwal Brunona Schulza w Drohobyczu, który już tyle lat jednoczy adeptów twórczości pisarza niemal ze wszystkich kontynentów, jest dobrym miejscem i powodem, aby odpowiedzieć na pytanie, dlaczego czytelnicy *Sklepów cynamonowych* wcześniej lub później pragną dostać się tu, do miasta pisarza. Jadą do „Drohobycza Schulza” tak samo jak do „Pragi Kafki” lub „Dublina Joyce’a” (by przypomnieć tylko najpopularniejsze destynacje). Co się tu z nimi dzieje? Co tu odnajdują lub tracą? Czy wszyscy poruszają się w tej samej przestrzeni? Jak podczas tej podróży teksty Schulza zmieniają odbierany przez nich wizerunek miasta? Za tymi pytaniami stoją zagadnienia ogólniejszej natury, dotyczące relacji człowieka i miejsca, przejawiające się zwłaszcza w tekstach literackich, performatywnych gestach i wizjach artystycznych, w kulturowych praktykach podróżowania, przeżycia, doświadczenia i oswojenia przestrzeni etc. Na przykładzie recepcji twórczości Brunona Schulza i wywoływanych przez nią współczesnych turystycznych i czytelniczych praktyk chciałabym przedstawić jeden z możliwych wariantów myślenia o tych relacjach tworzących tkankę łączną wyobrażeń, oczekiwań i przekonań, określających zarówno sposoby czytania czy podróżowania, jak i znaczenia, jakie im przypisujemy.

W tytule tego tekstu czają się jeszcze inne pytania: w jaki sposób czytanie wiąże się z podróżowaniem i na odwrót? W jaki sposób literatura konceptualizuje nasze doświadczenia przestrzenne? Na pewno warto zacząć od sprecyzowania kluczowych pojęć. Pozosta-

wię poza granicami tego tekstu cały obszar dyskusji wokół pojęcia literatury pięknej – świadomie go pominię, żeby skoncentrować się na kwestiach najważniejszych, czyli tych, które eksponują jej właściwości jako sztuki słowa, „będącej wynikiem twórczego procesu, utrwalonego w odpowiednim tekście za pomocą liter, odzwierciedlającej rzeczywistość w artystycznych obrazach, tworzącej nową artystyczną rzeczywistość według praw piękna”¹. Natomiast przewodnik jest przede wszystkim gatunkiem literatury użytkowej, przedstawiającym „nie narracyjny opis określonej miejscowości geograficznej, praktyczny poradnik dla podróżujących (*the practical reference to successive travelers*)”, jak stwierdzono w encyklopedii *Literature of Travel and Exploration*². I chociaż dalej autor tego wpisu Ira Grushow zauważa, że taka definicja wyklucza „szkice pielgrzymów, badaczy czy przybyszy z powodu właściwego im charakteru autobiograficznego”, te ostatnie, jak świadczy historia, pełniły i często do dziś pełnią funkcję przewodnika. Jeden z pierwszych i może najbardziej popularnych tekstów *Periegesis tes Hellados* Pausaniasza pochodzący jeszcze z II wieku faktycznie ukształtował model gatunkowy przewodnika, opierający się na prezentacji obrazu świata skupionego na konkretnym obszarze. *Wędrowki po Helladzie*, na nowo odkryte przez współczesność (wydrukowane w XVI wieku pozostawały obowiązkową lekturą podróżniczą), tworzą również podstawy nowoczesnego wizerunku kultury europejskiej. Poznanie tej kultury należało zaczynać *ad fontes*, to znaczy od starożytnej Grecji, poprzez odszukiwanie jej śladów w późniejszych, „barbarzyńskich” nawarstwieniach. Nowoczesny podróżnik – turysta – udając się w obowiązkowy dla każdego młodego dżentelmena *grand tour* i przemierzając przestrzeń realnego kraju, w istocie podróżował w przestrzeni wyobrażonej, stworzonej głównie poprzez lekturę Pausaniasza. Połączenie tych dwóch perspektyw jest często stosowane w nowoczesnych przewodnikach, żeby zainteresować podróżującego, utrzymać jego uwagę i, ukierunkowując jego spojrzenie, realizować zasadniczą funkcję przewodnika – *vade mecum*, to znaczy prowadzić.

Taki model podróżowania (jednocześnie w realnej i wyobrażonej przestrzeni) jest podstawowy także dla turystyki literackiej, do rozwoju której w XIX wieku, według brytyjskiej badaczki Nicoli J. Watson, przyczyniło się kształtowanie społeczeństwa masowego, rozpowszechnianie się realistycznych strategii pisarskich oraz rozwój państw narodowych³. Do tej listy czynników należy dodać rozwój w ramach romantycznego paradygmatu idei powiązania pisarza (artysty, człowieka w ogóle) z miejscem oraz wprowadzaną przez poetów romantycznych (na przykład Lamartine’a, Chateaubrianda, Goethego czy Wordswortha) modę na „pielgrzymki literackie”. Z czasem, w szczególności wraz z rozprzestrzenianiem się kultury masowej, chodzi nie

tylko o wizyty w miejscach związanych z autorem, ale także o wymaginowany świat tego czy innego dzieła.

Podróże tego typu, jak twierdzi holenderski badacz turystyki medialnej Stijn Reijnders⁴, mają wyraźny kulturowy, niemal religijny charakter, i pozycjonują literaturę piękną jako przewodnika po świecie. Reprezentują nowe, odmienne sposoby przeżycia podróży: transformacje fikcji w zmysłowe i uczuciowe doświadczenia, poszukiwanie materialnych dowodów na istnienie świata wymaginowanego, wygenerowanego przez tekst artystyczny, w końcu stworzenie trzeciej przestrzeni, czyli heterotopii (według Edwarda Soji⁵: *real-and-imaginated place*). W istocie podróżnik wraz z pisarzem staje się współautorem takiej wędrówki, wczytuje tekst w przestrzeń, a więc ją opanowuje i sobie przywłaszcza.

Drohobycz jako miasto Brunona Schulza stosunkowo niedawno dostał się na mapy szlaków turystycznych pielgrzymów literackich. Przyczyniły się do tego zmiany na politycznej mapie Europy na początku lat 90. XX wieku, a także ofiarna praca kilku badaczy, którzy często przyjeżdżali do Drohobycza w poszukiwaniach śladów pisarza, opisując potem swoje doświadczenia i przeżycia. Ich teksty faktycznie ukształtowały kanoniczny model interpretacji opowieści Schulza i kodyfikowały kulturowe praktyki przestrzenne odwiedzania tego miasta. Jednym z pierwszych był polski poeta Jerzy Ficowski, któremu zawdzięczamy kompendium tekstów, obrazów, świadectw i informacji o Schulzu. Jako przejęty i fachowy poszukiwacz oraz interpretator spuścizny drohobyckiego pisarza Ficowski podjął próbę dosłownego i symbolicznego przejścia od tekstu do miejsca, odwiedzając Drohobycz po raz pierwszy w 1965 roku:

Dla uzupełnienia moich wieloletnich poszukiwań, jak również by przyjrzeć się z bliska scenerii życia Schulza, wyjechałem w 1965 roku w jego rodzinne strony. Odwiedziłem Lwów, Borysław, Sambor i inne miejscowości, a przede wszystkim Drohobycz – miasto Brunona Schulza. Znaleźiska były bardzo skąpe, ale drohobyckie przechadzki okazały się owocne dla pielgrzyma do Mekki – miejsca narodzin Schulzowskich mitów⁶.

Już w tej krótkiej notatce z *Regionów wielkiej herezji*⁷ można dostrzec charakterystyczne figury retoryczne (miasto Schulza, pielgrzym do Mekki), dzięki którym powstaje model doświadczenia stworzonego przez Schulza *lieu d'imagination* (miejsca wyobraźni). Wspomniany Stijn Reijnders wprowadza to pojęcie w kontekście „fizycznych punktów odniesienia, takich jak obiekty lub miejsca, które dla określonych grup społecznych dają możliwość skonstruowania, a następnie przekroczenia symbolicznej granicy między światem «wyobrażonym» a «rzeczywistym»”⁸. Praktyki i zjawia-

ska kulturowe związane z wymaginowanymi miejscami mają charakter liminalny, wynikają z przejścia od czytania tekstu do gry performatywnej, w szczególności literackiej pielgrzymki.

Dla Jerzego Ficowskiego wizyta w Drohobyczu była doświadczeniem mieszanym. Był rozczarowany, ponieważ nie znalazł żadnych materialnych dowodów ani dokumentów, i ogólnie uważał, że „dla percepcji Schulzowskiego dzieła świadomość tych zależności autobiograficznych, tych filiacji nie jest konieczna”⁹. W rozdziale *Fantomy i rzeczywistość* Ficowski nagle rozpoczyna jednak grę, konstruuje fikcyjne zaproszenie samego Schulza, cytując fragment jego listu do Tadeusza Brezy z 1934 roku, w którym zaproszenie do odwiedzenia Drohobycza to propozycja „wejścia w nieopisaną rozdziałą *Sklepów cynamonowych*”:

Po trzydziestu latach ja skorzystałem – samozwawnie – z tamtego zaproszenia, by zwiedzić scenerię napisanych rozdziałów. Przewodnikami była mi znajomość twórczości Schulza i kilku rodowitych drohobyčan, pamiętających wielkiego pisarza¹⁰.

W ten sposób autor wskazuje na doświadczenie liminalne, jakie przeżył podczas swojej podróży, poruszając się jednocześnie w przestrzeni wyobrażonej i realnej. Z jednej strony Ficowski zauważa zmiany w przestrzeni miejskiej, zniknięcie budynków i innych szczegółów przedwojennego życia miasta, wywołując w ten sposób nostalgiczny dyskurs drohobycki. Z drugiej strony osobie podlega szczególnej koherencji i harmonii uczuć, „rozpoznaje” je poprzez teksty Schulza:

Dom, w którym się urodził i spędził dzieciństwo, nie istnieje, ale na jego miejscu już od lat kilkudziesięciu stoi nowy dom narożny, pełen od świtu słońca, wdzierającego się przez frontowe okna. [...] Nie ma już bani z malinowym sokiem na wystawie apteki, należącej ongiś do magistrza Gorgoniusza Tobiaszka, tylko słońce, wschodząc i zachodząc, rozjaśnia i gasi fasady poszczególnych domów, zgodnie ze ścisłym opisem Schulza¹¹.

Opis swoich uczuć Ficowski łączy z cytatami z opowiadań Schulza. Na ich podstawie powstaje *lieu d'imagination*, w którym miasto Schulza staje się miastem Ficowskiego, miejscem przeżycia jego literalnych i symbolicznych „iluminacji”. Pozostawiając na chwilę poszukiwanie świadectw biograficznych, badacz fascynuje się archeologią metafor, mitów i fantasmagorii Schulza, znajdując ich korzenie w realnym podłożu:

Dopiero w tym miejscu, z którego wyrosła, dynamiczna hiperbola Schulza przechyliła się „w te wątpliwe, ryzykowne i dwuznaczne regiony, które nazwiemy tu krótko regionami wielkiej herezji” (*Manekiny*)¹².

Podróżuje śladami opowieści Schulza, umieszczając na mapie prawdziwe miejsca lub „rudymenty rzeczywistości”, związane przede wszystkim z pamięcią emocjonalną, która była według niego głównym źródłem wyobraźni Schulza; po raz pierwszy układa kanoniczną listę takich miejsc: droga na Żupy Solne, ulica Liszniańska, budynek gimnazjalny, Wzgórze Bazylikańskie, cerkiew Świętej Trójcy, ulica Krokodyli. Ta lista jest niekompletna, tak jak niekompletna i niedokończona jest biografia oraz spuścizna pisarza, jak utracone i nieobecne jest jego miasto, które wypełnia zachwyconego badacza smutkiem i tęsknotą za niespotkanym i utraconym, a jednak wyzwalającym twórcze działanie wyobraźni. Ficowski jest prawdopodobnie jednym z pierwszych, którzy uchwycili szczególną, nostalgiczną atmosferę przestrzeni i tekstu Drohobycza. Według Marcina Romanowskiego¹³ pojmowanie Drohobycza Schulza wymaga uruchomienia estetyki nostalgii, a według Marka Zaleskiego „piękna, które rodzi melancholię, przyjemności, która powoduje ból¹⁴”. Ból związany z nieodwracalną stratą i niekompletnością zmieszany jest tu ze szczególną przyjemnością nieuchwytnego uroku przedmiotu, który istnieje na pograniczu i jest miejscem wyobraźni oraz miejscem pamięci równocześnie.

Ten rodzaj odwiedzin miasta Schulza, który mimo woli uruchomił Jerzy Ficowski, rozwijają wielbiciele drohobyckiego pisarza. Jednym z nich był literaturoznawca z Lublina Władysław Panas, którego książka *Willa Bianki. Mały przewodnik drohobycki dla przyjaciół (fragmenty)*, opublikowana w 2006 roku już po śmierci autora, bezpośrednio nawiązuje do gatunku przewodnika zawierającego bezpośrednio wskazówki dla zafascynowanego twórczością Schulza podróżnika, który podobnie do czytelnika Pauzaniusza z XVIII wieku szuka ukrytych śladów pod późniejszymi „barbarzyńskimi” warstwami.

Badacz rozróżnia dwie oddzielne trasy: śladami zewnętrznej biografii artysty, którą należy przejść „jak niemal pielgrzymkę po stacjach jego życia i męki¹⁵”, i po zmianie punktu widzenia „tropami, które wywodzą się z biografii wewnętrznej artysty¹⁶”. Jeśli pierwszy sposób poruszania się po Drohobyczu ma wyraźny charakter kultowy, służy uhonorowaniu zmarłego artysty i, być może wbrew intencjom autora, koreluje z masową kulturą „wyjazdów na Kresy”, to drugi jest skonstruowany jako „spacer dla przyjemności”, który powstaje w wyniku użycia trzech ważnych, według Panasa, zasad lektury zorientowanych na zwracanie uwagi na doświadczenie cielesne (perwersja), na korespondencję między rzeczywistym i wyobrażonym (paranoja) i na aktywną rolę czytelnika jako współautora (postmodernizm). Według takich ustaleń użycie prozy Schulza jako przewodnika nie wydaje się tak naiwną i upraszczającą operacją. Co więcej, badacz znajduje przyczynę takiego eksperymentu w listach Schulza

(do Tadeusza Brezy lub Romany Halpern), a także we wspomnieniach Izabeli Czermakowej o spacerach po Drohobyczu w towarzystwie Schulza, podczas których „z blaskiem w oczach pokazywał nam orgie chwastów za domkami ulepionymi z gliny i fantazji. Wtajemniczał nas w «martwe zatoki» zaułków, które kołysały jego wyobraźnię, hodowały jego zadumę. Chodziliśmy jak urzeczzeni. Bruno wciągał nas w świat swojej poetyckiej wizji. Odrealniał szarżyznę i ciasnotę małomiasteczkowego życia płynącego z dala od nurtu współczesnej cywilizacji. Jego malarskie oko dostrzegało grę kolorów i światła, odkrywało piękno w brzydocie¹⁷”. Po ogłoszeniu zasad gry autor z entuzjazmem wyrusza w podróż, zapraszając do niej swoich czytelników i podróżników:

3 x P – oto formuła rozkoszy, jakiej wolno nam oczekiwać podczas drohobyckiej odysei z prozą Schulza w rękę. Więc ruszaj się, leniwe ciało, idziemy tam, gdzie dotąd nas jeszcze nie było: w strefę dwuznacznej gry, jaka wytwarza się między fikcją i rzeczywistością¹⁸.

Ta strefa – to miejsce wyobraźni (*lieu d'imagination*) lub miejsce rzeczywiste i wyobrażone (*real-and-imagined place*) – powstaje w wyniku złożonych przejść, transpozycji, których mechanika polega na porównywaniu języka potocznego i poetyckiego, gdzie słowo, ukazując się w metaforycznych konstrukcjach, tworzy inne konteksty rzeczywistości. Zdaniem badacza ambiwalentna natura sztuki Schulza powoduje dwoistość obrazu Drohobycza, który z jednej strony ma charakter ikoniczny, z drugiej zaś pozbawiony jest literalności. Wynika to zwłaszcza z tego, że miasto faktycznie jest głównym przedmiotem charakterystycznego dla Schulza działania, nazwanego przez niego „mityzacją rzeczywistości”, w konsekwencji którego powstaje wspomniana wyjątkowa strefa gry wyobraźni i rzeczywistości. Jednak, zgodnie z zapowiedzianymi wcześniej zasadami gry, Władysław Panas wciąż próbuje zrekonstruować „cieniutką warstwę informacyjną natury, by tak rzec, przewodnikowej¹⁹” obecną w „imaginacyjnej prozie” pisarza.

Nie do pogardzenia w tym kontekście są rzeczywiste nazwy ulic: Stryjska, Leszniańska (Liszniańska), Podwale; paru miejsc i budowli: rynek i ratusz, plac i kościół Świętej Trójcy, teatr, gimnazjum, park miejski, ojcowie bazylianie i ich klasztor na Wzgórzu Bazylikańskim; dzielnic: Żupy Solne; rzeczki: Tyśmienica. To – Drohobycz. Jest i okolica: niewymieniony z nazwy, lecz łatwo rozpoznawalny Truskawiec, czyli lotnisko oddalone „o godzinę drogi od miasta” (*Pan Karol*, s. 54), po drodze karczma „na Górze” (*Republika marzeń*, s. 328), a „w małym rondo parkowym” (*Jesień*, s. 320) – pomnik Mickiewicza²⁰.

Cechą tego „przewodnika” jest nie tylko i nie tyle opisanie lub wspomnianie faktycznych lokacji, które jako „ukryte wiadomości” są zdaniem badacza częścią „wyrafinowanej strategii narracyjnej, która ma na celu przede wszystkim zatarcie – w obrębie świata przedstawionego – różnic między topografią realną i fikcyjną”²¹. Jako najbardziej wzorcowy przypadek „bezpośredniego zetknięcia światów, w których panują odmienne zasady”²² Panas podaje przykład ulicy Stryjskiej i ulicy Krokodyli – to tekstowa i przestrzenna kontaminacja, która może służyć jako dowód funkcjonowania stworzonej przez pisarza trzeciej przestrzeni mającej liminalną, pograniczną naturę. Wspomniana właściwość narracji Schulza określa również pewne cechy strategii wędrowania, które powstają w wyniku „gry w przewodnik”. W szczególności chodzi o poszukiwanie i rekonstrukcję ukrytych lub niepewnych informacji: na przykład o lokalizacji sklepów cynamonowych, sanatorium „pod Klepsydrą”, ulic Fontann i Skarabeusza lub willi Bianki. Właściwie na ich poszukiwaniu opiera się jedna z miejskich wypraw Panasa śladami *Wiosny* Schulza, „tej nieprawdopodobnej i – co tu dużo ukrywać – mocno niepokojącej opowieści i jej niewyobraźalnej bohaterki”²³, podczas której badacz demonstruje zapożyczoną od Schulza technikę „czytania”²⁴, przekształcając ją w performatywną praktykę wczytywania tekstu w przestrzeń, czyli świadomego spojrzenia na miasto przez pryzmat tekstu. Podobnie jak Jerzy Ficowski, Władysław Panas pozwala tekstowi kierować okiem, wyznaczając wzory konceptualizacji doświadczeń, wrażeń i odczuć. Faktycznie, używając Barthes’owskiej formuły przyjemności tekstu, badacz uzasadnia performatywną praktykę, w której czytanie tekstu podczas wędrowki przez miasto zmienia postrzeganie przestrzeni, co prowadzi do przewyciężenia granicy między rzeczywistością a wyobrażeniem. Jego przejście od znajomości tekstu do performatywnej gry z przestrzenią uruchamia pole siłowe miejsc wyimaginowanych, w którym zachodzi nie tylko odrealnienie rzeczywistości geograficznej, ale także ujawnia się potencjał poznawczy i skuteczność twórczej wyobraźni, rezultatem czego staje się urzeczywistnienie mitu.

Praktyki przestrzenne przedstawione i skodyfikowane przez badaczy życia i twórczości Brunona Schulza stały się obowiązkowe dla nowej generacji czytelników i podróżników wędrujących po przestrzeniach jego wyobraźni. Dla nich Drohobycz jest miejscem pielgrzymek, miejscem świętym adeptów półtajnego kultu, co jednak nie przeszkodziło reprodukcji w turystyce masowej kluczowych obrazów i praktyk (a nawet się do niej przyczyniło). Wśród ofert polskich biur podróży specjalizujących się w sprzedaży nostalgicznych wędrowek „na Kresy” szczególne miejsce zajmuje trasa „Drohobycz – miasto Schulza” lub „Miasto sklepów cynamonowych”²⁵. Bardziej obszerne reportaże z rozszczeniami do przenikliwości obserwacji i niezbyt staran-

nie ukrytym charakterem reklamowym dokładnie odzwierciedlają otwarte przez Ficowskiego lub Panasa trasy, obrazy i tropy. Weźmy na przykład pełen sentymentów i banałów tekst Beaty Kardaszewicz na portalu Podroze.gazeta.pl:

Zafascynowani prozą Brunona Schulza, inspirowaną klimatami przedwojennego Drohobycza, chcemy zobaczyć miasto *Sklepów cynamonowych*, a w nim „Rynek [...] pusty i żółty od żaru” i „stare domy, poleowane wiatrami wielu dni”. Chcemy sprawdzić, czy w witrynie apteki na rogu Rynku i Mazepy wciąż stoi bania z sokiem malinowym, „symbolizująca chłód balsamów”. Chcemy odnaleźć słynną ulicę Krokodyli, a w razie deszczu albo upału schronić się w jednej z „sieni, pachnących chłodem i winem”. Bo Drohobycze właściwie są dwa. W tym pierwszym, realnym, przegląda się jak w lustrze drugi – magiczny, rodem z Schulzowskiej wyobraźni. Żeby go zobaczyć, trzeba uruchomić własną... W uliczkach otaczających Mały Rynek wciąż unosi się zapach cynamonu...²⁶

Natomiast Festiwal Schulza w Drohobyczu od wielu lat jest swoistym miejscem przyciągania alternatywnych praktyk przestrzennych i form turystyki literackiej. Jego uczestnicy czasami zostawiają ciekawe i wzruszające świadectwa o swoim odkryciu miasta. I tak Ewa Zarzycka opisuje swój pobyt w Drohobyczu, uświadamiając sobie cielesne i emocjonalne doświadczenia zdobyte we współczesnym mieście; unika jednak bezpośrednich aluzji do tekstów Schulza, zachowuje natomiast szczególny klimat tej miejscowości²⁷. Mirosław Drabczyk próbuje zaś wpisać swoje wrażenia z udziału w festiwalu i zwiedzania miasta w alternatywny projekt „drohobyckiego reportażu”, wypełniony impulsami do obalenia idoli i intencją zdemaskowania kultu; na końcu tekstu wyznaje jednak swoją kapitulację: „Nie przyjechałem do Drohobycza, żeby szukać śladów Schulza – jednak nie udało się ich ominąć. Za małe miasto”²⁸. Co więcej, ta podróż „na krańce świata” wywołuje u niego wspomnienia zmysłowych dziecięcych wrażeń (zapachy, światło), a także staje się powodem przemyślenia podróży jako egzystencjalnej praktyki, jako banalnej, ale nieuniknionej metafory podróży życia:

Fakt, że dotarłem do tego prowincjonalnego miasta, jest więc, być może, jakimś szukaniem albo nawet odnajdywaniem sensu. Zatem tak jak Odysa prowadzili bogowie i opiekuńcze boginie – może mnie prowadzi Schulz, bo w przeciwnym wypadku wcale bym do Drohobycza nie trafił i nie nabrał ochoty, by wracać na następną edycję Festiwalu? Metafora, owszem, kusząca, ale strasznie głupia.

Potrzeba wędrowki i wyznaczania własnych ścieżek tkwi w człowieku znacznie głębiej. Nie można jej powierzać ani starogreckim, ani innym bóstwom²⁹.



Bruno Schulz, *Ojcowie miasta. Mężowie Wielkiego Zgromadzenia*. Ilustracja do opowiadania *Noc wielkiego sezonu*, 1934, wł. Muzeum Literatury w Warszawie.

Powyższe teksty można również uznać za żywe świadectwa kulturowego zawłaszczenia miejsca poprzez teksty Schulza (lub wbrew nim) oraz użycia różnych mechanizmów: empatycznego oswojenia, twórczego przemyślenia lub represyjnego wyparcia niepożądanego, nieestetycznego, nieodpowiadającego określonym ustawieniom³⁰.

Jedną z najbardziej śmiałych prób dekonstrukcji zbanalizowanych praktyk turystyki masowej i stereotypowych konstruktów kulturowych „miasta Schulza” zrealizował polski pisarz i dziennikarz Ziemowit Szczerek w zbiorze ukraińskich reportaży *Przyjdzie Mordor i nas zje, czyli tajna historia Słowian* (2013). Książka przedstawia nowy dla polskiego dziennikarstwa styl *gonzo*, z właściwym mu ekspresyjnym subiektywizmem, agresywnością i brutalnością ujęcia oraz aktywnym wykorzystaniem środków artystycznych. Cała niszcząca potęga tego stylu używana jest przez autora w celu „totalnej dekonstrukcji polskich postaw wobec Ukrainy / Ukraińców (i Wschodu w ogóle) – postaw konserwujących pozostałości myślenia romantycznego, kolonialnego, czy po prostu egzotyzującego zastany świat, i mającego swoje źródła w historycznym poczuciu wyższości, a dziś powracającego pod postacią resentymentu”³¹. Według Szczereka pragnienie Polaków, by zobaczyć na Ukrainie Wschód, „którym my nie jesteśmy”, ukrywa się nawet w zamiarze złożenia kanonicznej wizyty w Drohobyczu – mieście Schulza. Reportaż *Samobójstwo Brunona Schulza* rozpoczyna charaktery-

styczna seria zdań: „Niby pojechaliśmy do Drohobycza szukać Schulza, ale tak naprawdę wschodu szukaliśmy. Tej wschodniej, posowieckiej egzotyki. Ruskości”³² – a parę stron dalej znajdujemy wymowną scenę:

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

Były z polonistyki. Z Warszawy. Ta z krótkimi włosami miała na imię Marzena. Ta z długimi – Bożena. Przyjechały, jak twierdziły, „oddać hołd wielkiemu polsko-żydowskiemu pisarzowi, mistrzowi mowy polskiej”. Tak to ujmowały. Oddać hołd i koniecznie znaleźć ulicę Krokodyli³³.

Ewa Rybicka, rozważając tę scenę w kontekście badań współczesnego fenomenu podróży lekturowych, zauważa: „Przejaskrawiona satyryczność sytuacji nie przekreśla znaczenia tego «klasycznego tour de Schulz», ponieważ krytycznej wiwiesekcji poddawany jest sam rytualizm pielgrzymki literackiej, uświadamiając jej mielizny i stereotypy oraz przemianę w «niszową» modę”³⁴.

Zarówno Ziemowit Szczerek, jak i Władysław Panas używają tekstów Schulza jako przewodnika: jego bohaterowie wraz z warszawskimi polonistkami podążają klasyczną trasą „miejsz Schulza”, czytając frag-

menty z *Ulicy Krokodyli*. Jednak paradoksalnie w pewnym momencie opowiadania Schulza zaczynają pełnić funkcję klucza w konstruowaniu tego poszukiwanego obrazu „posowieckiej egzotyki”:

Forma tutaj naprawdę istniała wyłącznie jako zabytek. Cała ta cywilizacyjna narzuta, którą przyniosło Drohobyczowi ostatnie kilkadziesiąt lat, to była tania. Prowizorka. Post-nomadizm jakiś. Tak samo jak w Polsce, tylko bardziej. „Pseudoamerykanizm” – czytała skrzeczącym głosem Bożena, bo – jakżeby inaczej – miała ze sobą *Sklepy cynamonowe* – „zaszczepiony na starym, zmurszałym gruncie miasta, wystrzelił tu bujną, lecz pustą i bezbarwną roślinność tandetnej, lichej pretensjonalności”. [...] Mój Boże, myślałem, zataczając się już z lekka. Nasz upadek, myślałem, jest absolutny. Przecież to, czym on gardził, my teraz uważamy za szczyty sznytu i fasonu. Schulz nie przeżyłby w dzisiejszym Drohobyczu ani minuty. Nie czekałby na gestapowców, tylko sam by sobie strzelił te dwa razy w potylicę³⁵.

Faktycznie, Ziemowit Szczerek stworzył ironiczny obraz masowej turystyki literackiej, w której, podobnie jak w krzywym zwierciadle, poprzez uproszczenie i multiplikację widoczne są zniekształcone kulturowe praktyki czytania i podróżowania, wymyślone przez egezetów mitu Schulza. Jednocześnie włączenie wątku drohobyckiej wyprawy do projektu dekonstrukcji współczesnych polskich stereotypów sugeruje, że pisarz i jego miasto zajmują ważne miejsce w zbiorowej wyobraźni kultury polskiej, a ulica Krokodyli, na przykład, jest „składnikiem matrycy kulturowej, za pomocą której Polacy konceptualizują geografę wyobrażoną Ukrainy”³⁶.

Krótką podróż przez miasto Schulza i przegląd współczesnych praktyk podróży literackich pozwala wyciągnąć pewne wnioski. Oczywiście w ramach tego tekstu i wybranego podejścia, polegającego przede wszystkim na interpretacji tekstów napisanych na podstawie odbytych podróży do Drohobycza (albo zapraszających do nich), nie da się ogarnąć wszystkich istniejących relacji między tekstem a przestrzenią, między czytaniem i podróżowaniem. A jednak można sformułować kilka uwag ogólniejszej natury. U podłoża wypraw literackich czy lekturowych często znajduje się nie zawsze uświadomione pragnienie przeniesienia wrażeń i przeżyć zdobytych w trakcie czytania na rzeczywistość geograficzną, to znaczy na konkretne miejsce i przestrzeń, które, według ukształtowanej jeszcze w czasach romantyzmu sztuki podróżowania (*ars apodemica*), są bezpośrednio powiązane z tekstualnymi lub artystycznymi reprezentacjami oraz interpretacjami. O tym powiązaniu chyba mówił Goethe w znanym wskazaniu: „*Wer den Dichter will verstehen, Muss in Dichters Lande gehen*”, pochodzącym ze zbioru *West-östlicher Divan* i często cytowanym w kontekście lite-

rackich muzeów, pomników, bedekerów i opisanych w nich tras. Rozwinięta na tej zasadzie współczesna turystyka masowa korzysta ze sprawczej potęgi „prze-strzeni opanowanej przez wyobraźnię”, zauważonej przez Gastona Bachelarda w *Poetyce przestrzeni*:

Przestrzeń opanowana przez wyobraźnię nie może pozostać obojętna, mierzalna i znacząca w kategoriach geometrii. Chodzi o przestrzeń doświadczoną. Doświadcza się jej nie z powodu jej cech obiektywnych, ale z całą namiętnością, do której zdolna jest wyobraźnia. W szczególności tej przestrzeni prawie zawsze jest właściwe atrakcyjne przyciąganie³⁷.

O tej potędze utworów artystycznych pisze również współczesny szwajcarski filozof i pisarz Alain de Botton w zbiorze esejów *Sztuka podróżowania* (2002), opisując zwłaszcza swoją podróż do Prowansji, podczas której przekonuje się, że najsukuteczniejsza droga rozwijania umiejętności dostrzegania elementów piękna w otaczającym nas świecie prowadzi poprzez sztukę, w jego przypadku przez malarstwo van Gogha.

Nasza zdolność zachwywania się może zostać przeniesiona ze sztuki na świat. Możliwe, że coś zachwyci nas najpierw na płótnie, ale potem to samo może nas zacząć zachwywać również w miejscu, w którym owo płótno powstało³⁸.

Ponadto sztuka często kształtuje naszą umiejętność patrzenia, dzięki czemu odkrywamy otaczający nas świat w inny sposób, zaczynamy widzieć inne kolory, inne światło i kształty. Ale takie transformacje niełatwo się zaczynają, bo w trakcie wycieczek do popularnych destynacji turystyki kulturalnej trudno ominąć rozczarowanie spowodowane zetknięciem się z „realnym” miejscem, pozbawionym czaru i magnetyzmu miejsca wyobrażonego. Jest to decydujący moment, w którym przez przełamanie „oporu” materii codziennego istnienia budzi się w nas intencja twórcza, wywołująca poruszenie wyobraźni przestrzennej, co skutkuje ich połączeniem się i powoduje ukazanie się nowych praktyk podróżowania, innych sposobów orientacji w przestrzeni, poznania siebie i otaczającego świata.

Otóż może nie tak ważne jest to, jaki naprawdę był Drohobycz z czasów *Sklepów cynamonowych*, lecz raczej to, jak my możemy połączyć przeżycie tekstu i przestrzeni, odkryć siebie na inność miejsca i odnaleźć w nim i w sobie załączki aktu twórczego, natchnionego zarówno postacią Schulza, jak i *genius loci* Drohobycza. Przestrzeń miasta, zmieniona, zdewastowana po wojnie i przejściach transformacyjnych, pozostaje jednak punktem odniesienia dla ruchu naszej wyobraźni, dla objawienia naszych literalnych i metaforycznych olśnień, dla nawiązania naszych osobistych relacji topofilnych. Teksty Schulza, zastosowane w roli przewodnika, zaczynają peł-

nić jego podstawową funkcję – *vade mecum*: prowadzą przez miasto, kierują naszym spojrzeniem, wyznaczają ramę interpretacyjną, pobudzają zespół zmysłów uczulonych na określone bodźce, uruchamiają naszą empatię. Spacer po Drohobyczu, skomponowany według tekstów Schulza, może skończyć się rozczarowaniem, ale może też odkryć inny wymiar podróży i czytania, otworzyć nas na nowe doświadczenie egzystencjalne, umożliwić tworzenie „trzecich przestrzeni”.

Przypisy

- ¹ *Літературознавчий словник-довідник*, red. Роман Гром'як, Юрій Ковалів, Київ 2007.
- ² Ira Grushow, *Guidebooks*, [w:] *Literature of Travel and Exploration: An Encyclopedia*, red. J. Speake, New York – London 2003, t. 2, s. 519.
- ³ Nicola J. Watson, *The Literary Tourist: Readers and Places in Romantic and Victorian Britain*, Basingstoke 2006, s. 8.
- ⁴ Stijn Reijnders, *Places of the Imagination. An Ethnography of the TV Detective Tour*, „Cultural Geographies” 2010, t. 17, nr 1, s. 4.
- ⁵ Zob. Edward Soja, *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Oxford 1996.
- ⁶ Jerzy Ficowski, *Regiony wielkiej herezji. Rzecz o Brunonie Schulzu*, Warszawa 1992, s. 6.
- ⁷ O miejscu Schulza w twórczości Ficowskiego pisze Jerzy Kandziora: „Sytuuje się w samym centrum wrażliwości pisarskiej Ficowskiego, wchodzi w złożone relacje zarówno z jego poezją, która z prozy Schulza przejęła wiele tonów, jak i z nurtem literatury popularnej, beletrystycznej, który opowieść o Schulzu również kształtował, określając jej dramaturgię, niezwykłą poczytność, a także ów paradoksalny fakt, że pisarz absolutnej awangardy artystycznej dwudziestolecia międzywojennego, o którym powstały i powstają nadal uczone traktaty polonistyczne, został przez Ficowskiego osadzony w samym centrum świadomości wykształconych Polaków, a nawet, do pewnego stopnia, w Polaków masowej wyobraźni”; Jerzy Kandziora, *Jerzy Ficowski o Schulzu – między rekonstrukcją a retoryką. (Refleksje nad Regionami wielkiej herezji)*, „Schulz/Forum” 2014, t. 3, s. 49.
- ⁸ S. Reijnders, *Places...*, dz. cyt., s. 8–9.
- ⁹ J. Ficowski, *Regiony...*, dz. cyt., s. 39.
- ¹⁰ Tamże, s. 40.
- ¹¹ Tamże, s. 40.
- ¹² Tamże, s. 40.
- ¹³ Marcin Romanowski, *Jerzy Ficowski and the Biographical Affect*, „Les Grandes figures historiques dans les lettres et les arts [en ligne]” 2017, nr 6, <https://figures-historiques-revue.univ-lille3.fr/wp-content/uploads/2017/12/Marcin-Romanowski-Jerzy-Ficowski.pdf>, dostęp: 6.03.2019.
- ¹⁴ Marek Zaleski, *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, Warszawa 1996, s. 12–13.
- ¹⁵ Władysław Panas, *Willa Bianki. Mały przewodnik drohobycki dla przyjaciół (fragmenty)*, Lublin 2006, s. 24.
- ¹⁶ Tamże, s. 24.
- ¹⁷ Cyt. za: Maria Kitowska-Lysiak, *Drohobycz, czyli świat*, [w:] *Bruno Schulz a Kultura Pogranicza. Materiały dwóch pierw-*

- szych edycji Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*, red. Wiera Meniok, Drohobycz 2007, s. 92.
- ¹⁸ W. Panas, *Willa...*, dz. cyt., s. 26.
- ¹⁹ Tamże, s. 28.
- ²⁰ Tamże, s. 27.
- ²¹ Tamże, s. 28.
- ²² Tamże, s. 28.
- ²³ Tamże, s. 31.
- ²⁴ Zob. list do Romany Halpern: „Tak czyta się najlepiej, gdy się między wiersze wczytuje siebie, własną książkę. Tak czytaliśmy za dzieciństwa, dlatego potem te same książki, ongiś tak bogate i pełne miąższu – potem w dorosłym wieku są jak drzewa ogołocone z listowia – z naszych doświadczeń, którymi kitowaliśmy ich luki. Nie ma już nigdzie tych książek, które czytaliśmy w dzieciństwie, rozwały się – zostały nagie szkielety. Kto miałby jeszcze w sobie pamięć i miąższ dzieciństwa – powinien by je napisać na nowo, tak jak były wtedy. Powstałby prawdziwy Robinson i prawdziwy Guliw”; Bruno Schulz, *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku Jerzy Ficowski, Gdańsk 2002, s. 138.
- ²⁵ Zob. np.: „Miłośnicy twórczości B. Schulza z pewnością powinni odwiedzić opisany w *Skleпах cynamonowych* dawny Drohobycz. Niestety, rzeczywiste miasto nie dorównuje barwnemu wyobrażeniu przedstawionemu w książce Schulza. Co prawda większość budynków przetrwała działania wojenne, to jednak bezpowrotnie utracony został klimat żydowskiego Drohobycza. Obecnie Drohobycz jest po prostu małym, dosyć zadbanym (jak na ukraińskie warunki) miasteczkiem, które nie wyróżnia się niczym szczególnym”; <http://drohobycz.lovetotravel.pl/>, dostęp: 6.03.2019.
- ²⁶ Beata Kardaszewicz, *Ukraina. Drohobycz – miasto „Sklepow cynamonowych”*, http://podroze.gazeta.pl/podroze/1,114158,9635211,Ukraina_Drohobycz_miasto_Sklepow_cynamonowych_.html, dostęp: 6.03.2019.
- ²⁷ Ewa Zarzycka, *Pierwszy raz w Drohobyczu*, [w:] *Бруно Шульц і культура Пограниччя: Матеріали двох перших едіцій Міжнародного Фестивалю Бруно Шульца в Дрогобичі*, Дрогобич 2007, s. 323.
- ²⁸ Mirosław Drabczyk, *Bruno Schulz – uciekając od legendy*, <https://laudate44.wordpress.com/2011/07/18/bruno-schulz-uciekajac-od-legendy/>, dostęp: 6.03.2019.
- ²⁹ Tamże.
- ³⁰ Zob. np. reportaż *Drohobycz and the World* z podróży do Drohobycza na portalu Poemas del río Wang z charakterystycznymi pasażami o utraceniu miasta Schulza: „On the immense loss and destruction of Schulz' Drohobycz, and on the new cults and new people incompatible with it and with him”, <http://riowang.blogspot.com/2011/09/drohobycz-and-world.html>, dostęp: 6.03.2019.
- ³¹ Mikołaj Gliński, *Ziemowit Szczerek*, <https://culture.pl/pl/tworca/ziemowit-szczerek>, dostęp: 6.03.2019.
- ³² Ziemowit Szczerek, *Samobójstwo Brunona Schulza*, [w:] *Przyjdzie Mordor i nas zje, czyli tajna historia Słowian*, Kraków 2013, s. 27.
- ³³ Z. Szczerek, *Samobójstwo...*, dz. cyt., s. 31.
- ³⁴ Ewa Rybicka, *Geopetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 232.
- ³⁵ Z. Szczerek, *Samobójstwo...*, dz. cyt., s. 35.
- ³⁶ E. Rybicka, *Geopetyka...*, dz. cyt., s. 233.
- ³⁷ Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, przeł. Maria Jolas, Boston 1994, s. XXXVI.
- ³⁸ Alain de Botton, *Sztuka podróży*, przeł. Hanna Pustuła, Warszawa 2010, s. 193.

Drogi Panie Kolego!

Niestety z wyjazdu do Lwowa nic nie może być. Siostra moja (starsza – wdowa) jest ciężko nerwowo chora i nie mogę jej zostawić [...]. Żałuję bardzo, że się teraz we Lwowie spotkać nie możemy. A może byście do mnie do Drohobycza wskoczyli? Zgłosiłem się na kurs wakacyjny robót ręcznych 3-tygodniowy w Żywcu od 2 lipca. Nie wiem, czy pojedę, chociaż to jest dla mnie konieczne [...].

To fragment listu napisanego przez Brunona Schulza do Zenona Waśniewskiego, któremu 18 dni później pisarz donosił:

Na kursie żadnym nie byłem, gdyż odmówiono mi przyjęcia w przeddzień wyjazdu, i dobrze się stało, gdyż w kilka dni potem zachorowałem gruntownie i dopiero teraz powoli przychodzę do siebie [...]¹.

Do Romany Halpern pisał zaś tak:

Droga Pani Romano!

Wydawałoby się, że na pytanie Pani odnośnie do propozycji przyjazdu można bez trudności, jasno i zdecydowanie odpowiedzieć. Tymczasem tak nie jest. Moja reakcja na zaproszenie Pani jest mieszana: składa się z impulsów i zahamowań na przemian. Boję się wystawić naszą znajomość na próbę kilkudniowej wizyty w warunkach trochę dla mnie deprymujących. Analizuję się, skąd pochodzą moje opory, co mnie w tej imprezie – przecież przyjemnej – deprymuje [...]².

A we fragmencie kolejnego listu tej samej adresatce zwierzał się:

Droga Romo!

Jestem znowu bardzo zdeprymowany. Moja podróż do Paryża rozchwiewa się z powodu trudności. Które się piętrzą. Wyjaśnię Ci trudności, może znajdziesz na nie radę [...]³.

I jeszcze w liście do Anny Płockiej wspominał:

W chwilach pustych stagnacji wewnętrznej mogę liczyć na impulsy płynące z osoby Pani i z przyjaznych Pani uczuć dla mnie. Wbrew temu, co raz zdarzyło mi się wyrzucić w gniewie, jest Pani dla mnie poważną pozycją. Mimo to i mimo częstej potrzeby rozmawiania z Panią – nie mogę się zdobyć na przyjazd. Moja z trudem uzyskiwana równowaga wewnętrzna jest wciąż bardzo chwiejna i zawsze na granicy upadku. Nie mogę przewidzieć na 2 dni, a nawet na 1 dzień naprzód, czy nie będę w najbardziej defetystycznym i mizantropijnym nastroju, który mógłby zarówno Pani, jak i mnie zepsuć popołudnie [...]⁴.

ARTUR CEMBIK

„Po włóchatym brzegu ciemności...”

Kreacja podmiotu nomadycznego w opowiadaniu *Sklepy cynamonowe* Brunona Schulza

A ponad dwa miesiące później pisarz meldował tejże:

Nie przyjechałem w sobotę, ponieważ zostałem wezwany w pilnej rodzinnej sprawie do Stryja, gdzie spędziłem cały ten dzień. Brzydko bardzo, że nie usprawiedliwiłem mego nieprzybycia [...] Bruno Schulz⁵.

Przytoczone fragmenty korespondencji z lat 1934–1940 dowodzą, że jej autor niechętnie opuszczał miejsce zamieszkania, czując się w pewnym sensie więźniem Drohobycza. Podawał rozmaite powody usprawiedliwiające jego niechęć do podróży: chorobę najbliższych, złe samopoczucie, sprawy rodzinne. Schulz zdawał sobie sprawę z nękającej go abulii, braku woli, spadku motywacji czy ograniczonej zdolności do podejmowania decyzji, co dodatkowo pogarszało i tak złe samopoczucie pisarza, a także negatywnie wpływało na jego samoocenę. Każde, nawet najprostsze przedsięwzięcie urastało w jego oczach do rangi potężnego zadania, któremu nie był w stanie w żaden sposób sprostać. Jednocześnie skazywał siebie na niezrozumienie ze strony otoczenia i jeszcze większą izolację. Często zresztą dawał temu wyraz w listach do przyjaciół – Tadeusza Brezy: „Potrzebny mi jest towarzysz. Potrzebna mi jest bliskość pokrewnego człowieka”⁶, Stanisława Ignacego Witkiewicza: „W jakiś sposób «historie» te są prawdziwe, reprezentują moją manierę życia, mój los szczególnie. Dominantą tego losu jest głęboka samotność, odcięcie od spraw codziennego życia”⁷, Andrzeja Pleśniewicza: „Żyję tu całkiem samotnie [...]”. Wiosna budzi we mnie pragnienie jakiejś wędrowności dwóch, jakiegoś kampingowania gimnazjalnego”⁸, czy Romany Halpernowej: „Być może, że samotność była źródłem moich inspiracji, ale czy życie we dwoje przełamuje naprawdę tę samotność? Czy nie pozostaje się samotnym mimo to?”⁹.

Schulz jest w pełni świadom życiowej pułapki, w której tkwi, swoistego klinca między wspomnianą abulią a potrzebą mitu, kontemplacją a *vitae activae*, potencją działania a jego aktem urzeczywistnienia, apologią a de-



Bruno Schulz, *Józef (autoportret) i dr Gotard na spacerze*. Ilustracja do opowiadania *Sanatorium pod klepsydrą*, 1937, wł. Muzeum Literatury w Warszawie.

strukcją. Miejsce „na styku” owych trudnych do pogodzenia obszarów, sfer wrażeńowych, psychologicznych przestrzeni staje się dla autora koniecznością, którą z czasem oswaja, a nawet godzi się na nią. Bohater tytułowego opowiadania zbioru *Sklepy cynamonowe* porusza się „po włóchatym brzegu ciemności”, odbierając bodźce z zewnątrz bez dbałości o ich hierarchię. Ponieważ angażuje do tego wszystkie zmysły, dominantą prozy Schulza jest jej sensualizm, wyjątkowe nasycenie emocjonalne skutkujące poetyką nadmiaru. Z drugiej strony autor-bohater próbuje zatrzeć ostrą granicę między tym, co jest dane, a zaledwie wyobrażone. Czy zatem ktoś, kto cierpi na chroniczną niechęć do przemieszczania się lub radykalnych zmian miejsca zamieszkania, dla kogo zwykła przeprowadzka kojarzona jest z życiową tragedią, może nosić znamiona nomady? I czy ktoś, dla kogo jedynym obszarem działania jest przestrzeń tego samego miasta, może udać się w podróż? Z pewnością tak, mimo

że klasyczny scenariusz podróży w czasie wyklucza taką ewentualność. Czym jednak wytłumaczyć istotę cudownie mnożących się dni, nadliczbowych, fałszywych miesięcy, „bocznych odnóg” świata przedstawionego, które deformują rzeczywistość, jeśli nie próbą zagospodarowania owej przestrzeni przez metafizyczne olśnienia? Schulz tworzy własną koncepcję czasu, kreuje go za pomocą słów, poddaje się mu w swojej wewnętrznej podróży.

Rosi Braidotti, definiując program podmiotowości nomadycznej, sprzeciwiła się paradygmatowi racjonalnego ujęcia podmiotu jako schedzie po oświeceniowych ideałach. Nomada to projekt, który badaczka nazywa mitem, abstrakcją. Jego figura ma być symbolem, odnosić się do takiego krytycznego nastawienia w myśleniu, które będzie się sprzeciwiać zamkniętym i zakodowanym społecznie sposobom odbioru świata. „Nie wszyscy nomadowie podróżują po świecie; najwspanialsze podróże można odbywać bez opuszczania swojego otoczenia.

Stan nomadyczny definiuje obalenie konwencji, a nie dosłownie akt podróżowania – tłumaczy Braidotti¹⁰. Szczególnie mocno podkreśla ona możliwość deterytorializacji, nomadycznego przechodzenia z jednego zbioru doświadczeń w drugi, wzajemnych powiązań i fluktuacji, które są dowodem kreatywności pozwalającej stwarzać nową jakość rzeczywistości. A przecież taka ekstrawagancja intelektualna jest immanentną cechą prozy Schulza, bowiem jej autor otwiera przestrzenie, w których można uruchomić alternatywne formy działania. Tak więc nomada nie jest związany z bezdomnością czy uzależnieniem od przemieszczania się. Jego istota, sedno bycia polega na przekraczaniu granic konwencji czy nawet tak zwanego zdrowego rozsądku. Braidotti – za Deleuze’em – przywołuje figurę „nomady intelektualnego”, dla którego większą wartością jest sam akt podróżowania niż cel owej wędrówki¹¹. Bohatera-nomadę określa pełna intelektualna niezależność, a nawet nieprzewidywalność, niekonwencjonalność, co z kolei przekłada się na daleko idącą nieufność wobec wszelkich idei przewodnich, które nieuchronnie prowadzą do homogenizacji artystycznej wizji.

Sklepy cynamonowe z pewnością wpisują się w obszar owego projektu egzystencjalnego, bowiem ich autor i bohater zarazem – jako nomada – zaciera granice między światem danym a stwarzanym. Ignoruje przy tym stereotypy postrzegania rzeczywistości, łamie konwencje, oferując w zamian wędrówkę w zgodzie z własną wyobraźnią. W ten sposób dokonuje się proces transgresji między poezją a filozofią, twórczością a doświadczaniem świata. Aktem intelektualnym staje się wejście w inny wymiar, co nadaje przestrzeni niepowtarzalny charakter. Cechą wyróżniającą bohatera opowiadania jest bycie w nieustannym ruchu, zdolność do przemieszczania się, a nawet doświadczanie liminalności. Przestrzeń realna nakłada się na wyobrażoną, czyniąc z postaci utworu jednostkę niepełną, bo zwieszoną między „tu” i „tam”, „wszędzie” i „nigdzie”. Świat, w którym odbywa się wędrówka nomady, posiada niewyraźne granice między dniem i nocą, bytem a niebytem, rzeczywistością a ułudą. Podkreślają to synestezyjne epitety-metafory: „futrzone krawędzie zmierzchów”, „kontakt z niewidzialnym światem ciemnych zakamarków”, „włochata sierść zarośli”, „wybryki niewidzialnej sfery”. Liminalność mogą tutaj wzmacniać takie rzeczowniki jak: „dziurka od klucza”, „kurtyna”, „maski”, „brama”, „brzeg ciemności”, „schody” czy „droga”, które z jednej strony są podstawowym dowodem na pozornie zobiektywizowaną przestrzeń, z drugiej zaś wyrażają jej iluzoryczność, „drżenie rzeczywistości”. Przy czym linia demarkacyjna między wewnątrz a tym, co na zewnątrz, zostaje całkowicie zniesiona. Podmiotu opowiadania *Sklepy cynamonowe* Brunona Schulza nie nazwałbym bezdomnym. Analizując jego stan zawieszenia między różnymi światami, skłaniałbym się raczej ku określeniu Elżbiety Rybickiej

„pozadomność”, co sugerowałoby, że w „perspektywie egzystencjalnej (a więc biograficznej) i poetyckiej miejsca są zaledwie punktami, chwilowymi postojami” w nomadycznej podróży¹². Stają się one ważne raczej w kontekście przemieszczania, nie zaś zakorzenienia czy zadomowienia. Pisarz w niezwykle dynamicznych odsłonach próbuje uchwycić właściwości i zarazem tajemnice owych stacji. Dużego znaczenia nabiera paradoks: im bardziej kurczy się mapa miasta, tym większą przestrzeń zagospodarowuje wyobraźnia autora:

Przyjrawszy się bacznie jednemu z budynków, doszedłem do przekonania, że mam przed sobą tylną i nigdy nie widzianą stronę gmachu gimnazjalnego. Właśnie dochodziłem do bramy, która ku mojemu zdziwieniu była otwarta, sień oświetlona. Wszedłem i znalazłem się na czerwonym chodniku korytarza. Miałem nadzieję, że zdołam nie postrzeżony przekraść się przez budynek i wyjść przednią bramą, skracając sobie znakomicie drogę¹³.

Przyjęcie takiej strategii zwiększa ryzyko błędzenia, by nie powiedzieć – sprowadzenia na manowce. Bohater-nomada gubi się oświetlony „iluminacją nieba”, zwiedziony nadmiernym zaufaniem do planu miasta lub błądzi w ciemnych zakamarkach szkoły i chaszcach parku. Jest skazany na zagubienie, co jednak dostarcza mu przyjemności, bowiem tylko w ten sposób może dotknąć „aromatu tajemnicy”. Rozgrywający się na sklepieniu nieba spektakl, jak i teatr miasta, którego ogromną sceną jest rozprzestrzeniający się labirynt ulic, budzą w podmiocie ambiwalentne uczucia – niepokój i fascynację; z całą pewnością jednak kuszącym urokiem, wciągają w architektoniczne zaułki, uzależniają od intelektualnej przygody.

Samodzielna podróż bohatera *Sklepow cynamonowych* zaczyna się w momencie, gdy – proszony przez rodziców – pragnie wrócić po pozostawiony portfel ojca. Jednak droga do domu wydłuża się i obfituje w coraz większe zakręty. Przemieszczanie się podmiotu odbywa się w różnym tempie, a czasowniki: „wyszedłem”, „wszedłem”, „chciałem zawrócić”, „skręciłem”, „oddało mnie”, „leciałem”, „szedłem”, „przyspieszałem”, „zbliżałem się”, „zdołałem przekraść się”, budują dramaturgię wyprawy, wzmacniają jej dynamikę. Konotacje podróży, takie jak „ruch”, „zmiana”, ale i „nieznane”, „nowe”, „ryzyko” czy „przygoda”, pozwalają odczytać jej znaczenie jako rodzaj konsekwencji doświadczania nowego oraz prawdy wyznania, do jakiej zmusza podmiot nomadyczny możliwość nieustannych zachwyty nad miejscami silnie oswojonymi emocjonalnie. Integralną częścią podróży są przystanki, tak zwane punkty przesiadkowe lub przejściowe. Tu wszystkie związki przyczynowo-skutkowe są zawieszane, nie znajdują zdroworozsądkowego uzasadnienia, a czas traci swój fizyczny wymiar. Miejsca te są znakiem braku przy-

należności do kogokolwiek, lecz właśnie u Schulza na jego trajektorii życia nabierają właściwego sensu, ponieważ dla podróżującego podmiotu stanowią cel sam w sobie, a jednocześnie budują tożsamość bohatera. To one dzielą wydłużającą się podróż na etapy, mniejsze odcinki, które z doznania iluminacji uczynią sposób życia. Poza tym magiczne, choć przecież dobrze znane punkty topograficzne na mapie miasta oswiają wędrówkę podmiotu, sprawiają, że jest ona możliwa do zaakceptowania. Dynamika konstelacji gwiazd na niebie, zmieniający stan skupienia śnieg, puste sklepy o cynamonowych wnętrzach, gmach gimnazjum czy zarośla parku uzyskują fantasmagoryczną dominantę, której poddaje się wędrowiec. W pełni akceptuje on swoje zagubienie, a z nieprzyjaznej pułapki czyni wartość.

Elżbieta Konończuk, analizując geopoetyckie podróże opisane w esejach Kennetha White'a, wspomina „nowy typ podmiotowości”, w kontekście którego podmiot zakorzeniony jest w konkretnym miejscu, skąd mówi, czerpie siłę ze swojej lokalności i środowiska przyrodniczego¹⁴. Zatem wyobraźnia pisarza kształtowana jest przez przestrzeń, czyli obraz poetycki – również umocowany w specyficie krajobrazu. Odzwierciedla więc doświadczenie zamieszkiwania własnego terytorium. Podmiot nomadyczny analizowanego opowiadania, ulegający nieustannym przemieszczeniom i fluktuacjom, znajduje także (a może nawet przede wszystkim) swoje zadowolenie w języku. Dla kogoś, kto nie ma oparcia nigdzie poza sobą, komu we wszelkich poczynaniach życiowych towarzyszy niepewność, nie istnieje ważniejsza rzeczywistość poza językiem. Ten najdoskonalszy klucz w rękach pisarza, otwierający przestrzeń do tkwiących w potencji światów, jest wolny – jak wędrowiec – od społeczno-politycznych uwikłań. Stanowi jedyną realność istniejącą jako całość samoistna i autonomiczna, w której bez wstydu można się przyznać do swoich ambiwalencji. W takim znaczeniu język staje się jedynym źródłem identyfikacji pisarza. Jak podmiot-nomada skazuje się na bezinteresowną tułaczkę po meandrach swojej wyobraźni, tak dynamiczne i wymykające się racjonalnym ryzom obrazy prozy Schulza mieszają się, ulegając różnym permutacjom. Świat *Sklepow* cynamonowych prowadzi nierówny pojedynek z językiem – nie daje mu się ogarnąć, utrwalić, zawsze jest w stanie tworzenia „tu i teraz”. Cechę owej rzeczywistości, jako dynamicznego procesu wciąż będącego „w trakcie”, podkreślają ciągi metafor, które układają się w osobliwe „interwały trwania”¹⁵. Te „włochate”, „futrzane”, „rozedrgane”, „półświatne”, „trzepocące”, „miękkie” elementy stanowią doskonałą „podściółkę” dla niechżącego stąpać twardo po ziemi wędrowca. Łudzą go swoją strukturą, barwą i zapachami, zapraszając, by zagłębiał się coraz bardziej w ten osobliwy świat.

Końcowym przystankiem opisanej podróży jest miejsce, gdzie zatrzymywały się miejskie dorożki. Jazda jedną z nich staje się dla bohatera ostatnim dowodem i jednocześnie znakiem błędzenia. Pytanie: „kto w taką noc powierza się kaprysom nieobliczalnego dorożkarza?”¹⁶ zawiera w sobie odpowiedź. To wyobraźnia artysty-demiurga, jej bezgraniczna wielkość i siła, pozwalają podróżować, błędzić i ponownie znajdować drogę. W liście do Stanisława Ignacego Witkiewicza Bruno Schulz tłumaczył: „Wszystko dyfunduje poza swoje granice, trwa tylko na chwilę w pewnym kształcie, ażeby go przy pierwszej sposobności opuścić [...]. Ta wędrówka form jest istotą życia”¹⁷. Zatem podmiot opowiadania Schulza charakteryzuje się nomadycznością utajoną lub – jak chciała Braidotti – intelektualną, która jednak u twórcy niechętnego podróżom staje się jedną z zasadniczych cech jego egzystencji, źródłem skrywanej siły dającej poczucie artystycznego spełnienia. W opisywanej scenie dorożkarskiego uniesienia bohater zwierzał się:

Wjechaliśmy w teren pagórkowaty. Linie wzgórzy włochatych nagimi różgami drzew podnosiły się, jak błogie westchnienia w niebo. Ujrzałem na tych szczęśliwych zboczach całe grupy wędrowców, zbierających wśród mchu i krzaków opadłe i mokre od śniegu gwiazdy. Droga stała się stroma, koń poślizgiwał się i z trudem ciągnął pojazd, grający wszystkimi przegubami. Byłem szczęśliwy¹⁸.

Przypisy

- 1 B. Schulz, *Księga listów*, Gdańsk 2002, s. 66–67.
- 2 Tamże, s. 140.
- 3 Tamże, s. 168.
- 4 Tamże, s. 186.
- 5 Tamże, s. 190.
- 6 Tamże, s. 48.
- 7 Tamże, s. 103.
- 8 Tamże, s. 114.
- 9 Tamże, s. 129.
- 10 R. Braidotti, *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, przeł. A. Derra, Warszawa 2009, s. 28.
- 11 Tamże, s. 50.
- 12 E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 177.
- 13 B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, Wrocław 1989, s. 62–63.
- 14 Zob. E. Konończuk, *W meandrach geopoetyki*, „Teksty drugie” 2015, nr 6, s. 218.
- 15 Zob. J. Jarzębski, *Wyobraźnia i architektura. O Schulzowskich obrazach*, [w:] *Bruno od Księgi Blasku. Studia i eseje o twórczości Brunona Schulza*, red. P. Próchniak, Kraków 2013, s.
- 16 B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, dz. cyt., s. 67.
- 17 B. Schulz, *Księga listów*, dz. cyt., s. 102.
- 18 B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, dz. cyt., s. 68.

Nie wieder können wir Vergessenes ganz zurückgewinnen. Und das ist vielleicht gut. Der *Chock des Wiederhabens wäre so zerstörend*, daß wir im Augenblick aufhören müßten, unsere Sehnsucht zu verstehen. So aber verstehen wir sie, und um so besser, je versunkener das Vergessene in uns liegt¹.

Walter Benjamin, *Berliner Kindheit um 1900*

1. *Exposé*

Referat jest próbą wykorzystania koncepcji pamięci i historii sformułowanej przez Waltera Benjamina w *Passagen-Werk*, *Berliner Chronik*² i *Berliner Kindheit um 1900*³ jako narzędzia służącego do odczytania *Sklepow cynamonych* Brunona Schulza. Nie tylko daty urodzin obydwu autorów dzielą zaledwie trzy dni; łączy ich także to, że obydwaj stali się ofiarami Holocaustu. Mimo że jeden z nich jest Żydem „Zachodu”, a drugi „Wschodu”, ich podejście do wspomnień z dzieciństwa i sposób ich przetworzenia noszą znamiona niewątpliwego podobieństwa, co postaram się pokazać.

Opierając się na koncepcji czasu i historii Waltera Benjamina, która jest mocno związana z paradygmatem przestrzenności, poddam dokładnej analizie autobiograficzne szkice i obrazy zawarte w tomie prozy Schulza *Sklepy cynamone*, dzięki czemu odsłonięta zostanie topografia dzieciństwa. W ten sposób takie terminy jak *Tiefe der Erfahrung*, *Archäologie des Erinnerns* i *raumgewordene Vergangenheit*, które Walter Benjamin sformułował w kilku artykułach, zostaną ujawnione w podejściu Schulza do wspomnień z dzieciństwa. Spójność podejścia autorów do owych wspomnień zostanie zilustrowana dwoma przykładami.

Drohobycz, który nie tylko jest miejscem dzieciństwa Brunona Schulza, ale także funkcjonuje jako miejsce potrójnej więzi, będzie poddany głębszej analizie na podstawie kilku fragmentów *Sklepow cynamonych*. Odnosząc się do ważnych pism, takich jak *La poétique de l'espace* Gastona Bachelarda, i posługując się takimi terminami jak *paregon* (Jacques Derrida, *La vérité en peinture*) i *simulacrum* (Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*), poddam argumentacji pogląd Brunona Schulza na przestrzenie dzieciństwa. Wkrótce stanie się oczywiste, że Drohobycz Schulza istnieje jedynie wówczas, kiedy pojawia się niebezpieczeństwo, że zniknie, a składają się na to dwie przyczyny: z jednej strony upadek monarchii austro-węgierskiej, a z drugiej zbliżająca się industrializacja. Na zakończenie pokażę, że język mitu Brunona Schulza, tak bujny w jego wspomnieniach, wytycza drogę wiodącą do Galicji z jego dzieciństwa i stopniowo doprowadza do jej zniknięcia.

2. *Pamiętać: praca archeologiczna*

Pisząc o Paryżu Waltera Benjamina w *Im Raume lesen wir die Zeit*, Karl Schlögel twierdzi, że Benjamin łączyła z tym miejscem więź potrójna, a mianowicie

JANA WALDHÖR

Kiedy miejsca znikają za zasłoną języka mitu: bujna gwałtowność wspomnień z dzieciństwa w *Sklepow cynamonych* Brunona Schulza

było to miejsce inspiracji (lub przebudzenia), miejsce pamięci oraz miejsce, gdzie mogło dokonać się dzieło uświadomienia⁴. Stwierdzenie to odnosi się równie dobrze do Drohobycza Brunona Schulza. Drohobycz to miejsce, które ukształtowało jego dzieciństwo i które Schulz rzadko opuszczał. Opowiadania z tomu *Sklepy cynamone* przenika atmosfera tego granicznego regionu, na który Polska nie zwracała szczególnej uwagi – ani ekonomicznie, ani kulturowo – a który podlegał wielkim zmianom. Można je odczuć w prozatorskich utworach Schulza, będących częścią mitu świata przeszłego. Wspomina tam swoje dzieciństwo jako spokojne życie na prowincji, które wkrótce miało przynieść zmiany i ostatecznie ulec rozkładowi. Wraz ze zniknięciem prowincjalnej, austro-węgierskiej egzystencji znikła również dzieciństwo Schulza. Tom prozy *Sklepy cynamone* ma na celu zapamiętanie dzieciństwa, które tak jak ówczesny Drohobycz jest pogrzebane w przeszłości. Stosunek Schulza do dzieciństwa przypomina ten reprezentowany przez Waltera Benjamina. W *Berliner Chronik* Benjamin pisze:

Die Sprache hat es unmißverständlich bedeutet, daß das Gedächtnis nicht ein Instrument für die Erkundung des Vergangenen ist sondern deren Schauplatz. Es ist das Medium des Erlebten wie das Erdreich das Medium ist, in dem die alten Städte verschüttet liegen. Wer sich der eignen verschütteten Vergangenheit zu nähern trachtet, muß sich verhalten wie ein Mann, der gräbt. [...] Das vergebliche Suchen gehört dazu so gut wie das glückliche und daher muß die Erinnerung nicht erzählend, noch viel weniger berichtend vorgehn sondern im strengsten Sinne episch und rhapsodisch an immer andern Stellen ihren Spatenstich versuchen, in immer tieferen Schichten an den alten forschend⁵.

Cytat ten pokazuje koncepcję pamięci Waltera Benjamina. Akt pamiętania porównywany jest tu z aktem archeologicznym. Historia, która wymaga naświetlenia, może być odkopana tak samo jak miasto pogrzebane pod

ziemią. Aby to uczynić, trzeba przekopać się przez wiele warstw i pokładów pamięci. Do obrazu archeologa odkopującego przeszłość Benjamin wprowadza przestrzenny wymiar pamięci, który można odnaleźć także w tekstach Schulza. We wstępie autobiograficznego tekstu *Berliner Kindheit um 1900* pisze o *Tiefe der Erfahrung*⁴, w którym obrazy z dzieciństwa stają się oczywiste. Trzeba sięgnąć do głębi, odrzucając kolejne łopaty ziemi. W tym znaczeniu przypominanie oznacza pracę. Jednakże wspomnianie to nie podążanie po linii czasu, bowiem pamięć pozostawia również ślad w przestrzeni, stając się *raumgewordene Vergangenheit*⁵ – jest to pojęcie, które Benjamin umieszcza w centralnym miejscu pierwszego szkicu utworu *Passagen-Werk*. Isabel Kranz w wykładzie na temat *Passagen-Werk* zwraca uwagę na poetologię historii. Zauważa, że kluczowym elementem tej koncepcji jest „dass Vergangenheit erst dank eines Mediums, in diesem Falle des Passagenraums, sichtbar wird und so erkannt werden kann. Zeit muss sich im Raum manifestieren, sich in den Raum einschreiben, um entziffert werden zu können”⁶. Dlatego też czas wymaga przestrzeni i da się go odczytywać i postrzegać jedynie w przestrzeni.

Wspomnienia z dzieciństwa zarówno Waltera Benjamina, jak i Brunona Schulza są znacząco uwikłane w przestrzeni. Te wspomnienia to obrazy z dzieciństwa, które wpisują się w przestrzeń. Aby wyjść na światło dzienne, szukają przestrzeni, aby móc się w niej odtworzyć. Tytuł tomu opowiadań Brunona Schulza *Sklepy cynamonowe* odnosi się do osobnej przestrzeni, a dokładniej do różnych przestrzeni, które w tamtym czasie fascynowały dziecko. Poprzez te przestrzenie można zapamiętać czas, który staje się widzialny i odczytywalny: czy są to wciąż zmieniające się fasady domów w samym mieście Drohobycz, którego pejzaż zmienia się znacznie w miarę uprzemysłowienia i powstawania rafinerii? W tym zbiorze opowiadań Bruno Schulz zamierzał uchwycić czas dzieciństwa, odtworzyć go w pamięci. I tu najważniejszym narzędziem jest przestrzeń: Galicja, Drohobycz, dom rodziców i bujne ogrody, które zdają się wkraczać we wszystkie pokoje, sklep ojca...

3. Dziecięca spontaniczność i mit

„Kto to mówi?” – mógłby zapytać czytelnik podczas lektury *Sklepów cynamonowych*. Można na pewno odpowiedzieć: to Bruno Schulz, który pamięta. Ale kim jest osoba, która wspomina – czy to dziecko, czy dorosły? Wydaje się, że w tym pytaniu zawiera się specyfika opowiadań Brunona Schulza. W pełni identyfikując się z dzieckiem, którym kiedyś był, Schulz pozwala sobie opisywać wszystko z punktu widzenia dziecka, patrzeć oczami dziecka. Elisabeth Goślicki-Baur opisuje ten proces w sposób następujący:

Die Überwindung dieser Zeit oder ein Verhältnis des Erzählers zu ihr wird völlig ausser Acht gelassen. Der Erzähler ist durch des Kindes Art der Aufnahme

von Eindrücken dazu befähigt, in seiner Schilderung von Bild zu Bild zu hüpfen, bunte Impressionen aneinanderzureihen, ohne sich um deren Eingliederung in eine höhere Ordnung von Ursache und Wirkung zu kümmern. Dank dieser Sorglosigkeit kommt die ganze ungeheure Sinnesintensität des erlebenden Kindes zum Ausdruck⁷.

Pozwalając sobie wejść w rolę dziecka i nie poddając się żadnym ograniczeniom, narrator sytuuje wydarzenia danej chwili na najwyższym komunikowalnym poziomie. W konsekwencji narrator pozbywa się dorosłego oglądu świata. Pozostaje jedynie spontaniczność perspektywy dziecka, która jest tak charakterystyczna dla prozy Brunona Schulza. Postępując w ten sposób, Bruno Schulz staje jednak wobec problemu: Jak ta spontaniczność, której jedynym czasem jest czas teraźniejszy, może być wyrażona językiem? Czy każda próba użycia języka, który zapisałby tę spontaniczność, wyraziłby ją, należy już do przeszłości w chwili, kiedy jest formułowana? Według Goślicki-Baur Bruno Schulz zdaje się znaleźć rozwiązanie, pozwalając narratorowi działać jako sile organizującej poprzez inną (drugą) postać:

Er ist ein die bunten Eindrücke des Kindes erläuternder Erwachsener, sozusagen das erwachsen gewordene Kind. [...] Die Bewusstseinszustände „beider” sind völlig voneinander verschieden und getrennt. Der Erwachsene rationalisiert die Sinneseindrücke des Kindes, trägt die kindlich spontan aufgenommenen Bilder in eine Form⁸.

Do tego celu Bruno Schulz wybiera – jakże mogłoby być inaczej – mit. Z jednej strony pozwala mu on na uniknięcie problemu języka, a z drugiej pozwala na utrzymanie bezczasowości, które jawi się jako konieczna w przypadku kiedy mamy do czynienia ze spontanicznością dziecka.

3.1. Pan lub Czas nawiedzony przez szaleństwo

Opowiadanie *Pan* ilustruje, jak Bruno Schulz sytuuje mit pomiędzy narratorem dzieckiem i dorosłym⁹. Punktem wyjścia jest przestrzeń, podwórko, „najdalszy przylądek, Gibraltar tego podwórza”¹⁰, tam gdzie dziecko może uciec w inny świat: „wielki, zdziczały, stary ogród” (BS, 42). W dzikim szaleństwie wyprawy, aby chwycić motyle, oczy dziecka wędrują po pozornie nieskończonej przestrzeni ogrodu. Przestrzeń ta rozrasta się, pojawia się wiele obrazów, które na początku zdają się obrazami ze snu, niezwiązanymi z kontekstem, a jednak łączą się ze sobą w tajemniczy sposób. Lekkość stapania dziecka jest przedstawiona śmiałym językiem metafor. W chwili, kiedy jedna metafora pojawia się, zostaje z miejsca zastąpiona inną. Obserwator dziecko wciąż na nowo wdziera się na inny teren, wchodzi w inne strefy i klimaty w obszarze

jednego ogrodu. Ograniczona przestrzeń zieleni zdaje się ogarniać cały świat, którego kontynenty mogą być odkryte w „całej, błękitnej geografii obłoków” (BS, 43), w „mapie niebios” (BS, 43). Ogród rozciąga się w nieskończoność, granice obszaru, jaki zajmuje, znikają i nowe obrazy pojawiają się wciąż na nowo, aby pokrótce zniknąć. *La poétique de l'espace* Gastona Bachelarda zawiera rozdział poświęcony takiej nieskończoności, którą Bachelard projektuje na wnętrzu człowieka jako rodzaj poszerzenia istoty. Nieskończoność jest tu wpisana w charakter *rêverie*:

Mais s'agit-il vraiment alors d'un souvenir? L'imagination, à elle seule, ne peut-elle pas grandir sans limite les images de l'immensité? L'imagination n'est-elle pas déjà active dès la première contemplation? En fait, la rêverie est un état entièrement constitué dès l'instant initial. On ne la voit guère commencer et cependant elle commence toujours de la même manière. Elle fuit l'objet proche et tout de suite elle est loin, ailleurs, dans l'espace de l'ailleurs¹¹.

Takie elementy rodem ze snu można także znaleźć w *Panu*. Jakby we śnie dziecko obserwator ma możliwość przeskakiwania z jednego obrazu na drugi – bez zwracania uwagi na ciągłość, bez konieczności kojarzenia tych obrazów ze sobą. Sen pozwala na unoszenie się pomiędzy nimi.

Sen, a raczej śnienie nieodmiennie odgrywa ważną rolę w dziele Waltera Benjamina. *Berliner Chronik* jest pełne snów dziecka, sny pojawiają się także bez końca w *Passagen-Werk*. A więc fragment *Traumstadt und Traumhaus, Zukunftsträume, Anthropologischer Nihilismus, Jung* mówi czytelnikowi: „Jede Epoche hat diese Träumen zugewandte Seite, die Kinderseite”¹². Ale dla samej pamięci przebudzenie jest jeszcze bardziej istotne: „Und in der Tat ist Erwachen der exemplarische Fall des Erin[n]erns: der Fall, in welchem es uns glückt, des Nächsten, Banalsten, Naheliegendsten uns zu erinnern”¹³.

Obrazy ze snów stają się krainą percepcji dziecka. To właśnie te wysoce zmysłowe obrazy widziane przez dziecko wytyczają tempo prozy Schulza, bezustannie popychając do przodu i nie pozwalając odpocząć. Jak dziecko gubiące się w odległych zakątkach ogrodu czytelnik traci orientację pośród tych wszystkich enigmatycznych wrażeń. Jedynie przez chwilę pozostaje wrażenie tajemniczego stanu zawieszenia. Trudno jest uchwycić klasyczny wątek, trudno jest złożyć je w jedną całość, istnieją one autonomicznie i na dziecko działają jak „veränderliche Kulissen, die sich den bunten Assoziationen der kindlichen Phantasie fließend anpassen”¹⁴.

Dziecko przyciąga to, co niezwykle, obszar ogrodu, który umiejscowiony jest w cieniu muru opuszczonej fabryki wody sodowej, ponieważ „tam to nie był już sad, tylko paroksyzm szaleństwa, wybuch wściekłości, cyniczny bezwstyd i rozpusta” (BS, 43); to, co znajome, zamienia się tam w tajemnicę. Ogród staje się ponury „opry-

skliwy i niedbały, zapuszczał się dziko i niechlujnie, srożył się pokrzywami, zjeżał bodiakami, parszywił chwastem wszelkim” (BS, 43). Nagle wynurzają się bestie, ogromne wiedźmy, kapusty łopuchów. Bruno Schulz doprowadza czytelnika do tego, że nieomal wierzy, że dojdzie do powtórnego pojawienia się „heidnische Muttergotttheit”¹⁵, „the untidy, feminine ripeness of August” (BS 10), z którym czytelnik spotkał się już w *Sierpniu*. Ale zamiast matki bogini dziecko spostrzeża Pana, greckiego boga pasterzy, lasów i pól. Tu w końcu staje się oczywiste, że opisane wrażenia nie mogą wywodzić się ze świata dzieciństwa. Są przesycone siłą mityczną, mitem, który Bruno Schulz wplata pomiędzy dwoma narratorami: labiryntem ogrodu, ukrytego w cieniu: bogiem lasu i przyrody, na wpół człowiekiem, na wpół kozłem; wiedźmami i bestiami. Tu dziecinna wrażliwość miesza się z mitologią, której czas jest poza czasem: „Była to chwila, kiedy czas, oszalały i dziki, wyłamuje się z kierunku zdarzeń i jak zbiegły włóczęga pędzi z krzykiem na przełaj przez pola. Wtedy lato, pozbawione kontroli, rośnie bez miary i rachuby na całej przestrzeni, rośnie z dzikim impetem na wszystkich punktach, w dwójnasób, w trójnasób, w inny jakiś wyrodny czas, w nieznaną dymensję, w obłąd” (BS, 43). Pan, któremu Bruno Schulz przypisuje atrybuty włóczęgi i pijaka, uosabia szaleństwo, które wymyka się swemu kontinuum. Tym, co zostaje, jest przestrzeń, w której lato rozpościera się w bujnej roślinności. Ta bujność, której nieznaną są granice i która dociera do każdego pokoju, jest jednym z centralnych motywów *Sklepow cynamonowych*. Opiera się również na sile mistycznej.

Dorosły obserwator chwytą „Beobachtungsmomente des Kindes [...] und umgibt sie mit dem Mythos. Das Mythologische tritt aber nicht als eine von aussen beigebrachte Form hervor, sondern scheint vielmehr in die Einbildungskraft des Kindes eingesetzt”¹⁶. To wrażenie mitu przynależącego wyobraźni dziecka.

3.2. Karuzela

Sklepy cynamonowe i *Berliner Kindheit um 1900* są podobne nie tylko ze względu na wspomnienia z dzieciństwa, przypisane do przestrzeni i stąd posiadające moc odtworzenia topografii dzieciństwa. Jest to także niespodziewany zmysłowy zapis tych wspomnień z pozornej perspektywy dziecka, co można odnaleźć w obydwu tekstach. W poprzednim rozdziale proces tego rodzaju widzenia i postrzegania w *Sklepow cynamonowych* nazwany został dziecięcą spontanicznością.

Burkhardt Lindner, którego Caroline Roeder uznaje za należącego do „versiertesten Kennern von Walter Benjamins Werk”¹⁷, we wstępie do obszernej antologii *Topographien der Kindheit* zastanawia się: „wieweit der erinnernde Zugang zur eigenen Kindheit durch Idealisierung oder Verdrängung verstellt ist”¹⁸. Zadając to pytanie, Lindner wskazuje na związki z Freudem. Mimo stwierdzenia, że Benjamin nie był freudystą, Lindner widzi dwa ważne impulsy pochodzące z teorii Freuda w pracach

pisarza dotyczących dzieciństwa. Benjamin traktował doświadczenie dziecka na modłę freudowską, a mianowicie jako doświadczenie zdominowane przez *Lustprinzip* w znaczeniu: „dominiert von phantasierten Ersatzbildungen, libidinöser Wunscherfüllung und magischen Energien”¹⁹. Dałoby to przyczynek do rozwiązania sprzeczności z zasadą rzeczywistości. Według Lindnera Benjamin mówi o *Entstellung* (zniekształceniu) z perspektywy dziecięcego anektowania *Dingwelt*, „wobei der Ausdruck keine Missbildung meint, sondern ein Herausrücken der Objekte aus der Stelle oder Funktion, die sie in der realitätsgerechten Perspektive des Erwachsenen haben”²⁰. Co więcej, Benjamin zwracał uwagę na doświadczenie fragmentaryczności pamięci, a to znajduje potwierdzenie w teorii Freuda dotyczącej dziecięcej amnezji²¹.

To, na co tu zwraca uwagę, można by – po drobnej adaptacji – zastosować do schulzowskiej konstrukcji dwóch narratorów. Tak samo jak Schulz, Benjamin w *Berliner Kindheit um 1900* stara się uchwycić perspektywę dziecka, która jest nieobliczalna, nasycona zmysłową intensywnością. Obrazy uchwycone z tej perspektywy nie mogą być włączone do przedstawień narracyjnych, wszystkie są nastrojowe i niekontrolowane. Dziecięca perspektywa w *Berliner Kindheit um 1900* to projekcje przestrzeni i przedmiotów, podobnie jak w *Sklepaceh cynamonowych*. Jest to „Darstellung der Kindheit als eines achronischen und topographischen Raums”²². Percepcja dziecka nie jest przynależna czasowi, tak jak mit, który Schulz buduje pomiędzy dwoma narratorami. Percepcja dziecka „sperrt sich gegen die fortlaufende biographische Kette des Erwachsenen”²³.

Tekst Benjamin *Das Karussell*, w którym można znaleźć wiele paralel z opowiadaniem *Pan*, pokazuje, jak bardzo podobne jest obrazowanie z perspektywy dziecka u obydwu pisarzy:

Das Brett mit den dienstbaren Tieren rollt dicht überm Boden. Es hat die Höhe, in der man am besten zu fliegen träumt. Musik setzt ein, und ruckweis rollt das Kind von seiner Mutter fort. Erst hat es Angst, die Mutter zu verlassen. Dann aber merkt es, wie es selber treu ist. Es thront als treuer Herrscher über einer Welt, die ihm gehört. In der Tangente bilden Bäume und Eingeborene Spalier. Da taucht, in einem Orient, wiederum die Mutter auf. Danach tritt aus dem Urwald ein Wipfel, wie ihn das Kind schon vor Jahrtausenden, wie es ihn eben erst im Karussell gesehen hat. Sein Tier ist ihm zugetan: Wie ein stummer Arion fährt es auf seinem stummen Fisch dahin, ein hölzerner Stier-Zeus entführt es als makellose Europa. Längst ist die ewige Wiederkehr aller Dinge Kinderweisheit geworden und das Leben ein uralter Rausch der Herrschaft mit dem dröhnenden Orchestrion in der Mitte als Kronschatz. Spielt es langsamer, fängt der Raum an zu stottern und die Bäume beginnen sich zu besinnen. Das Karussell wird

unsicherer Grund. Und die Mutter taucht auf, der vielfach gerammte Pfahl, um den das landende Kind das Tau seiner Blicke wickelt”²⁴.

Belka tocząca się po podłodze inicjuje i uruchamia wspomnienia z dzieciństwa. Przestrzeń otwiera się, ponieważ ruch to przestrzeń. Przestrzeń przemierzana i wyobrażana. Ruch obrotowy powoduje, że dziecko zaczyna wędrówkę od obrazu do obrazu: oto jest na Wschodzie, a za chwilę w dziewiczym lesie. To ogromne przeskoki z jednej przestrzeni do drugiej, ale kręcąca się karuzela zbliża je do siebie, zatracając wyrazistość wrażenia. Czas ulega unieważnieniu, kiedy słowa takie jak *vor Jahrtausenden* i *eben erst* są wypowiedzane jednym tchem. Te przeskoki w czasie i przestrzeni znane były również Bachelardowi: „Étrange situation, les espaces qu'on aime ne veulent pas toujours être enfermés! Ils se déploient. On dirait qu'ils se transportent aisément ailleurs, en d'autres temps, dans des plans différents de rêves et de souvenirs”²⁵.

Dziecko na karuzeli nie ma wycucia czasu, bo karuzela to według Nietzschego wieczne powtarzanie tego samego. Tak jak w opowiadaniu *Pan* Schulza na początku pojawia się oniryczne wrażenie oderwania się od kontekstu. Obrazy przepływają bezustannie, jeden za drugim, na krótką chwilę pojawia się matka i strach dziecka, że ją utraci.

Tak jak w Schulzowskim pozornie ograniczonym przestrzennie ogrodzie, który jest w stanie rozrosnąć się do rozmiarów całego świata, nieskończonej różnorodności stref i kontynentów, sięgając Gibraltaru w podwórzu, karuzela zabiera dziecko w najbardziej odległe regiony. Dotarłszy do nich, dziecko staje się Arionem płynącym na delfinie, a drogę przecinają mu Zeus i Europa.

Tak jak w opowiadaniu *Pan*, w tym momencie staje się oczywiste, że te mitologiczne postacie nie biorą się z dzieciństwa. Tak samo jak u Schulza, działa siła mistyczna wprowadzona pomiędzy dziecko postrzegające wszystkimi zmysłami i dorosłego narratora, który chce przełożyć te obrazy na słowa: „Einerseits benutzt der Autor ein Vokabular des Urzeitlichen und der griechischen Mythologie, das dem Kinde gar nicht zu Gebote steht und der Reflexion des Erwachsenen entspringt, andererseits findet er eine mimetische Sprache, die die psychisch-körperliche Erfahrung des kleinen Kindes empathisch wiedergibt”²⁶.

Poprzez spowolnienie, które prowadzi do zatrzymania, przestrzeń zaczyna się zacinać. Przestrzeń potrzebuje ruchu, przestrzeń jest ruchem. Michel de Certeau pisze w *Pratiques d'espace*: „un mouvement semble toujours conditionner la production d'un espace et l'associer à une histoire”²⁷. Jeżeli ruch ustaje (karuzela kręci się coraz wolniej), historia, która rozwija się w oczach dziecka, także zatrzymuje się w miejscu (spojrzenie dziecka owija się wokół słupa i nie rusza dalej).

4. Topofilia: ukochane przestrzenie o świcie

Ici l'espace est tout, car le temps n'anime plus la mémoire. [...] On ne peut revivre les durées abolies. [...] C'est par l'espace, c'est dans l'espace que nous trouvons les beaux fossiles de durée concrétisés par de longs séjours. L'inconscient séjourne. Les souvenirs sont immobiles, d'autant plus solides qu'ils sont mieux spatialisés²⁸.

Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*

Po próbie zilustrowania tego, jak Bruno Schulz dociera do wspomnień z dzieciństwa i ich językowego przetworzenia, co po wielokroć wskazuje na analogie do rozumienia pamięci i historii przez Waltera Benjamina, skupię się na przestrzeniach, wokół których krążą wspomnienia polskiego pisarza.

Jedną z najważniejszych przestrzeni we wspomnieniach z dzieciństwa Brunona Schulza jest dom rodziny. Ta przestrzeń, w której pisarz spędził większość swojego dzieciństwa, często staje się sceną, na której rozgrywają się wydarzenia utrwalone w opowiadaniach. I tu chcę się odwołać do Gastona Bachelarda, który pisze:

Nous voulons examiner, en effet, des images bien simples, les images de l'espace heureux. Nos enquêtes mériteraient, dans cette orientation, le nom de *topophilie*. Elles visent à déterminer la valeur humaine des espaces de possession, des espaces défendus contre des forces adverses, des espaces aimés²⁹.

Dom rodzinny jest jedną z ukochanych przestrzeni, mimo że czasem budzi przerażenie dziecka. Trzeba go bronić, bo na zewnątrz świat szaleje, co Bruno Schulz tak obrazowo przedstawia w *Wichurze*. Trzeba go bronić przed bujną roślinnością ogrodu, która próbuje zarosnąć dom. Chociaż Schulz pisze często o domu, że jest zaniedbany, spowity pajęczynami i pokryty kurzem, a po kątach gnieźdzą się w nim karaluchy i łóżka leżą niezascielone, to jest to nadal schronienie i gniazdo, azyl i Arka Noego (BS, 23). Staje się „la topographie de notre être intime”³⁰, jest „notre coin du monde. Elle est – on l'a souvent dit – notre premier univers. Elle est vraiment un cosmos”³¹, tak jak pisze Bachelard. Czytelnik często natyka się na taki właśnie dom w opowiadaniach Brunona Schulza, ponieważ „le poète sait bien que la maison tient l'enfance immobile «dans ses bras»”³².

Ale w oczach dziecka ukochana przestrzeń może o zmroku przekształcić się w świat złowieszczy i mityczny. A o świcie to, co zwykle wydaje się powszednie, może nagle okryć się zasłoną senną, fantastyczną, bo: „la maison première et oniriquement définitive doit garder sa pénombre”³³. W opowiadaniach Schulza zmrok, który stanowi dominantę pogody, staje się władcą tego, co enigmatyczne: tapety pokojów gęst-

nieją, płacząc się w monologach, nieotwierane szuflady obdarowują nieoczekiwanymi odkryciami. Łóżka podlegają śmiałym przeobrażeniom i stają się jak „głębokie łodzie gotowe do odpływu w mokre i zawile labirynty jakiejś czarnej, bezgwiazdnej Wenecji” (BS, 26). Nawet pęknięcia w ścianie wydają się hieroglifami, w których dziecko odczytuje głęboko ukryte znaczenie, prawdziwą tajemnicę. Bachelard również wyraża tę myśl: „N'y a-t-il pas un plan d'univers dans les lignes dessinées par le temps sur la vieille muraille? Qui n'a vu dans quelques lignes qui apparaissent en un plafond la carte du nouveau continent? Le poète sait tout cela”³⁴. Ale dziecięca perspektywa poszukuje czegoś więcej, spieszy się, szuka zakamarków, a brzask zdaje się poszerzać granice wyobraźni dziecka. Dlatego też Bruno Schulz daje dziecku swojej pamięci możliwość odkrycia zapomnianych pokojów – zjawisko to jest też dobrze znane ojcu:

– Wiedzą panie – mówił ojciec mój – że w starych mieszkaniach bywają pokoje, o których się zapomina. Nie odwiedzane miesiącami, więdną w opuszczeniu między starymi murami i zdarza się, że zasklepiają się w sobie, zarastają cegłą i, raz na zawsze stracone dla naszej pamięci, powoli tracą też swą egzystencję. Drzwi, prowadzące do nich z jakiegoś podestu tylnych schodów, mogą być tak długo przeoczane przez domowników, aż wrastają, wchodzą w ścianę, która zaciera ich ślad w fantastycznym rysunku pęknięć i rys... (BS, 35).

Nieomal odnosi się wrażenie, jakoby dom miał pochłonać te pokoje, rok po roku, stopniowo, zawłaszczając je, aż wszelki ślad po nich zaginie. Podobnie jak roślinność ogrodów w opowiadaniach Brunona Schulza, która zdaje się zarastać cały Drohobycz.

5. Parerga lub Miasto, które straciło swój kształt

Czytelnik wciąż na nowo natyka się na dzikie, zapuszczone ogrody, w których pleni się bujna roślinność. Ogrody te zdają się zawłaszczać całe miasto: „Przedmiejskie domki tonęły wraz z oknami, zapadnięte w bujnym i pogmatwanym kwitnieniu małych ogródków. Zapomniane przez wielki dzień, pleniły się bujnie i cicho wszelkie ziela, kwiaty i chwasty, rade z tej pauzy, którą prześnić mogły za marginesem czasu, na rubieżach nieskończonego dnia” (BS, 10).

Z powodu bujnie krzewiącej się roślinności miasto zatracza swój kształt, rezygnując ze swej zamkniętej, trwałej postaci: „Już wówczas miasto nasze popadało coraz bardziej w chroniczną szarość zmierzchu, porastało na krawędziach liszajem cienia, puszystą pleśnią i mchem koloru żelaza” (BS, 15). Ważne jest to, że obydwa cytaty mówią o rozmywających się i niezdefiniowanych krawędziach zarówno czasu, jak i prze-

strzeni. To proces, który według Doroty Głowackiej podlega logice *parergi*³⁵.

Esej Derridy *Parergon* umieszczony w *La vérité en peinture* jest omówieniem traktatu Kanta o sędzie estetycznym dotyczącym piękna. I tu Derrida upatruje w *parerdze* coś na kształt konieczności, która atakuje centrum dzieła (*ergon*). Tam, gdzie pierwotne znaczenie *perergi* opiera się na ornamentcie, Derrida umieszcza go na krawędzi doskonałego, estetycznego dzieła i wskazuje na brak w systemie:

Ce qui les constitue en *parerga*, ce n'est pas simplement leur extériorité de surplus, c'est le lien structurel interne qui les rive au manque à l'intérieur de l'*ergon*. Et ce manque serait constitutif de l'unité même de l'*ergon*. Sans ce manque, l'*ergon* n'aurait pas besoin de *parergon*. Le manque de l'*ergon* est le manque de *parergon*³⁶.

Zatem dzieło za sprawą tego, czego mu brakuje, opowiada się za logiką braku (*sans*). Zatem *parerga* wskazuje na to *sans*, to znaczy na to, czego nie ma w środku dzieła. Wewnętrzność środka jest kwestionowana i określana jako niestabilna. Stąd uzależniona jest od tego, co na zewnątrz. Zgodnie z argumentacją Derridy *parerga* nie przywiązuje wagi do zamkniętej, skończonej formy. W tym świetle możliwe jest połączenie ze sobą przywoływanych fragmentów *Sklepów cynamonowych*.

Nie tylko bujnie krzewiąca się roślinność ogrodów, która nie pozwala na uformowanie się wyraźnych kształtów czy konturów, podlega logice *parergi*, ale również rozkapryszony, zdeformowany czas, który wyrasta latem jak trzynasty, fałszywy miesiąc: „jak szósty, mały palec u ręki” (BS, 91). A w dodatku w Drohobyczu Schulza napotykamy ścieżki prowadzące po bezdrożach (*Pan*, *Sklepy cynamonowe* itd.) czy też niezliczone pęknięcia i szczeliny, przez które rośliny chcą wdrzeć się do domu: „Z wszystkich szpar w podłodze, z wszystkich gzymsów i framug wystrzelały cienkie pędy i napępiały szare powietrze migotliwą koronką filigranowego listowia, ażurową gęstwiną jakiejś ciepłami, pełnej szeptów, lśnień, kołysań jakiejś fałszywej i błogiej wiosny” (BS, 36).

Opowiadania zawierają niekończący się ciąg obrazów miejsc o zatartych konturach, jak „puszysty miąższ tych zabytkowych wnętrzy” (BS, 53), a także wizerunek tego, co pozornie nieukończony, a które wyłania się ze „zwiędłej dali peryferii” (BS, 57). Nawet postacie zdają się rozmywać, tak jak wiecznie narzekająca ciotka Agata, której białe, płodne ciało „bujalo się jakby poza granicami osoby” (BS, 13).

To są obrazy nadmiaru, obrazy poza, często opisywane za pomocą metafor pochodzących ze świata roślin. Teksty Schulza obracają się wokół idei formy lub jej braku, tak jak zauważa Głowacka:

Mając na uwadze imperatyw przedstawiania *sans* jako zdarzenia artystycznego, teksty Schulza celują ku idei formy, rzeczy, które uzyskują formę lub są formowane. Czytelnik, tak jak narrator, proszony jest do balansowania na granicy pomiędzy tym, co foremne, i tym, co bezforemne; pomiędzy wyraźnie zarysowanymi postaciami i obszarami a zamazanymi, chaotycznymi niewyraźnymi zarysami i plamami³⁷.

Ale to właśnie te rozmazane miejsca są tak wspaniałe. Tworzą one białe plamy wokół ulicy Krokodyli, są *sans* miasta, a narrator przepada za gubieniem się w tych rozmazanych miejscach, bo: „Le *sans* ouvre le jeu dans la beauté”³⁸.

6. *Simulacrum* lub papierowa imitacja

Nie można znaleźć piękna na ulicy Krokodyli. Ta ulica ma dwuznaczny i wątpliwy charakter „tak bardzo odbiegający od zasadniczego tonu miasta” (BS, 58). „W tej nowej dzielnicy rozwinęły się od razu nowoczesne, trzeźwe formy komercjalizmu” (BS, 58), i pseudoamerykanizm, „zaszczepiony na starym, zmurszałym gruncie miasta, wystrzelił tu bujną, lecz pustą i bezbarwną roślinnością tandetnej, lichej pretensjonalności” (BS, 58). Nawet kartograf „wzbrańcał się uznać przynależność tej dzielnicy do zespołu miasta i zastrzeżenie to wyraził w tym odrębnym i postponującym wykonaniu” (BS, 58), i stąd mapa ojca świeci w tej okolicy białą pustką. Ale to właśnie te białe plamy oddają czar wyobraźni narratora, który jak badacz okolic podbiegunowych zdobywa białe obszary na mapie i w ten sposób wprowadza weń kolory. Ale barwy tej dzielnicy nie są wspaniałe – podstawowym kolorem jest ponura szarość: „Jest to szary dzień, jak zawsze w tej okolicy, i cała sceneria wydaje się chwilami fotografią z ilustrowanej gazety, tak szare, tak płaskie są domy, ludzie i pojazdy” (BS, 61).

W tym momencie czytelnik mógłby się zastanowić czy jest możliwe, aby „troskliwie ukrywany sekret ulicy Krokodyli” (BS, 63) krył się za tym opisem. Porównując tę okolicę z fotografią i używając przymiotnika „jednowymiarowy”, Bruno Schulz odbiera tej przestrzeni trójwymiarowość i redukuje ją do jednego wymiaru. I rzeczywiście podejrzenie to znajduje swoje potwierdzenie na końcu tekstu: „Widocznie nie było nas stać na nic innego, jak na papierową imitację, jak na fotomontaż złożony z wycinków zelżałych, zeszlórocznych gazet” (BS, 64).

Ulica Krokodyli i jej okolice są symulacją w rozumieniu Baudrillarda: udaje, że jest tym, czym nie jest – choćby improwizowana stacja ulicy Krokodyli, której faktycznie nie ma. Zasłona tworzona przez symulację wskazuje na nieobecność. Podczas gdy przedstawienie wykorzystuje znak jako symbol zamiast desygnatu, symulacja działa inaczej:



Bruno Schulz, *Bianka z guwernantką na spacerze i dwaj zawstydzeni chłopcy: Józef i Rudolf*. Szkic ilustracji do opowiadania *Wiosna*, przed 1936, wł. Muzeum Literatury w Warszawie.

La simulation part à l'inverse de l'utopie du principe d'équivalence, part de la négation radicale du signe comme valeur [...]. Alors que la représentation tente d'absorber la simulation en l'interprétant comme fausse représentation, la simulation enveloppe tout l'édifice de la représentation lui-même comme simulacra³⁹.

Simulacrum nie ma związku z rzeczywistością, jest: „son propre simulacre pur”⁴⁰. Wchłania to, co prawdziwe, i pozwala, aby parodiowane kategorie: prawdziwy-fałszywy traciły rację bytu. I nie można wówczas rozpoznać, co jest prawdziwe.

W ślad za Baudrillardem Dorota Głowacka przedstawia ulicę Krokodyli jako *simulacrum*: „To jest także ta jakość obcego ciała, ponownego podwajania obecności, co powoduje, że rzeczywistość *Ulicy Krokodyli* jest zgodna z definicją *simulacrum* Baudrillarda”⁴¹. Narrator, który zamienia ulicę Krokodyli w parodię samej siebie, zna również prawdziwą naturę tej okolicy, bowiem:

widziało się tam tanie, marnie budowane kamienice o karykaturalnych fasadach, oblepione monstrualnymi sztukateriami z popękanego gipsu. Stare, krzywe domki podmiejskie otrzymały szybko sklecone

portale, które dopiero bliższe przyjrzenie demaskowało jako nędzne imitacje wielkomiejskich urządzeń (BS, 58).

Jak zauważają Lach i Markwart, dzielnica wokół ulicy Krokodyli staje się zatem przestrzenią pełną sprzeczności, gdzie jednocześnie istnieją: tęższe polskość, austriacka przeszłość i współczesny kapitalizm: „Diese paradoxe Kontamination historischer Wirklichkeiten erzeugt ein paradoxes, in Geschichten zerrissenes Galizien”⁴². To zestawienie rzeczywistości nie wymyka się uwadze narratora: z jednej strony jego opisy mają swoje źródła w wyczuwalnej kruchości Galicji, a z drugiej strony ją tworzą. Galicja Brunona Schulza za chwilę zniknie w dwójnasób: z jednej strony prowincjonalne życie austro-węgierskie wkrótce należeć będzie do przeszłości z powodu postępującej industrializacji i pseudoamerykanizmu, z drugiej strony dawna Galicja znika za sprawą języka Brunona Schulza, niebywale bogatego w metafory i mitologizację. Tak jak domy na przedmieściach Drohobycza, które stopniowo zarasta bujna roślinność, Galicja z dzieciństwa Brunona Schulza znika w bogactwie obrazów językowych pisarza.

7. Résumé

Odwolując się do pojmowania historii i pamięci Waltera Benjamin, w którym paradygmat przestrzeni odgrywa decydującą rolę, zbadane tu zostały fragmenty *Sklepów cynamonowych* i *Berliner Kindheit um 1900* w aspekcie topografii dzieciństwa. Z jednej strony pokazałam, jak bardzo podobne jest do siebie potraktowanie wspomnień z dzieciństwa u Benjamin i Schulza. Paralele można również wskazać na poziomie językowym: język o korzeniach mitycznych, który wkracza pomiędzy narratora dziecko i narratora dorosłego. Poza tym w tekście tym podjęta została próba zinterpretowania podejścia Brunona Schulza do domu rodzinnego z perspektywy *La poétique de l'espace* Gastona Bachelarda. Wydaje się, że dom rodzinny ukształtował dzieciństwo Schulza o wiele bardziej niż inne przestrzenie, bowiem pojawia się w jego wspomnieniach w wielu aspektach. Stosując pojęcia *parergi* i *simulacrum* do Schulzowskiego Drohobycza, starałam się pokazać, jak bardzo w opowiadaniach Schulza jest on na skraju zniknięcia czy rozpląnięcia się, ponieważ przestrzenie dzieciństwa stanęły wobec nieodwołalnych zmian. Bez przerwy poddawane są reprodukcji, definiowaniu, opisywaniu i zastępowaniu. Dlatego też tekst ten chcę zakończyć cytatem z *Espèces d'espaces* Georges'a Pereca:

Mon pays natal, le berceau de ma famille, la maison où je serais né, l'arbre que j'aurais vu grandir (que mon père aurait planté le jour de ma naissance), le grenier de mon enfance rempli de souvenirs intacts...

De tels lieux n'existent pas, et c'est parce qu'ils n'existent pas que l'espace devient question, cesse d'être évidence, cesse d'être incorporé, cesse d'être approprié. L'espace est un doute: il me faut sans cesse le marquer, le désigner; il n'est jamais à moi, il ne m'est jamais donné, il faut que j'en fasse la conquête⁴³.

Przełożyła Małgorzata Sady

Przypisy

- 1 Benjamin Walter, *Berliner Kindheit um 1900*, Suhrkamp, Frankfurt a. Main 2013, s. 96.
- 2 Tegoż, *Pasaże*, przeł. Ireneusz Kania, posłowie Zygmunt Bauman, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005.
- 3 Tegoż, *Berlińskie dzieciństwo około roku tysiąc dziewięćsetnego*, przeł. Andrzej Kopacki, [w:] „Literatura na Świecie” 2001, nr 8–9 (361–362).
- 4 Schlögel Karl, *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*, Hanser, München–Wien 2003, s. 129.
- 5 Benjamin Walter, *Berliner Chronik*, Suhrkamp, Frankfurt a. Main 1970, s. 52.
- 6 Tegoż, *Berliner Kindheit...*, dz. cyt., s. 9.
- 7 Tegoż, *Gesammelte Schriften. 5, Das Passagen-Werk*, Suhrkamp, Frankfurt a. Main 2006, s. 1041.
- 8 Kranz Isabel, *Raumgewordene Vergangenheit. Walter Benjamins Poetologie der Geschichte*, Fink, München 2011, s. 63.

- 7 Goślicki-Baur Elisabeth, *Die Prosa von Bruno Schulz*, Lang, Bern 1975, s. 21.
- 8 Tamże, s. 23.
- 9 Mogłoby to dotyczyć dowolnego rozdziału ze *Sklepów cynamonowych*, jako że dziecięca spontanizacja spowita atmosferą mitu obecna jest w całym tomie.
- 10 Schulz Bruno, *The Collected Works of Bruno Schulz*, red. Jerzy Ficowski, Picador, London 1998, s. 42; dalej cytowane jako BS.
- 11 Bachelard Gaston, *La poétique de l'espace*, Presses Univ. de France, Paris 2007, s. 168.
- 12 Benjamin Walter, *Gesammelte Schriften. 5, Das Passagen-Werk: 2*, Suhrkamp, Frankfurt a. Main 2006, s. 490.
- 13 Tamże, s. 491.
- 14 Goślicki-Baur, dz. cyt., s. 35.
- 15 Lach Roman, Markwart Thomas, *Geisterlandschaft Galizien. Karl Emil Franzos, Leopold von Sacher-Masoch, Joseph Roth, Alfred Döblin, Bruno Schulz*, [w:] „Kakanien Revisited”, 16.01.2011, s. 15; www.kakanien-revisited.at/beitr/fallstudie/RLach_TMarkwart1.pdf (dostęp: 14.04.2019).
- 16 Goślicki-Baur, dz. cyt., s. 39.
- 17 Caroline Roeder, „Hier, genau hier habe ich damals gelebt“ oder „Die Erde ist rund“. *Annäherungen an Topographien der Kindheit*, [w:] *Topographien der Kindheit. Literarische, mediale und interdisziplinäre Perspektiven auf Orts- und Raumkonstruktionen*, red. Caroline Roeder, Transcript, Bielefeld 2014, s. 11–26, 19.
- 18 Lindner Burkhardt, *Vom „sentimentalischen“ Kinderbild zur Topographie der Kindheit*, [w:] *Topographien der Kindheit. Literarische, mediale und interdisziplinäre Perspektiven auf Orts- und Raumkonstruktionen*, red. Caroline Roeder, dz. cyt., s. 41–57.
- 19 Tamże, s. 47.
- 20 Tamże.
- 21 Tamże.
- 22 Tamże.
- 23 Tamże.
- 24 Benjamin (2013), s. 102.
- 25 Bachelard (2007), s. 63.
- 26 Lindner (2014), s. 49.
- 27 De Certeau Michel, *L'invention du quotidien*, Éditions Gallimard, Paris 1990, s. 174.
- 28 Bachelard (2007), s. 28.
- 29 Tamże, s. 17.
- 30 Tamże, s. 18.
- 31 Tamże, s. 24.
- 32 Tamże, s. 27.
- 33 Tamże, s. 31.
- 34 Tamże, s. 136.
- 35 Głowacka Dorota, *Sublime Trash and the Simulacrum: Bruno Schulz in the Postmodern Neighborhood*, [w:] *Bruno Schulz. New Documents and Interpretations*, red. Czesław Z. Prokopczyk, Lang, New York–Wien 1999, s. 79–121, s. 92.
- 36 Derrida Jacques, *La vérité en peinture*, Flammarion, Paris 1999, s. 69.
- 37 Głowacka (1999), s. 93.
- 38 Derrida (1999), s. 118.
- 39 Baudrillard Jean, *Simulacres et simulation*, Galilée, Paris 1988, s. 16.
- 40 Tamże, s. 17.
- 41 Głowacka (1999), s. 105.
- 42 Lach, Markwart (2011), s. 14.
- 43 Perec Georges, *Espèces d'espaces*, Galilée, Paris 1985, s. 122.

Poznali się w latach 50. XX wieku. Alicja Mondschein-Dryszkiewicz – pisarka i scenarzystka – prowadziła wówczas salon artystyczny przy ulicy Elektoralnej w Warszawie. Bywali w nim pisarze, malarze, profesorowie, uczeni, filmowcy. Bywał także Henryk Bereza (1926–2012), krytyk literacki, eseista i redaktor „Twórczości”. W latach 1991–1993 w „Twórczości” w autorskiej rubryce *Czytane w maszynopisie* Bereza publikował krótkie listy pisane do przyjaciółki – Alicji Mondschein-Dryszkiewicz¹.

Kim była?

Zgodnie z relacją Jerzego Pomianowskiego Alicja Mondschein „pochodziła z tak zwanej dobrej rodziny”². Urodziła się w 1912 roku, jej matką była Zofia Gulińska; jej ojciec Józef Gabriel Mondschein (1883–1961) był literatem, tłumaczem i publicystą. Tłumaczył między innymi Czechowa, Gorkiego, Turgeniewa, Twaina i Strindberga. Wydawał wiersze, z których największy oddźwięk wywołał tom *Ciemie śląskie* będący protestem przeciwko uciskowi Śląska Cieszyńskiego. W czasie drugiej wojny światowej przebywał w Atenach, następnie przeniósł się do Francji, na południu której po wojnie spędził ostatnie lata życia. Został pochowany w Plan-de-la-Tour³.

Wzmianki na temat Alicji Mondschein pojawiają się w korespondencji Stanisława Ignacego Witkiewicza do żony Jadwigi. Witkacy miał swatać Mondschein z prokuratorem Piernikarskim, a także z Brunonem Schulzem. W liście z 22 września 1935 roku pisał: „N.N. Zostałem na Hali z Alicją M[ondschein], opuszczony przez wszystkich. A Piernikator, który zakochał się w Alicji (a ona w nim), uciekł w towarzystwie przyszłej zakonnicy”⁴. „Piękna Alicja Dryszkiewicz”, jak określił ją we wspomnieniu Pomianowski, asystowała rozmowom istotnym Witkacego, m.in. z doktorem Teodorem Białynickim-Birulą, Mieczysławem Choynowskim i profesorem Tadeuszem Kotarbińskim. Jej rola miała ograniczać się do dwóch zadań: „dbać o to, aby szklanki nie były ani pełne, ani puste, po drugie zaś co pięć minut wybuchać perlistym śmiechem niezależnie od tematu rozmowy”⁵.

Po latach Mondschein wspominała Witkacego w liście z 4 listopada 1982 roku do Ewy Franczak i Stefana Okołowicza, którego fragmenty autorzy opublikowali w albumie *Przeciw Nicości. Fotografie Stanisława Ignacego Witkiewicza*⁶. W tomie *Końcówki. Henryk Bereza mówi* można zobaczyć zdjęcia pochodzące z archiwum Berezy. Jedno z nich przedstawia Mondschein przed wojną, w tle widać jej portret narysowany przez Witkacego⁷.

Ich znajomość była szczególnie intensywna w pierwszej połowie lat 30. XX wieku. Witkacy wielokrotnie aranżował spontaniczne sytuacje, teatralizował zachowania własne i innych. Na podstawie wspomnień wydaje się, że Mondschein z ciekawością podejmowała

Miasteczko wyobrażone. Schulz w liście Alicji Mondschein-Dryszkiewicz do Henryka Berezy

powierzane jej przez Witkacego role uwodzicielskiej kobiety. To on poznał ją z Schulzem i, jak relacjonował między innymi Pomianowski, zainscenizował poznanie tak, by odegrała kobietę wampa.

W latach 1936–1939 Mondschein mieszkała w Ligocie na Śląsku. Wyszła za mąż za porucznika Wojska Polskiego Jana Edwarda Dryszkiewicza. O jej małżeństwie Witkacy pisał do żony w liście z 13 marca 1936 roku: „Najdroższa Moja (i tylko istotnie moja) Nineczko: piszę po 3 *bąbach* ze Stasiem Zawadzkiem u Paprzycy. (W niedzielę orgia). Alicja M[ondschein] wyszła za mąż za Dryszkiewicza (niewiele gorsze od Witkiewicza – Drysz i Wit – co lepsze?)”⁸. Z Dryszkiewiczem miała córkę Ewę, której ojcem chrzestnym był Witkacy. Małżeństwo nie trwało długo, Dryszkiewicz został aresztowany w 1940 roku i zginął w Dachau⁹. Nekrolog informujący o jego śmierci został zamieszczony w gadzinowym „Nowym Kurierze Warszawskim”, w którym została podana wiadomość, że „śp. Jan Dryszkiewicz Oficer b. Armii Polskiej, magister praw, pracownik firmy Polski Export Żelaza na Śląsku, prac. Firmy Stal w Warszawie zmarł po długich i ciężkich cierpieniach dnia 7 stycznia 1941 roku, przeżywszy lat 27”¹⁰. Żegnali go rodzice oraz żona z córeczką. Pogrzeb miał się odbyć w Warszawie zaraz po sprowadzeniu jego prochów.

Mondschein-Dryszkiewicz jeszcze w czasie drugiej wojny światowej związała się z Henrykiem Tomaszewskim – wybitnym grafikiem, współtwórcą tzw. polskiej szkoły plakatu. W latach 1945–1950 mieszkali w Łodzi, następnie powrócili do Warszawy. Tomaszewski ilustrował wydawane przez Dryszkiewicz książeczki dla dzieci: *Wędrówki po zwierzyńcu*, *Różowy młyn*, *Dwa zielone listki*. Dryszkiewicz pisała także scenariusze filmów animowanych, między innymi: *O ptaszku, który nie chciał śpiewać* (1957), *O małym lwiątku* (1958) i *Przygody kota Julii* (1962).

W 1956 roku Dryszkiewicz rozstała się z Tomaszewskim. Na początku lat 60. wyjechała do Francji. Najpierw zamieszkała w Paryżu, potem przeniósła się do Plan-de-la-Tour niedaleko Nicei do córki Ewy¹¹.



Drohobycz, 2006. Fot. Joanna Zętar.

Henryk Bereza wspominał, że córka Alicji Dryszkiewicz była kobietą „legendarnej wręcz urody”; zagrała między innymi w dramacie wojennym *Godziny nadziei* (1955) w reżyserii Jana Rybkowskiego. Wyjechała z Polski i wyszła za mąż za Francuza. W przeciwieństwie do matki przyjeżdżała do Polski wielokrotnie¹².

Alicja Dryszkiewicz związała się we Francji z mężczyzną o imieniu Bruno, o którym wielokrotnie wspominała w korespondencji z Berezą. Otaczała go opieką w trakcie choroby, a po jego śmierci coraz dotkliwiej odczuwała samotność. Pomianowski wspominał, że wiodła na emigracji „bardzo samotne i smutne życie, którego ozdobą jest tylko jamniczka imieniem Moja, a jej jedyną rozrywką jest czytanie listów Henryka Berezy z «Twórczości»”¹³. Zmarła w 2011 roku we Francji, rok później odszedł Henryk Bereza.

Listy Dryszkiewicz i Berezy

Listy, które Dryszkiewicz i Bereza pisali przez wiele lat, stały się dla nich czymś więcej niż sposobem podtrzymania kontaktu. W wywiadzie, który z Berezą przeprowadzili Adam Wiedemann i Piotr Czerniawski, redaktor „Twórczości” opowiadał o tym, jak zmieniał się jego stosunek do korespondencji. Określał ją jako swoją „formułę działania literackiego”. Sądzę, że nie ma w tym określeniu przesady. Pomianowski twierdził, że listy do Dryszkiewicz publikowane w „Twórczości” to „jeden z ciekawszych gatunków literackich” uprawianych przez Berezę¹⁴.

Bereza i Dryszkiewicz od początku lat 90. pisali do siebie intensywnie. Dzielili się zmartwieniami, wspierali, radzili, wymieniali wrażeniami dotyczącymi książek, fil-

mów, bieżących wydarzeń kulturalnych i politycznych. Listy Dryszkiewicz do Berezy to obszerny i różnorodny zbiór. Pojawiają się w nim tak znane postacie, jak Witkacy, Gombrowicz, Schulz czy Hłasko. Archiwum Berezy po jego śmierci zostało przekazane Zakładowi Rękopisów Biblioteki Narodowej w Warszawie. Znajduje się w nim kilka opasłych teczek, w których mieszczą się pakietki z listami od Dryszkiewicz¹⁵. Oprócz tego można tam odnaleźć recenzje książeczki Dryszkiewicz *Dwa zielone listki*, a także wyjątkowy list, w którym po odejściu na emeryturę Bereza zwierzał się:

„Twórczość” przez istotność i całkowitość identyfikacji, przez długotrwałość – stała się czymś szczególnym, właśnie prawdziwym domem, domem w sensie duchowym.

Żadne domy, także duchowe, nie są wieczne, jeśli wieczność czasem udają, to jest najcudowniejszy wybryk natury, prawdziwe złudzenie.

Stało się więc, co musiało się stać, jestem poza „Twórczością”, zaczął się mój czas dochodzenia i dojścia do domów już z innego świata.

Może wiesz, że po słowacku dôchodca to właśnie emeryt¹⁶.

W liście do przyjaciółki były redaktor „Twórczości” próbował opisać skomplikowane i pełne niuansów znaczenie domu jako przestrzeni duchowej. Dla niego metaforycznym domem było *t w o r z e n i e* miesięcznika, w którym pracował przez wiele lat. „Jestem poza «Twórczością»” brzmi definitywnie, jak wyrok, do którego nieuchronnie Bereza *d o c h o d z i ł*. Dôchodca podlega „szczególnemu stanowi”, w którym zgodnie z schulzowską wizją następuje „wyzbycie się wszystkich ciężarów, taneczna lekkość, pustka, nieodpowiedzialność, zniwelowanie różnic, rozluźnienie wszelkich więzów, rozprzęgnięcie się granic”¹⁷. Wbrew żartobliwemu tonowi nad tą formą egzystencji panuje jednak ktoś śmiertelnie poważny – samotność. Jeden z zaadresowanych do Dryszkiewicz tekstów opublikowanych w „Twórczości” w 1992 roku Bereza zatytułował *Nie-samotność*; przypomina on symboliczne zaklęcie przeciw samotności:

Droga Alicjo, porównujesz w którymś z listów postacie samotności, ani Ty, ani ja nie jesteśmy samotni. Ty nie tylko dlatego, że jest z Tobą pan Bruno, w Tobie i we mnie tyle światów, tyle uczuć, że słowo samotność może w ogóle do nas nie pasuje, choć ja w czasie weekendu nie wypowiadam nieraz przez dwa dni ani jednego słowa.

Ściskam, pozdrawiam Ciebie i pana Bruna Henryk¹⁸.

Jej listy do Berezy są natomiast rodzajem życiowego epilogu. Dryszkiewicz – od lat żyjąca na emigracji

– jeszcze raz wyjawiała w nich naturę swoich przyjaźni, a także interpretowała biografię Schulza.

Bereza opisywał Dryszkiewicz jako intrygującą kobietę, która utrzymywała kontakty z wieloma znanymi osobami¹⁹. Uważał, że jej wspomnienia „mimo pewnych efektów narracyjnych”²⁰ są wiarygodne. O relacji Witkacy–Dryszkiewicz–Schulz pisali Stefan Okołowicz²¹ i Stanisław Rosiek, który, analizując kilka fragmentów z listów Dryszkiewicz do Berezy, przekonująco argumentuje na rzecz autentyczności jej przyjaźni z Schulzem²². Być może „twórczą” formę listów Dryszkiewicz przenikliwie wytłumaczył sam Bereza: „Wszystko u niej jest bardzo skomplikowane, a teraz już zupełnie niewyobrażalne, ponieważ Alicja jest już w bardzo trudnym wieku i nawet w listach nie ukrywa tego doświadczenia starości pełnej grozy”²³.

Wspomnienie o Schulzu

Dryszkiewicz w korespondencji do Berezy zapowiadała, że przygotowuje obszerne wspomnienie poświęcone Schulzowi. Pisała, że interesuje on ją przede wszystkim jako człowiek, nie artysta; jego twórczość miała być dla niej „zbyt gęsta”. Mimo kilku zapowiedzi w listach nie nastąpił jednak oczekiwany przeze mnie wyczerpujący opis znajomości z Schulzem. Być może Dryszkiewicz, przygnębiona i zmęczona doświadczeniem samotności, ostatecznie zarzuciła powzięty pomysł. Na napisanie dłuższego fragmentu poświęconego Schulzowi prawdopodobnie zdecydowała się tylko raz.

15 października 1992 roku pod wpływem lektury artykułów Janusza Rudnickiego drukowanych w „Twórczości” napisała do Berezy list, w którym powracała do swojej znajomości z pisarzem z Drohobycza. Teksty Rudnickiego poruszyły ją na tyle, że postanowiła sama w liście do Berezy opowiedzieć o Schulzu. Forma tekstów Rudnickiego budziła jej wątpliwości. Pisała: „Jakaś to jest na pewno nowa forma krytyki. B. ciekawa i dotąd nie używana, ale czy szczęśliwa – to ty mi napiszesz – bo mam do ciebie zaufanie”²⁴.

Irytował ją styl, za pomocą którego Rudnicki „odbrazawiał” Schulza. Jej sprzeciw wzbudziły szczególnie fragmenty, w których pisał o dojmującej nudzie będącej udziałem Schulza:

Naprzód więc otaczała Brunona nuda dzieciństwa, potem nuda pracy w szkole, nuda miasta Drohobycz i nuda rodzinnego domu [...]. Powrót do dzieciństwa (Edenu), raj dzieciństwa, genialna epoka. Tymczasem dzieciństwo, prawie każde, to pojedyncze stateczki na pełnym morzu nudy. Ale nudy się nie pamięta, bo ona za nudna na to, pamięta się te pojedyncze stateczki²⁵.

By zaprzeczyć słowom Rudnickiego, Dryszkiewicz wspominała początki znajomości z Schulzem. Opisała bardzo sugestywnie atmosferę małego miastecz-

ka, w którym się wychowywał. Obroną przeciw temu wszystkiemu, co przykre w niewielkiej społeczności, a co Dryszkiewicz nazwała eufemistycznie „zaduchem”, miały być marzenia i fantazje. To dzięki nim Schulz miał tworzyć już wówczas własny świat wyobraźni.

Ważnym elementem wspomnień Dryszkiewicz były bajki, które Schulz miał jej opowiadać podczas spotkań. Były one nieco okrutne, przez co według niej przypominały baśnie Braci Grimm. Spostrzeżenia te nie dziwią w przypadku Dryszkiewicz, która przecież sama była autorką bajek dla dzieci. Bereza z uznaniem pisała o jej książce: „dla dzieci trzeba pisać tak samo jak dla dorosłych, tylko lepiej. Autorka *Dwóch zielonych listków* potrafiła w dziecięcym światku zamknąć swój własny świat i swój stosunek do niego określić tak prosto, żeby i dla dziecka był on zrozumiały”²⁶.

We wspomnieniu o Schulzu Dryszkiewicz starała się oddać klimat getta, które miało naznaczyć wyobraźnię autora z Drohobycza. W jednej z fantazmatycznych opowieści miał opisywać losy małego chłopca. Dryszkiewicz wspominała:

Mówił zresztą zupełnie wyraźnie i nigdy mi się nie nudził. Były to przedziwne przygody małego chłopca „rycerza” o szlachetnej duszy, ale pokonanego – zawsze pokonanego – ale wierzącego w świat i jego zmiany. Chłopiec żyjący wśród zaduchu – pierzyn – zapachu cebuli – czosnku – ryb – śledzi – podglądający ojca i matkę, siostry – brud, pajęczyny – smród nocników – i potu [?] kobiet – dziewczynek wtedy – getto – getto!²⁷.

W tym wspomnieniu z pogranicza jawy i snu pojawia się wizja miasteczka – getta. W domyśle pozostaje to wszystko, co powoduje, że „zawsze pokonany” chłopiec nie może opuścić getta, bo poddaje się władzy społeczności i miejsca, z którego pochodzi. We wspomnieniu Dryszkiewicz to ważny, „węzłowy” moment ukazujący znaczenie domu, prowincji, getta.

W felietonach, esejach, powieściach i opowiadaniach Isaca Baszherisa Singera pojawia się wizja społeczności żydowskiej, która była nieodłączną częścią polskiej prowincji. W jednym z tekstów Singer pyta: „Nie mogę myśleć o polskiej prowincji bez Żydów, bo co to znaczy? Jak możliwe jest istnienie polsko-żydowskiego miasteczka bez bóżnicy i domu nauki?”²⁸. I ogarnia go niemoc wyobraźni. Tymi dwoma pytaniami Singer dotyka istoty. To wszystko, co było swoiste dla polsko-żydowskich miasteczek, przenikało także twórczość pisarzy z nich pochodzących, w tym Schulza. Dzieła artysty z Drohobycza byłyby nie do pomyślenia bez odniesień do żydowskiego środowiska, które dezawuował i parodiował, stwarzając intrygującą literacką zagadkę komentowaną od lat przez wielu literaturoznawców i krytyków.

Dryszkiewicz widziała w Schulzu postać tragiczną, co podkreślała w listach. Być może to, co Bereza na-

zywał u niej „twórczym pamiętaniem”, ujawniło się, kiedy próbowała bronić Schulza przed nudą, którą przypisywał mu Rudnicki. Mimowolnie charakteryzowała małego pokonanego rycerza na wzór Schulza. W swoim wspomnieniu mieszała porządek biografii i obrazów, które знаła z twórczości Schulza. Tragizm, który mu przypisywała, być może dotyczył według niej miasteczka, którego Schulz nigdy nie zdołał opuścić. Wtedy umknęłoby jej jednak to, co Jerzy Jarzębski próbował nazwać w kanonicznym już dziś tekście *Centrum prowincja*. „Prowincjonalność” Schulza to kwestia złożona, wielowymiarowa. Schulz w liście do Ludwika Lillego pisał: „Radzę Panu koniecznie kiedyś wyjechać na prowincję, choćby do Wersalu. [...] Niech Pan zamieszka na prowincji francuskiej, jeśli Pan już koniecznie chce być we Francji i blisko Paryża”²⁹. Ta rada najlepiej ilustruje przewrotny związek Prowincji i Centrum.

Wspomnienie Dryszkiewicz nazaczyła szczególna perspektywa miejsca – miasteczka. Wyrwanie się z niego miało być symbolem uwolnienia, wyswobodzenia z prowincji. W jednym z felietonów opublikowanym w „Dialogu” Sławomir Mrozek pisał o prowincji nie tylko jako o miejscu, ale także o stanie umysłu i ducha. Na prowincji dzięki ograniczonoci miejsc, ludzi, względnej stałości możliwe są jego zdaniem obserwacje, namysł i kontemplacja, które są tak ważne dla artysty. Mrozek zastrzega jednak, że prowincji się nienawidzi, dopóki się w niej tkwi, dopóki tęskni się za Wielkim Światem. Ta tęsknota to ogromny paradoks. Z właściwą sobie przenikliwością Mrozek puentował:

Tymczasem każdy człowiek, z prowincji czy nie, jest prowincją. Obszar każdej pojedynczej świadomości jest prowincją. Gdziekolwiek człowiek by się nie znalazł, zawsze nosi ze sobą granice swojego powiatu. Nawet w Metropolii nikt nie ogarnie sobą Metropoli³⁰.

List do Berez, w którym Dryszkiewicz opisała swoją znajomość z Schulzem, to bardzo osobiste i emocjonalne świadectwo poświęcone przyjacielowi z Drohobycza. Autorce, która wyemigrowała na francuską prowincję, uczucie tęsknoty było zapewne szczególnie bliskie. Tak jakby w jej losie wypełniło się to, z czego już dużo wcześniej musiał zdawać sobie sprawę Schulz – że właśnie prowincja daje niezapomniane lekcje tęsknoty.

Przypisy

- ¹ Zob. A. Wiedemann, P. Czerniawski, *Końcówki. Henryk Bereza mówi*, Korporacja Ha!art, Kraków 2010, s. 61–66.
- ² J. Pomianowski, *To proste. Opowieści Jerzego Pomianowskiego nagrane przez Joannę Szwedowską dla Programu II Polskiego Radia*, red. E. Jogała, Kraków–Budapeszt 2015, s. 216.

- ³ Zob. Internetowy Polski Słownik Biograficzny, hasło: Józef Gabriel Mondschein, www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/jozef-gabriel-mondschein, dostęp 28.01.2019.
- ⁴ S.I. Witkiewicz, *Listy do żony (1932–1935)*, przygotowała do druku A. Micińska, oprac. i przypisy J. Degler, Warszawa 2010, s. 328.
- ⁵ J. Pomianowski, *To proste. Opowieści Jerzego Pomianowskiego...*, dz. cyt.
- ⁶ List z 4 listopada 1982 roku A. Dryszkiewicz do E. Franczak i S. Okołowicza, [w:] E. Franczak, S. Okołowicz, *Przeciw Nicości. Fotografie Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Kraków 1986, s. 31, 33.
- ⁷ A. Wiedemann, P. Czerniawski, *Końcówki. Henryk Bereza mówi*, dz. cyt., s. 62.
- ⁸ S.I. Witkiewicz, *Listy do żony (1936–1939)*, przygotowała do druku A. Micińska, oprac. i przypisy J. Degler, Warszawa 2012, s. 24.
- ⁹ Na podstawie noty biograficznej Alicji Mondschein-Dryszkiewicz [w:] S.I. Witkiewicz, *Listy do żony (1932–1935)*, dz. cyt., s. 574–575.
- ¹⁰ Przytoczony nekrolog odnalazłam dzięki nieopublikowanej jeszcze pracy Anety Czarneckiej pt. *Warszawskie nekrologi*. Ukazał się on pierwotnie w „Nowym Kurierze Warszawskim”, 13 stycznia 1941, nr 10, s. 4.
- ¹¹ Zob. S.I. Witkiewicz, *Listy do żony (1932–1935)*, dz. cyt., s. 575.
- ¹² Zob. A. Wiedemann, P. Czerniawski, *Końcówki. Henryk Bereza mówi*, dz. cyt., s. 69.
- ¹³ J. Pomianowski, *To proste. Opowieści Jerzego Pomianowskiego...*, dz. cyt., s. 216–217.
- ¹⁴ Tamże, s. 217.
- ¹⁵ O istnieniu listów Dryszkiewicz do Berez dowiedziałam się dzięki życzliwości prof. Stanisława Rośka.
- ¹⁶ Maszynopis w zbiorach Zakładu Rękopisów Biblioteki Narodowej w Warszawie.
- ¹⁷ B. Schulz, *Emeryt*, [w:] *Sanatorium pod Klepsydrą*, Warszawa 1997, s. 295.
- ¹⁸ H. Bereza, *Niesamotność* (list do Alicji Dryszkiewicz), [w:] *Czytane w maszynopisie*, „Twórczość” 1992, nr 10, s. 148.
- ¹⁹ A. Wiedemann, P. Czerniawski, *Końcówki. Henryk Bereza mówi*, dz. cyt., s. 63.
- ²⁰ Tamże.
- ²¹ S. Okołowicz, *Śliwka i tacet. O spotkaniach Schulza i Witkacego*, „Schulz/Forum” 2016, nr 8.
- ²² S. Rosiek, *Odcięcie. Siedem fragmentów*, „Schulz/Forum” 2016, nr 7, s. 60.
- ²³ A. Wiedemann, P. Czerniawski, *Końcówki. Henryk Bereza mówi*, dz. cyt., s. 66.
- ²⁴ List z 15 października 1992 roku, autograf w zbiorach Zakładu Rękopisów Biblioteki Narodowej w Warszawie.
- ²⁵ Przedruk: J. Rudnicki, *Schulz '92*, [w:] tegoż, *Męka kartoflana*, wyd. 2 zmienione, Warszawa 2011, s. 174.
- ²⁶ Maszynopis recenzji Henryka Berez, z tytułowanej *Nie tylko dla dzieci* w zbiorach Zakładu Rękopisów Biblioteki Narodowej w Warszawie.
- ²⁷ List z 15 października 1992 roku, autograf w zbiorach Zakładu Rękopisów Biblioteki Narodowej w Warszawie.
- ²⁸ I.B. Singer, *Każda żydowska dzielnica w Warszawie była samodzielnym miastem*, [w:] tegoż, *Felietony, eseje, wywiady*, przeł. Ch. Shmeruk, Warszawa 1993.
- ²⁹ B. Schulz, *Listy, fragmenty. Wspomnienia o pisarzu*, Kraków–Wrocław 1984, s. 22.
- ³⁰ S. Mrozek, *Prowincja*, [w:] tegoż, *Małe listy*, Warszawa 2000, s. 10.

Drohobycz i okolice*

1.

Cień Schulza przemknął zaraz, jak tylko zapadł zmrok. Letnie noce nie skąpią cieni, więc nic dziwnego, że pojawił się wśród nich i cień Schulza. O letniej nocy pisał tak: „Głucha, gęsta ciemność tłoczyła ziemię, cielska jej leżała zabite jak czarne, bezwładne bydłęta z wywalonymi ozorami, lejąc ślinę z bezsilnych pysków. Ale jakaś inna woń, jakiś inny kolor ciemności zwiastował dalekie zbliżanie się świtu [...]. To jest chwila, kiedy na najtrzeźwiejszą, na bezsenną głowę sływa przez moment zamroka senna. Chorzy, bardzo smutni i rozdarci, mają wtedy chwilę ulgi”. My byliśmy chorzy, bardzo smutni i rozdarci. A do tego pierwszy raz byliśmy w Drohobyczu. A kiedy pierwszy raz znajdziesz się w mieście, próbujesz się ucześcić czegoś znajomego, czegoś, co możesz sobie jeśli nie przypomnieć, to przynajmniej wyobrazić. W Drohobyczu wszyscy mieliśmy jednego i tego samego znajomego. Nazywał się Schulz. Spróbuj go sobie przypomnieć. Albo wyobrazić.

Oto stoi za rogiem, rozmawia z kimś, coś objaśnia. Oblicze o ostrych, ptasich rysach, ubranie robocze, znoszone buty – jest tu u siebie, może zanurkować do byle bramy i rozpuścić się w zmięczeniu, on też jest bardzo smutny i rozdarty, rozdarty od kilku dekad, od dnia, kiedy zastrzelono go tutaj – w środku jego rodzinnego miasta, w środku jego literatury. I tak chodzi do teraz – rozdarty, bardzo smutny. Trudno nie poznać.

Czerwiec był deszczowy i rzeźwy. Za dnia między deszczami pojawiała się słońce, oświetlało wzgórza wokół miasta, osuszało kałuże na starych podwórkach, sprawiało, że trawa między kamieniami stawiała się szmaragdowa i twarda. Pod wieczór robiło się chłodno, jakby wracała wczesna wiosna, i kawałki ciemności rzeczywiście leżały na chodnikach i w parkach jak czarne, bezwładne bydłęta z wywalonymi językami. Czyli szedłeś i bałeś się, że na nie nadepniesz. Znaczący się, na języki. Drohobycz przypominał wielką dekorację z wystawy historycznej. Czyli było go za mało jak na miasto, ale na dużą dekorację wystarczał w zupełności. Ja jestem z Ukrainy Wschodniej, a u nas rozumienie natury miasta jest całkiem inne, dla nas miasto to kupa wypaczonego przez ludzki geniusz żelazobetonu, miasto zaczyna się dla nas tam, gdzie w procesie produkcji niszczy się zdrowie od stu tysięcy ludzi wżwyż, wszystko inne to nie jest tak naprawdę miasto, tylko wieś, czy też – mówiąc suchym językiem urzędowym – osiedle typu miejskiego. Czyli sioło, ale typu miejskiego. A co to takiego typ miejski? Infrastruktura i branża niewyszukanych rozrywek. Cała reszta – smutny sektor prywatny i beznadziejne mieszkania spółdzielcze.

Natomiast Drohobycz... Drohobycz to miasto, które było miastem, kiedy miast prawie nie było. Ma ono miejską zabudowę. Czyli chaotyczną i nieuporządkowaną. Czyli najwygodniejszą dla mieszkańców. Czyli taką, która pozwala zabłądzić między dwiema ulicami i trzema kościołami. Bo jeśli w mieście nie można za-

błądzić – no to w ogóle nie jest to miasto. Tak – miejski typ, osiedle. I jeszcze, rzecz jasna, cienie. Cienie tych, którzy tu żyli przez setki lat, którzy na tych ulicach zakochiwali się, bogacili, tracili wiarę, starzeli się, umierali. A jeszcze cienie tych, co umierali nie swoją śmiercią. Ich cienie są szczególnie niepokojące i niespokojne. To jak z miejskimi ptakami na wiosnę – niby wszystko na swoim miejscu, ale jakieś zmarznięte po zimie, zlodowaciałe. Więc są zaniepokojone. I cienie zmarłych podobnie – kręcą się wokół miejsc, gdzie zginęły, niepokoją się. Najwyraźniej na miejsce zbrodni ciągnie nie tylko zbrodniarzy. Tak samo ciągnie tu ofiary zbrodni. Miejsca zbrodni w ogóle przyciągają. Jakoś łamie się tam struktura przestrzeni, i struktura czasu tak samo, i możesz tam zastygnać, czując, jak historia podąża dalej, obchodząc cię, omijając, nieświadoma twojej obecności. Bo czym jest twoja obecność w obcym mieście? Zbędnym skrzepem w ciemności, który leży jak czarne, bezwładne bydłęta, cudzym głosem, na którego dźwięk odwracają się chyba tylko ptaki, postacją, po której nic nie zostaje na tych chodnikach. Przybywamy do obcych miast ze swoimi wyobrażeniami, odczytujemy złożoną mechanikę ulic i adresów, patrzymy w cudze okna, przekonujemy się ostatecznie, że nikt tu na nas nie czekał i z czystym sumieniem ruszamy dalej. Na dworzec odprowadzają nas chyba tylko cienie. W Drohobyczu może to być cień Schulza.

2.

My – dzieci beznadziejnego dwudziestego stulecia, stulecia, w którym skończyła się historia, czyli skończyła się poezja, do końca swych dni pozostaniemy literaturocentryczni – odtwarzamy rzeczywistość z liter, wywodzimy jej zarysy ze znaków przestankowych, dla nas będzie naturalne nadal mówić o geografii rymem. Co wiem o tym mieście? To miasto, o którym pisał Bruno Schulz, i ile razy bym tu nie przyjeżdżał, ilu ciekawostek i niesamowitości nie zdarzyłoby mi się tu zobaczyć, poczuć i przeżyć, zawsze czytam je, to miasto, literami sklepów cynamonowych, dziwacznymi chimerycznymi zdaniem, z jakich zbudował swój świat Schulz. Oczy-

wista jest błędność i niedoskonałość podobnego traktowania otaczającej rzeczywistości – pisarze zazwyczaj nie mówią całej prawdy, zazwyczaj zachowują najważniejsze dla siebie, nie chcą się nim dzielić, więc polegając na nich, sam się wpędzasz w pułapkę, sam siebie zwodzisz, wchodzisz do miasta z dobrowolnie zawiązanymi oczami, próbując potem wydostać się z niego po omacku, biorąc drzewa za wielkoludów, a kamienne słupy – za czarujące, ale niedostępne kobiety. Tak też jest z Drohobyczem Schulza – co można rzeczywiście znaleźć w plecionce tych ulic, korzystając z jego opowiadań jak z przewodnika? Kilka nieaktualnych adresów, kilka rozpoznawalnych skrzyżowań, i tyle. No, chyba żeby jeszcze gęste powietrze letniej nocy, ciepły dech klatek schodowych rano, bezkresne jasne niebo, które obraca się wokół ratusza. O tym również pisał. Ale mógł i nie pisać – to coś, co istnieje poza literaturą. A dokładniej – to coś, co samo przez się jest literaturą. Ale, rzecz jasna, żadnych widziadeł ni dziwów, żadnych chimer i żadnej fantastyki – ciche miasto z nocnymi deszczami, senne budynki, wysoka trawa. Chyba że, ot, cienie...

Z drugiej strony, to wielkie szczęście dla miasta – mieć w sobie takie głosy, głosy, które swego czasu tworzyły cały wszechświat, nazywały i zapisywały nazwy wszystkich żyłatek i wszystkich ptaków, wszystkich oceanów i wszystkich podziemnych złóż, głosy, których nie można pomylić z innymi, które świadczą o świecie z tego jego punktu, z tych wzgórz, z tego ratusza. To szczęście być związanym z takim głosem, kojarzyć się z nim, być od niego zależnym. Chociaż co to za szczęście z zależności? Zależność od cieni i zagubionych głosów – także i ona nuży, zawadza, wstrzymuje przed czymś. Wymaga od ciebie współudziału, wymaga zrozumienia. Obok takich głosów nie przejdiesz obojętnie jak obok gromady miejskich ptaków, będziesz musiał zareagować, rozejrzeć się, powiedzieć coś w odpowiedzi, powtórzyć usłyszane, zapisać wyrwane z powietrza. Wtedy też zaczyna się najważniejsze – słuchać i mówić.

3.

Tak się złożyło, że przez ostatnie trzy lata zdarzyło mi się być tutaj kilka razy. Więcej – zdarzyło mi się tutaj sporo napisać. Nie celowo, rzecz jasna, nie było takiego zamysłu – przyjechać do tego dziwnego cichego miasta zapolować na cienie i głosy. Ale za każdym razem wszystkie te wzgórza i leśne drogi wokół, stare budynki i strefy przemysłowe w ruinie wydawały się tak śmiertelnie malownicze i tak pełne aluzji jeśli nie do pisma świętego, to przynajmniej do kodeksu karnego, że nie było możliwe o tym wszystkim nie pisać. To i pisałem. Choć nie dosłownie o tym, choć bez rozpoznawalnych toponimów i czytelnych nazwisk, ale i tak o tym – o śniegu dokoła Drohobycza, o parkach, które podchodzą mu aż do gardła, jak rzeczna woda, o wodzie rzeki, jako się rzekło, też. O niebie nad miastem,

o miłości na jego ulicach, o literach na jego afiszach. O całym tym miejskim tle, na jakim pojawiają się cienie i głosy, bez jakiego rozproszyłyby się po prostu w chłodnym powietrzu nocy.

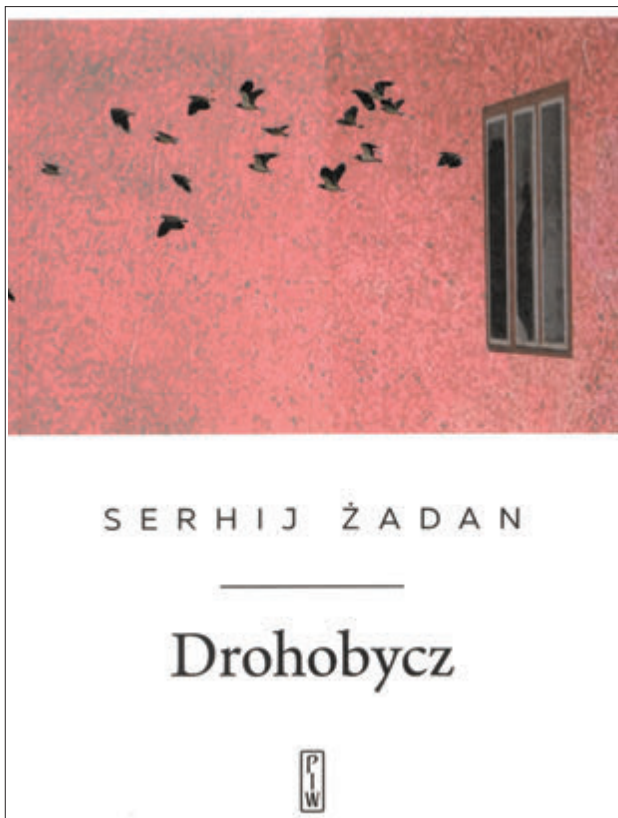
Jasne, nie wszystkie teksty pomieszczone w tej książce powstały w samym Drohobyczu. Więcej – większość powstała gdzie indziej. Ale wszystkie one powstały w ciągu trzech ostatnich lat, czyli w czasie moich powrotów do Drohobycza. Więc to wszystko złożyło się w sumie w taką prywatną historię przywiązania do miasta, o którym jeszcze parę lat temu mógłbym opowiedzieć chyba tylko cytatem z cudzej książki, a które dzisiaj jest bardzo ważnym rozdziałem mojej prywatnej geografii. Historii tej raczej nie można nawet nazwać pouczającą – jeśli poucza, to chyba tylko przez swą nieobowiązkowość, przy czym i ona może o jeden raz za dużo przypomnieć o hojności i nasyceniu powietrza wokół nas, o zakrzywieniach i zagłębieniach przestrzeni, w jakich zalega reszta niewykorzystanych jeszcze słów, o głosach, które nigdy nie milkną, mówiących do nas tak, jak świecą nam dawno umarłe gwiazdy. Dla mnie cała ta historia zasadza się na pragnieniu podziękowania wszystkim, których udało mi się tu zobaczyć i usłyszeć, wszystkim, na których zdarzyło się wpaść na tych nocnych uliczkach i wszystkim, których rozpoznajesz teraz w mroku po chodzie i oddechu.

Oto jak – myślisz sobie – literatura wywraca cię na lewą stronę niczym rękawiczkę, wypełnia sobą twoje doświadczenie, podmienia je na siebie. Letnie noce są krótkie, tak krótkie, że czasem nawet nie zauważasz, że się kończą. Jak pisał o tym Schulz? „Kto wie, jak długo trwa ten moment, przez który noc zapuszcza kurtynę na to, co się dzieje w jej głębi, ale ten krótki antrakt wystarczy do przedstawienia sceny, do usunięcia ogromnej aparatury, do zlikwidowania wielkiej imprezy nocy z całą jej ciemną, fantastyczną pompą. Budzisz się przestraszony z uczuciem, żeś coś zapóźnił i w samej rzeczy widzisz na horyzoncie jasną smugę świtu i czarną konsolidującą się masę ziemi”. Wszystko jest właśnie tak, co do literki – nikt nic nie wie, nikt niczego nie odczytuje, ale czasu starcza na wszystko – i na zmianę dekoracji, i na odczuwanie tego miasta, i na przywiązanie do niego. Nic więcej nie trzeba. Nic więcej nie ma. Tylko przywiązanie. Tylko pisanie potem wierszy. Tylko konsolidująca się masa ziemi.

* Esej *Drohobycz i okolice* pochodzi z książki Serhija Żadana *Drohobycz. Księga wierszy wybranych (2014–2016)*, przeł. Jacek Podsiadło, il. Olga Czyhryk, red. przekładu i nota Paweł Próchniak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2018.



Koncert *Żadan i Sobaki*, koncert finałowy VIII Festiwal Brunona Schulza, Drohobycz, 7.06.2018.
Fot. Igor Feciak / SchulzFest.



Ilustracje Olgi Czyhyrk do polskiego wydania *Drohobycz. Księgi wierszy wybranych 2014-2016*, Serhija Żadana (PIW, Warszawa 2018, przeł. Jacek Podsiadło).



Ilustracje Olgi Czyhyrk do polskiego wydania *Drohobyczka. Księgi wierszy wybranych 2014-2016*, Serhija Żadana (PIW, Warszawa 2018, przeł. Jacek Podsiadło).



Spotkanie autorskie Serhija Žadana, VIII Festiwal Brunona Schulza, Drohobycz, 6.06.2018.
U góry w prawy rogu: rektor Uniwersytetu w Drohobyczu prof. Nadija Skotna.
Fot. Igor Feciak / SchulzFest.

* * *

Kochaj i doceniaj swoje rzemiosło,
kiedy życie wygradza się rowami
i nawet o tym, do czego nie doszło
trzeba mówić prostymi słowami.

Kiedy niebo jest zrobione z zimnych meduz
i ptak płacz swój zanosí jak ksiądz do parafii.
Cóż to jest poezja? Poezja to Jezus,
którego rozpinają na krzyżu ortografii.

Kiedy serce każe ci codziennie
iść, jak surma kolonizatorowi.
Cóż to jest miłość? Miłość to szczenię,
którego pan zginął w wypadku samochodowym.

Trzyma się więc wierności tam, skąd
chciałoby się też na wolność dać chodu,
i w zastawkach twego serca ciepły prąd
nieustannie miesza się z prądami chłodu.

Świat słodki niczym kutia w Boże Narodzenie,
w kieszeni gwiazdy jak lepkie krążki dropsów.
Śmierć wymyślił ktoś, kto życia nie cenił –
on po prostu potrzebował wszystko popsuć.

Kochaj swoje rzemiosło i doceniaj.
Święci natrętni jak uliczne kapele.
To, co wyjdzie z twojego zamyślenia,
też da się wyspiewać jak w kościele.

Niewidzialny nurt, noc płynie.
Niebo historię wypełnia i stwarza.
Ja powtarzam w myśli twoje imię.
Nikt nie słyszy. Toteż i powtarzam.

* * *

Ma piętnaście lat i sprzedaje kwiaty w dworcowej hali.
Tlen za kopalnią jest słodki od jagód i ich zapachu.
Pociągi zamierają na chwilę i ruszają dalej.
Wojskowi jadą na Wschód, wojskowi jadą na Zachód.

Wysiąść w jej mieście nikt nie ma ochoty.
Nie ma z kim się zabrać i wyjechać w ciemno.
Rano, stercząc tam, gdzie zwykle, myśli o tym,
że nawet ta prowincja okazała się pożądaną i cenną.

Że, okazuje się, żal opuszczać ją na stałe,
że, okazuje się, chce się jej trzymać zębami,
że do miłości, okazuje się, dość stacji omszałej
i opustoszałej letniej panoramy.

Nikt jej nie wyjaśnia przyczyn krok po kroku.
Nikt nie przynosi na grób jej starszego brata kwiatów.
Przez sen słyhać, jak ojczyzna formuje się w mroku,
niczym kręgosłup chłopaka z internatu.

SERHIJ ŻADAN

Trzy wiersze z tomu *Drohobycz*

Formują się światło i mrok, składają się razem.
Letnie słońce przesącza się w zimy.
Wszystko, co z nimi wszystkimi dziś się dzieje, nazywa-
my czasem.
Najważniejsze to pojąć, że to wszystko dzieje się wła-
śnie z nimi.

Formuje się jej pamięć, formuje się pociecha.
Wszyscy, których zna, urodzili się w tym mieście.
Zасыpiając, wspomina każdego, kto stąd wyjechał.
Kiedy nie ma już co wspominać, pogrąża się we śnie.

* * *

Mogą nawet mieszkać każde w innym mieście
i w swoich rozmowach nie tykać najważniejszego,
ale te słowa, które każdy list od niego mieścił,
ona czyta tak, jakby były stworzone przez niego.

I kiedy przestaje te listy dostawać
i zaczyna biadolić i rachować słowa,
nienawidzi wszystkiego, co kiedyś jej wmawiał,
czyli nienawidzi w ogóle wszystkiego od nowa.

I kiedy on bierze na warsztat świat
i dla miłości majstruje mieszkanie,
wszystkiemu, co robi, nadaje taki kształt,
żeby ona rozumiała, że robi to dla niej.

Bo największą udręką, jaka tylko być może,
chwilą, gdy znajdował się w najgorszej biedzie,
zawsze było odprowadzanie jej nocą na dworzec
i łudzenie się do końca, że nie, nie pojedzie.

Więc chce być z nią tej zimy, chronić od zamieci,
kłaść na poduszce meteoryty, które zebrał
i spać z nią tak, jak psy śpią u boku dzieci –
żeby ogrzać i snu żeby nie przerwać.

I mówi – niech nie będzie tajemnic ani zmiennych pór.
Niech tak będzie – zgadza się ona, rachując zawieje.
Potrzebują języka tylko po to, żeby nie mówić bzdur.
Radośnie pracuje miech serca w gorącym ciele.

Przełożył Jacek Podsiadło

Drohobycka książka Serhija Żadana (nota)

Miłości nasza, trwaj w nas i żyj,
lodowata złość lata – dźwięczna i wysoka.
Udanych łowów, łapaczu żmij,
pewnej ręki i ostrego oka.

(Serhij Żadan)

1.

Pomysł na drohobycką książkę Serhija Żadana zrodził się w Drohobyczu – w pierwszych dniach czerwca 2016 roku, podczas VII Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza. Żadan czytał wtedy wiersze w miejskiej bibliotece i dał z Sobakami w Kosmosie mocny koncert na drohobyckim rynku. Miało się wrażenie, że ten poeta z Charkowa, z dalekiej wschodniej Ukrainy, jest w Drohobyczu u siebie. I w jakiejś mierze Drohobycz stał się jego miastem, od kiedy – na zaproszenie Festiwalu Brunona Schulza – przyjechał tu po raz pierwszy w czerwcu 2014 roku. To właśnie te zimne, deszczowe dni pierwszego pobytu – w kilka miesięcy po rosyjskiej aneksji Krymu

i niedługo po dramatycznych wydarzeniach w wielu miastach Ukrainy – pojawiają się w eseju *Drohobycz i okolice*.

2.

Wiersze składające się na *Drohobycz* były wcześniej publikowane. Poeta wybrał je i ułożył w cykle, do których – na jego prośbę – powstały grafiki artystki z Drohobycza Olgi Czyhryk. Nad całością przedsięwzięcia czuwała Wiera Meniok – bez niej drohobycki tom Serhija Żadana by nie powstał.

3.

Zeszyt Drohobycki – tak brzmiał roboczy tytuł tego tomu. Ostatecznie poeta zdecydował się na inne rozwiązanie. Nie wiem dlaczego. Może pierwotna forma tytułu nazbyt wyraźnie odsyłała do Mandelsztama? Warto jednak o tym śladzie pamiętać, jego zatarta obecność wydobywa bowiem – tak sędzę – wspólny ton losu nowoczesnych artystów, wydobywa i podtrzymuje gorzki, surowy ton ich życia i śmierci w morderczym uścisku totalitarnych reżimów. I mówi też coś istotnego o poruszeniach ich wyobraźni – wolnej i odważnej, wciąż żywej, bo wywiedzionej ze słowa i w nim utwierdzonej.

4.

Drohobyczowi Żadana na różne sposoby patronuje Bruno Schulz, który raz po raz przemyka się tu niczym cień między wersami. Nie jest to jednak książka skupiona na literackich filiacjach, zwrócona w przeszłość. Owszem, zagląda chwilami pod podszewkę czasu, ma oko na pulsujące we wszystkim wczoraj, głównie jednak dotyka czegoś boleśnie ważnego dzisiaj, czegoś, co jest jak zastarzała, rdzewiejąca zadra, ale wydarza się tu i teraz – na Ukrainie, w Polsce, w Europie.



Ilustracja Olgi Czyhryk.

Zmierzch u Schulza i jego (Schulza) cień u Żadana

Serhij Żadan – jeden z nielicznych współczesnych ukraińskich pisarzy, którzy w swojej twórczości nawiązują do problemów związanych z działaniami wojennymi na terytorium Ukrainy okupowanym przez Rosję. Jako jeden z niewielu, jeśli nie jedyny, wśród znanych ukraińskich literatów, nie jest obojętny na dramat rozwijający się w ciągu ostatnich lat na wschodzie Ukrainy, żywi bowiem przekonanie – w odróżnieniu od innych wybitnych ukraińskich pisarzy, jak Jurij Andruchowycz¹ czy Ołeksandr Bojczenko² – że Ukraina jest niepodzielna i w takiej postaci powinna nadal istnieć na mapie świata, że mieszkańcy zachodniej, środkowej i południowej części Ukrainy nie mogą zrezygnować ze swoich krajanów ze Wschodu i tym samym odmówić im prawa do bycia nadal obywatelami Ukrainy.

Serhij Żadan urodził się w Starobielsku w obwodzie Ługańskim, mieszka w Charkowie. Jest poetą, prozaikiem, filologiem germanistą, tłumaczem z niemieckiego, polskiego, białoruskiego i rosyjskiego. Przekładał między innymi wiersze Paula Celana³ i Czesława Miłosza⁴. W roku 1998 otrzymał nagrodę kultowej ukraińskiej grupy poetyckiej „Bu-Ba-Bu” – za najlepszy wiersz roku. W roku 2015 został laureatem Literackiej Nagrody Europy Środkowej „Angelus” – za powieść *Mezopotamia*.⁵ Znany jest także z swojej postawy obywatelskiej: był komendantem miasteczka namiotowego w Charkowie podczas Pomarańczowej Rewolucji w 2004 roku oraz jednym z aktywistów Euromajdanu w Charkowie na przełomie lat 2013–2014, w lutym 2017 roku został zatrzymany w Mińsku i deportowany z Białorusi jako persona non grata w Rosji.

Teksty Serhija Żadana są tłumaczone na język polski, chociaż wciąż jest on mało znany polskiemu odbiorcy, a jeśli już, to przede wszystkim jako prozaik, nie jako poeta. Najczęściej polskim wydawcą jego prozy jest wydawnictwo „Czarne”. Teksty poetyckie Żadana przekładali między innymi Bohdan Zadura i Adam Pomorski. Tom *Etiopia* w tłumaczeniu Adama Pomorskiego i Oli Hnatiuk ukazał się w 2011 roku w wydawnictwie słowo/obraz/terytoria, w serii Europejski Poeta Wolności.⁶

Tłumaczem wierszy Serhija Żadana na język polski jest też kultowy polski poeta Jacek Podsiadło. W jego przekładzie ukazał się – nakładem Państwowego Instytutu Wydawniczego – wybór wierszy Żadana z lat 2014–2016 (głównie pochodzących z wcześniej wydanych zbiorów *Życie Marii*⁷ i *Templariusze*⁸), które złożyły się na tom poetycki zatytułowany *Drohobycz*⁹. Ilustracje do wybranych wierszy stworzyła artystka z Drohobycza – Olga Czyhryk. Polski literaturoznawca Paweł Próchniak jest autorem noty wyjaśniającej genezę tego zbioru poetyckiego – wpisanego w horyzonty Schulzowskie i związanego z Międzynarodowym Festiwałem Bru-

nona Schulza w Drohobyczu, którego uczestnikiem Serhij Żadan jest od roku 2014.

Polskie wydanie tomu *Drohobycz* – najwybitniejszego dziś ukraińskiego poety – jest jednym z cenniejszych efektów drohobyckiego SchulzFestu, a tom ten, którego prezentacja premierowa odbyła się w Drohobyczu podczas VIII Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza (czerwiec 2018), to kolejne już osiągnięcie Festiwalu w zakresie pogłębiania i rozwoju ukraińskiej recepcji życia i dzieła autora *Sklepowów cynamonowych*. Pierwszym znaczącym sukcesem w tym zakresie było nowe ukraińskie tłumaczenie całej prozy Schulza – przekładu tego dokonał Jurij Andruchowycz.¹⁰

Esej otwierający tom *Drohobycz* Serhij Żadan zatytułował *Drohobycz i okolice*. Główną postacią w tym eseju jest Bruno Schulz – jako Inny i równocześnie ktoś jedyny, kto otwiera i wyjaśnia poecie ukryte i najważniejsze sensy Drohobycza. Zanim więc przejdę do wierszy Żadana z tomu *Drohobycz*, sięgnę do Schulza, do zmierzchu u Schulza. W opowiadaniu *Wiosna*, w zakończeniu rozdziału XXVII, jest takie miejsce:

Siądziemy na kamiennym ocembrowaniu kwadratowej sadzawki. Bianka zamoczy białe palce w ciepłej wodzie pełnej żółtych liści i nie podniesie oczu. Po drugiej stronie siedzieć będzie czarna smukła postać cała zakwefiona. Zapytam o nią szeptem, a Bianka potrząśnie głową i powie cicho: – Nie bój się, ona nie słucha, to jest moja zmarła matka, która tu mieszka. – Potem powie mi rzeczy najśłodsze, najcichsze i najsmutniejsze. Nie będzie już żadnej pociechy. Zmierzch będzie zapadał...¹¹

Właśnie tak. Zmierzch będzie zapadał w całej wymarzonej, wymyślonej przez narratora-Józefa erotycznej i zarazem mesjańskiej historii Bianki. I dlatego nie będzie już żadnej pociechy, na którą – jak się domyślamy – liczył Józef. To zmierzch jego marzenia i zarazem marzenie jako zmierzch, albo koniec marzenia, jego niepowodzenie (i niedo-

powiedzenie), klęska i wreszcie – śmierć. Narrator *Wiosny* niejako z góry wie, że nic nie spełni się po jego myśli. Zmierzch jest metaforą niespełnionego marzenia – niespełnionego, ale i niezamarnowanego (pamiętamy z *Republiki marzeń*: żadne marzenie „nie marnuje się w wszechświecie”¹²). Jest miejscem niespełnionego, utraconego marzenia. Jest zapowiedzią, początkiem nocy – często „obojętnej i nieprzypadkowej” wśród „pustkowi gwiazdnych”¹³ – w której już nie ma miejsca na marzenie i która jest niezbędna i nieunikniona.

Zmierzch wiosenny jest też zapowiedzią sedna wszystkich rzeczy, zapowiedzią, ale nie odpowiedzią na zasadnicze pytanie o to, co ukrywa się za rubieżą wszystkich naszych słów wypowiedzianych:

Co to jest zmierzch wiosenny?

Czy dotarliśmy do sedna rzeczy, czy dalej już ta droga nie prowadzi? Jesteśmy u końca naszych słów, które już tu stają się majaczkliwe, bredzące i niepoczytalne. A jednak dopiero za ich rubieżą zaczyna się to, co w tej wiosnie jest nieogarnięte i niewypowiedziane. Misterium zmierzchu! Dopiero poza naszymi słowami, gdzie moc naszej magii już nie sięga, szumi ten ciemny, nieobjęty żywioł. Słowo rozkłada się tu na elementy i rozwiązuje, wraca w swą etymologię, wchodzi z powrotem w głąb, w ciemny swój korzeń. [...] Rozumiemy to dosłownie. [...] Co to jest zmierzch wiosenny? Raz jeszcze stawiamy to pytanie, ten refren żarliwy naszych dociekań, na który nie ma odpowiedzi.¹⁴



Bartłomiej Michałowski, *Droga VI*, 2017.

Dalej – jeszcze głębiej – za tym zmierzchem, za „refrenem żarliwym naszych dociekań”, jest już tylko noc, której towarzyszą cień i zaduma:

Dni schodzą coraz głębiej w cień i zadumę. Niebo zamknęło się, zatarasowało, wzbierając coraz ciemniejszą stalową burzą, i milczy nisko skłębione. Ziemia spalona i pstra przestała oddychać.¹⁵

Zmierzch i cień są wspólnym miejscem u Schulza, które ma swój szerszy dyskurs w opowiadaniu *Wiosna* oraz w następnym opowiadaniu z tomu *Sanatorium pod Klepsydrami – Noc lipcowa*. Ze zmierzchu i cienia mogą wyłonić się rzeczy najbardziej niespodziewane. Może wyłonić i sam Schulz lub jego cień, jak dzieje się to u Serhija Żadana w jego eseju *Drohobycz i okolice*.

Żadan patrzy, szuka cienia Schulza, który nie może nie pojawić się w nocy przesyconej cieniami:

Cień Schulza przemknął zaraz, jak tylko zapadł zmrok. Letnie noce nie skąpią cieni, więc nic dziwnego, że pojawił się wśród nich i cień Schulza. O letniej nocy pisał tak...¹⁶

I dalej poeta cytuje z zakończenia *Nocy lipcowej*:

Głucha, gęsta ciemność tłoczyła ziemię, cielska jej leżały zabite jak czarne, bezwładne bydłota z wywalonymi ozorami, lejąc ślinę z bezsilnych pysków. Ale jakaś inna woń, jakiś inny kolor ciemności zwiastował dalekie zbliżanie się świtu. [...] To jest chwila, kiedy na najtrzęwieszą, na bezsenną głowę splywa przez moment zamroka senna. Chorzy, bardzo smutni i rozdarci, mają wtedy chwilę ulgi.¹⁷

Dlaczego na samym początku swojego wstępu do książki *Drohobycz* Serhij Żadan przywołał właśnie ten fragment z *Nocy lipcowej*? I dlaczego go jakby uciął na „chorych, bardzo smutnych i rozdartych”? Wyjaśnienie pojawia się już w następnym zdaniu: „My byliśmy chorzy, bardzo smutni i rozdarci”.¹⁸

„My” – czyli kto? Trudno odpowiedzieć jednoznacznie. Nie ulega jednak wątpliwości, że to i sam poeta, i ci, którzy towarzyszyli mu w pierwszej wyprawie do Drohobycza na VI Festiwal Schulzowski pod koniec maja 2014 roku – muzycy zespołu „Sobaki w Kosmosie” z Charkowa.¹⁹ Wówczas cała Ukraina była „chora, smutna i rozdarta”. Dwa miesiące przed rozpoczęciem Festiwalu Rosja dokonała aneksji Krymu, niestabilna i groźna sytuacja narastała w różnych częściach Ukrainy, Serhij Żadan został brutalnie pobity przez rosyjskich najemników podczas wydarzeń pod budynkiem administracji obwodowej w Charkowie... Takie odesłania sugeruje to krótkie zdanie: „My byliśmy chorzy, bardzo smutni i rozdarci”. I takich ode-

ślań w tomie *Drohobycz* jest wiele, zwłaszcza w trzecim rozdziale, składającym się z wierszy o losach konkretnych ludzi uwikłanych w wojnę na wschodzie Ukrainy – ludzi, których poeta osobiście poznał, których często nazywa po imieniu: Anton, Andrij i Pawło, Jura, Sasza, Igor, Wołodia. Rozdział ten – w odróżnieniu od dwóch pierwszych – opatrzony jest tytułem, który brzmi: *Dlaczego mnie nie ma w sieciach społecznościowych*.

Przytoczę dwa wiersze z tego rozdziału. Pozornie odbiegając od zapowiedzianego tematu, ale tylko pozornie, ponieważ cień wojny jest wszechobecny w „drohobyckim” tomie Żadana.

IGŁA

Anton, lat trzydzieści dwa,
w cenzusie zaznaczono, że mieszka z rodzicami.
Prawosławny, choć do cerkwi nie chodził,
ukończył studia, język obcy – angielski.
Pracował jako tatuażysta, miał swój charakter pisma,
jeśli tak można powiedzieć.
Przez jego zręczne ręce i ostrą igłę
przeszły prawdziwe tłumy miejscowych.

Kiedy się wszystko zaczęło, dużo mówił o polityce i historii, zaczął chodzić na mityngi,
poróżnił się z przyjaciółmi.
Przyjaciele się poobrażali, klienta znikła.
Bali się, nie rozumieli, wyjeżdżali z miasta.

[...]

Ktoś mówił, że postrzelili go na punkcie kontrolnym,
rano, z bronią w ręku, jakoś tak przypadkiem –
zanim ktokolwiek zdążył coś zrozumieć.
Pochowali go w zbiorowym grobie – ich tam wszystkich
tak chowali.

Rzeczy osobiste przekazali rodzicom.
Cenzusu do dzisiaj nikt nie poprawił.

Przyjdzie czas, gdy jakaś swołocz
obowiązkowo będzie o tym pisać heroiczne wiersze.
Przyjdzie czas, gdy jakaś swołocz
powie, że o tym w ogóle nie ma potrzeby pisać.²⁰

Żadan nie pisze „heroicznych wierszy” – daje jedynie świadectwo tego, o czym sam dobrze wie, co sam przeżył. Jednocześnie nikomu nie zakazuje pisania takich wierszy, choć woli, by nie były one szablonową heroizacją czy rutynowym oddaniem hołdu. Żadan ma do czynienia z ludźmi – żywymi, zwykłymi ludźmi, wciążniętymi w niekończący się diabelski scenariusz wojny. Nikogo nie oskarża i nikomu nie przypisuje racji – po prostu rozmawia z ludźmi. Potrafi ich wysłuchać i – co najważniejsze – nie uchyla się od etycznego zobowiązania wobec nich.

I drugi przykład z rozdziału *Dlaczego mnie nie ma w sieciach społecznościowych*:

KAPELAN

Igor, kapelan, lat trzydzieści,
ale nie goli się, żeby wyglądać na starszego.
Wszyscy chcą wyglądać na starszych, poważniejszych.
Szczególnie koło trzydziestki.
W wieku, w którym łatwo się pogubić.
W wieku niebezpiecznym, nawet dla kapelana.

Dziwnie się spowiada mężczyzn
tak uporczywie i konsekwentnie naruszających
wszystkie
przykazania pańskie. Skóra spalona przez rozgrzany
metal, wargi spalone tytoniem, kurzą
na wietrze, ogłuszeni, gniewni.
Niedopalki lecą w mokrą trawę –
krzyżyki, ikonki, smar za paznokciami,
wyłączają telefony,
idą do spowiedzi.

Opowiadają mu swoje sekrety, dzielą się nieszczęściami.
Ma dość słuchania tego wszystkiego, ale co zrobić.
Każdy grzech jest jak kamień z morskiego wybrzeża.
Gniewni mężczyźni wkładają mu te kamienie do dłoni –
każdy swój własny kamień, ciepły od noszenia w kieszeni.
Ma już całe torby pełne tych kamieni,
ledwie je wlecze za sobą.
A oni przychodzą i przychodzą,
przynoszą nowe kamienie,
przekazują mu
jak coś najważniejszego.

Już tyle dni, bez przerwy.
Dopalają, żartują, ustawiają się w kolejce,
boją się, że nie zdążą.

Wszyscy zdążą.
Nikt się nie spóźni.²¹

W niemieckojęzycznym wydaniu książki Serhija Żadana zatytułowanej *Życie Marii*²² jego wiersze dopełnione są pamiętnikiem: zapisem z wojny, refleksją o losach konkretnych ludzi, których przyszło mu poznać. Pamiętnik ten – jak wyznaje poeta – „z założenia nie może mieć kulminacji i szczęśliwego zakończenia. Autor nieudawanego pamiętnika zazwyczaj nie ma już czasu na zapisanie finału...”²³ Trudno się z tym nie zgodzić, tym bardziej, gdy chodzi o autentyczny zapis wojny. Niemniej wstępny esej Żadana do niemieckiego wydania *Życia Marii*, zatytułowany *Kapelani i ateści*, kończy się rodzajem optymistycznej prognozy:

Wojna jednak kiedyś się skończy, nawet jeśli dzisiaj wygląda na nieskończoną. Pozostają miasta, pozostają drogi, pozostają głosy, pozostaje pragnienie mówienia, pragnienie słuchania.²⁴

Postać kapelana pojawia się u Żadana, w jego tekstach o wojnie, nie jeden raz. W eseju *Kapelani i ateści* poeta pisze:

O kapelanach czytałem tylko w książkach. Niekoniecznie rozumiałem ich przeznaczenia. Kapelani kojarzyli mi się ze Szwajkierem – upadłe imperium, beznadziejna wojna, przekupny kościół, bóg, który umarł i zapomniał zmartwychwstać, księża, którzy symbolizują nie wiarę, ale jej całkowitą nieobecność. Lecz gdy zaczęła się wojna na Donbasie, przyszło mi poznać niejednego prawdziwego kapelana. Oni pojawili się jakby znikąd – wcześniej, przed wojną, po prostu ich nie było. Ale przed wojną samej wojny też nie było.²⁵

Wracam do cienia Schulza. Jego cień przemknął w Drohobyczu i został zauważony przez Żadana „w głuchej i gęstej ciemności”, wśród „chorych, smutnych i rozdartych”. Nie znaczy to jednak, że ciemność, w której po raz pierwszy pojawił się cień Schulza, staje się wszechogarniająca i nie zamierza ustąpić. Nie jest



Bartłomiej Michałowski, *Na klatce schodowej w Drohobyczu*, 2006.

tak, ponieważ „jakaś inna woń, jakiś inny kolor ciemności zwiastował dalekie zbliżanie się świtu” – i na tym polega, w tym kryje się „chwila ulgi” dla „chorych, smutnych i rozdartych”. Chwilą tą jest Schulz, jego cień, ale już zupełnie inny – taki, którego się szuka i chce się zobaczyć, a jeśli nie zobaczyć, to przynajmniej wyobrazić go sobie, bo przecież to on właśnie jest tym dobrym znajomym, który uspokoi i przywróci nadzieję, zwłaszcza w miejscu nam dotąd nieznanym. Czytamy u Żadana:

pierwszy raz byliśmy w Drohobyczu. A kiedy pierwszy raz znajdziesz się w mieście, próbujesz się uczeplić czegoś znajomego, czegoś, co możesz sobie jeśli nie przypomnieć, to przynajmniej wyobrazić. W Drohobyczu wszyscy mieliśmy jednego i tego samego znajomego. Nazywał się Schulz. Spróbuj go sobie przypomnieć. Albo wyobrazić.²⁶

Jeśli nie przypomnieć, to przynajmniej wyobrazić. Inaczej nie da się wybrnąć z tej głuchej ciemności. Cień Schulza u Żadana mieszka pomiędzy ciemnością a świtem, pomiędzy chorobą a ocaleniem, pomiędzy smutkiem a radością, pomiędzy rozdarciem a wybawieniem. I właśnie „pomiędzy” należy go szukać. Choć nikt nie podpowie, gdzie dokładnie, w jakim konkretnie miejscu ukrywa się on w wierszach z tomiku *Drohobycz*, z których żaden nie odwołuje się wprost do Schulza ani do Drohobycza. Jest to jednak tom zatytułowany właśnie *Drohobycz*. I pierwszym, kogo w nim spotykamy, jest Schulz – jego cień.

Żadan zdaje się sugerować, że Schulz jest wszędzie, że trudno go nie zauważyć, trudno nie poznać:

Oto stoi za rogiem, rozmawia z kimś, coś objaśnia. Oblicze o ostrych, ptasich rysach, ubranie robocze, znoszone buty – jest tu u siebie, może zanurkować do byle bramy i rozpuścić się w zmierzchu, on też jest bardzo smutny i rozdarty, rozdarty od kilku dekad, od dnia, kiedy zastrzelono go tutaj – w środku jego rodzinnego miasta, w środku jego literatury. I tak chodzi do teraz – rozdarty, bardzo smutny. Trudno nie poznać.²⁷

W Drohobyczu Schulz jest zawsze u siebie, a zarazem jest w nim „smutny i rozdarty”. Schulzowski Drohobycz Żadan widzi prawie tak, jak Schulz:

Drohobycz przypominał wielką dekorację z wystawy historycznej. Czyli było go za mało jak na miasto, ale na dużą dekorację wystarczał w zupełności.²⁸

O dekoracyjności, fragmentaryczności, fotomontażowości Drohobycza wiele znajdziemy u Schulza – chciałoby się powiedzieć: wszędzie, ale przede wszystkim w *Sierpniu*, *Ulicy Krokodyli*, *Sklepkach cynamono-*

wych, *Wichurze, Genialnej epoce, Republice marzeń, Drugiej jesieni*. W tym ostatnim opowiadaniu czytamy:

Ta druga jesień naszej prowincji nie jest niczym innym, jak chorą fatamorganą, wypromieniowaną w wyolbrzymionej projekcji na nasze niebo przez umierające, zamknięte piękno naszych muzeów. Jesień ta jest wielkim, wędrownym teatrem kłamiącym poezją, ogromną kolorową cebulą łuszczącą się płatek po płatku coraz nową panoramą. Nigdy nie dotrzeć do żadnego sedna. Za każdą kulisą, gdy zwiędnie i zwinie się z szelestem, ukazuje się nowy i promienny prospekt, przez chwilę żywy i prawdziwy, zanim, gasnąc, nie zdradzi natury papieru. I wszystkie perspektywy są malowane i wszystkie panoramy z tektury i tylko zapach jest prawdziwy, zapach wędnących kulis, zapach wielkiej garderoby, pelen szminki i kadzidła.²⁹

Słowa te są jak gdyby wyjaśnieniem i rozwinięciem dwóch wyżej przytoczonych zdań autora *Drohobycza*.

Serhij Żadan powiada, że znane mu miasta Wschodniej Ukrainy są inne – nie posiadają natury miasta, określić je można bardzo przyziemnie: „Infrastruktura i branża niewyszukanych rozrywek. Cała reszta – smutny sektor prywatny i beznadziejne mieszkania spółdzielcze”.³⁰ Z Drohobyczem rzecz ma się zupełnie inaczej:

Drohobycz to miasto, które było miastem, kiedy miast prawie nie było. [...] I jeszcze, rzecz jasna, cienie. Cienie tych, którzy tu żyli przez setki lat, którzy na tych ulicach zakochiwali się, bogacili, tracili wiarę, starzeli się, umierali.³¹

Być może to o takim mieście jak Drohobycz, a może wręcz o samym Drohobyczu, jest ten oto wiersz Żadana:

Miasta budowano ze słońca i gliny,
mieszano wiarę, mieszano z nadzieją.
Ale lato schodzi w chłodne doliny
i żmije na kamieniach się grzeją.

Żmije wpełzają nam do domostw,
i w kruchej pościeli śpią swojsko,
w komorach i piwnicach leżą nieruchomo,
zasiedlają kieszenie oraz buty z wojska.

Upał już od czerwca nas przypieka
i żmije czają się pod poduszkami,
chowają się w kuchniach i bibliotekach,
wiją się za wierszami i za słownikami.

I my stoimy pod palącym niebem,
odcięci od swoich podwórek i ścieżek.
Nasze miasta nasiąkają miodem.
W naszych salonach fruwa pierze.

Gorące są płyty okrywające groby,
i wszyscy zamierają, jak dawni tancerze.
[...]³²

Wydawałoby się, że trudno tu odnaleźć Drohobycz, tym bardziej odnaleźć Schulza. Niemniej i Drohobycz, i Schulz są tu na swój sposób obecni. Obecni, według Żadana, niczym

cienie tych, co umierali nie swoją śmiercią. Ich cienie są szczególnie niepokojące i niespokojne. To jak z miejskimi ptakami na wiosnę – niby wszystko na swoim miejscu, ale jakieś zmarznięte po zimie, zlodowaciałe. Więc są zaniepokojone. I cienie zmarłych podobnie – kręcą się wokół miejsc, gdzie zginęli, niepokoją się. Najwyraźniej na miejsce zbrodni ciągnie nie tylko zbrodniarzy. Tak samo ciągnie tu ofiary zbrodni. Miejsca zbrodni w ogóle przyciągają. Jakoś łamie się tam struktura przestrzeni, i struktura czasu tak samo, i możesz tam zastygnąć, czując, jak historia podąża dalej, obchodząc cię, omijając, nieświadoma twojej obecności.³³

O przybywaniu do obcych miast i o przebywaniu w nich Żadan pisze:

Przybywamy do obcych miast ze swoimi wyobrażeniami, odczytujemy złożoną mechanikę ulic i adresów, patrzymy w cudze okna, przekonujemy się ostatecznie, że nikt tu na nas nie czekał i z czystym sumieniem ruszamy dalej. Na dworzec odprowadzają nas chyba tylko cienie. W Drohobyczu może to być cień Schulza.

Wolno sądzić, a przynajmniej nie można tego wykluczyć, że to właśnie on – cień Schulza – podpowiedział autorowi *Drohobycza* wiele wątków i miejsc, które w tym tomie znajdziemy: ogród, drzewa, ulica, dom, miasto, zmrok, świt, letni skwar, zimowy chłód, ptaki, dworzec, pociąg, listy.

O listach, ale też o dworcu i mieście oraz o miejscu niespełnionej lub utraconej miłości, Żadan napisał wiersz szczególny, wiersz, który – jak sądzę – jest może najmocniej związany z Schulzem, z jego cieniem:

Mogą nawet mieszkać każde w innym mieście
i w swoich rozmowach nie tykać najważniejszego,
ale te słowa, które każdy list od niego mieścił,
ona czyta tak, jakby były stworzone przez niego.

I kiedy przestaje te listy dostawać
i zaczyna biadolić i rachować słowa,
nienawidzi wszystkiego, co kiedyś jej wmawiał,
czyli nienawidzi w ogóle wszystkiego od nowa.

I kiedy on bierze na warsztat świat
i dla miłości majstruje mieszkanie,

wszystkiemu, co robi, nadaje taki kształt, żeby ona rozumiała, że robi to dla niej.

Bo największą udręką, jaka tylko być może, chwilą, gdy znajdował się w najgorszej biedzie, zawsze było odprowadzanie jej nocą na dworzec i łudzenie się do końca, że nie, nie pojedzie.

Więc chce być z nią tej zimy, chronić od zamieci, kłaść na poduszce meteoryty, które zebrał i spać z nią tak, jak psy śpią u boku dzieci – żeby ogrzać i snu żeby nie przerwać.

I mówi – niech nie będzie tajemnic ani zmiennych pór. Niech tak będzie – zgadza się ona, rachując zawieje. Potrzebują języka tylko po to, żeby nie mówić bzdur. Radośnie pracuje miech serca w gorącym ciele.³⁴

Czy rzeczywiście w tym wierszu zamieszkuje cień Schulza? Nie mam jednoznacznej odpowiedzi, niemniej nie potrafię oprzeć się wrażeniu, że ten, kto „bierze na warsztat świat i dla miłości majstruje mieszkanie” – to właśnie Bruno Schulz. W książce Agaty Tuszyńskiej *Narzęczona Schulza* czytamy – wydaje mi się – na ten sam temat niejako w retrospekcji, we wspomnieniach Józefiny Szelińskiej, przypisanych jej przez Tuszyńską:

A to czekanie na listy... Nigdy się nie powtórzy. Tym bardziej teraz. Nigdy już nie wróci to dawne, uparte wypatrywanie listonosza. I to ważenie w rękach przesyłki, na sekundy odwlekanie otwarcia koperty. Żeby jeszcze raz spojrzeć na swoje imię i nazwisko wyczelowane jego piórem. Listy od Bruna. Gwałtowne, staranne, pełne namiętności i żaru. W nich niczego nie odkładał, potrzebował mnie już teraz, chciał zaraz, natychmiast. Wtedy palił mnie papier, który czytałam. Biegłam na pocztę, by zaraz miał odpowiedź. By zaraz wiedział, że tak, że go przytulam i kocham, pocieszam i oblaskawiam. Że jestem... Tylko dla niego.³⁵

Nawet jeżeli się myślę, to niech ta pomyłka zostanie. Poza tym to raczej nieuniknione: mylić się, czytając poezję, dobrowolnie dać się wpędzić w pułapkę, podać się poecie. Żadan twierdzi dokładnie to samo: że dał się zwieść Schulzowi, pozwolił wpędzić się w pułapkę, wprowadzić w błąd – w sprawie Drohobycza i nie tylko:

Co wiem o tym mieście? To miasto, o którym pisał Bruno Schulz, i ile razy bym tu nie przyjeżdżał, ilu ciekawostek i niesamowitości nie zdarzyłoby mi się tu zobaczyć, poczuć i przeżyć, zawsze czytam je, to miasto, literami sklepów cynamonowych, dziwacznymi chimerycznymi zdaniem, z jakich zbudował

swój świat Schulz. Oczywista jest błędność i niedoskonałość podobnego traktowania otaczającej rzeczywistości – pisarze zazwyczaj nie mówią całej prawdy, zazwyczaj zachowują najważniejsze dla siebie, nie chcą się nim dzielić, więc polegając na nich, sam się wpędzasz w pułapkę, sam siebie zwodzisz, wchodzisz do miasta z dobrowolnie zawiązanymi oczami, próbując potem wydostać się z niego po omacku, biorąc drzewa za wielkoludów, a kamienne słupy – za czarujące, ale niedostępne kobiety. Tak też jest z Drohobyczem Schulza...³⁶

A więc „pisarze zazwyczaj nie mówią całej prawdy, zazwyczaj zachowują najważniejsze dla siebie”. Zatem cień Schulza jest wciąż obecny i ukryty u Żadana – jak gdyby nie powiedział o nim całej prawdy, wszystkiego, co wie o jego i swoim Drohobyczu.

A jednak mówi prawdę o swojej „prywatnej historii przywiązania do miasta”³⁷. I – podobnie jak Schulz w *Wiosnie* – pragnie poznać najgłębsze tajemnice jego istnienia:

o zakrzywieniach i zagłębieniach przestrzeni, w jakich zalega reszta niewykorzystanych jeszcze słów, o głosach, które nigdy nie milkną, mówiących do nas tak, jak świecą nam dawno umarłe gwiazdy.³⁸

Na końcu eseju *Drohobycz i okolice* Serhij Żadan – wciąż dostrzegając cień Schulza – mówi o sobie i zarazem sugeruje czytelnikowi:

literatura wywraca cię na lewą stronę niczym rękawiczkę, wypełnia sobą twoje doświadczenie, podmień ją na siebie. Letnie noce są krótkie, tak krótkie, że czasem nawet nie zauważasz, że się kończą. Jak pisał o tym Schulz?³⁹

I znowu przytacza fragment z *Nocy lipcowej*:

Kto wie, jak długo trwa ten moment, przez który noc zapuszcza kurtynę na to, co się dzieje w jej głębi, ale ten krótki antrakt wystarczy do przedstawienia sceny, do usunięcia ogromnej aparatury, do zlikwidowania wielkiej imprezy nocy z całą jej ciemną, fantastyczną pompą. Budzisz się przestraszony z uczuciem, żeś coś zapóźnił i w samej rzeczy widzisz na horyzoncie jasną smugę świtu i czarną konsolidującą się masę ziemi.⁴⁰

Cień Schulza – pomiędzy światem i zmierzchem, pomiędzy życiem i śmiercią – wciąż jest obecny u Żadana. Z tym cieniem poeta zgadza się całkowicie (w pewnym sensie – poddaje mu się), kończąc swój tekst *Drohobycz i okolice* takim oto wyznaniem:

Wszystko jest właśnie tak, co do literki – nikt nic nie wie, nikt niczego nie odczytuje, ale czasu starcza na

wszystko – i na zmianę dekoracji, i na odczuwanie tego miasta, i na przywiązanie do niego. Nic więcej nie trzeba. Nic więcej nie ma. Tylko przywiązanie. Tylko pisanie potem wierszy. Tylko konsolidująca się masa ziemi.⁴¹

Raz jeszcze wrócę do *Wiosny*. W jej rozdziale XXIX czytamy:

Odsłaniamy tu rzeczy tajne i zakazane, dotykamy tajemnic stanu, tysiąckrotnie zamkniętych i zapieczętowanych na tysiąc pieczęci milczenia. Demiurgos miał brata młodszego zgoła innego ducha i innej idei. Któż go nie ma w tej lub innej formie, komuż nie towarzyszy jak cień, jak antyteza, jak partner wiecznego dialogu?⁴²

Być może Żadan jest tym młodszym bratem Demiurga – z innego ducha i innej idei. Być może Schulz towarzyszy mu w jego „drohobyckich wierszach” jak cień-antyteza, jak partner wiecznego dialogu, jakim jest literatura – dialogu, w którego miejscu szczególnie spotkali się Schulz i Żadan, Żadan i Schulz.

Cień może być zapowiedzią, znakiem, sygnałem czegoś. Może być też śladem po czymś już nieistniejącym. Cień może być oczekiwany i niepożądany. Może towarzyszyć lub prześladować. Cień Schulza u Żadana jest równocześnie zapowiedzią i śladem. Jest oczekiwany i poszukiwany, towarzyszy autorowi tomu *Drohobycz*. Ma znaczenie epifaniczne i eschatologiczne.

Zatrzymam się na znaczeniu drugim – eschatologicznym. Zmierch – cień – noc. To są te miejsca w poezji Żadana, które mają dla niego znaczenie szczególnie. Widać to dobrze w wierszu *Rebe*, który nie należy do cyklu „drohobyckiego”, ale noc jest w nim wyjątkowo dotkliwa i jest to noc pachnąca cynamonem i śmiercią. Przytaczam ten wiersz w tłumaczeniu Bohdana Zadury:

Sprawiedliwy apostoł Jakub aktywa miał w budownictwie,
produkcji win, restauratorstwie, dizajnie, sadownictwie.
Nie zgadzał się z Bogiem, z Szatanem dysputę wiódł
spokojną,
mówił, że wszystko zakończy się globalną wojną.
Wołaliśmy, Jakubie, czego tu jeszcze mielibyśmy się bać?
Będzie to, na co zasłużyliśmy, stało się, co miało się stać,
spełnią się wszystkie klątwy, przewidywania najgorsze,
ty zdaj się na proroków i pokolenie młodsze.

*Ruszamy, Rebe, nocnym pociągiem w nieznaną stronę –
w nocy dworce pachną śmiercią i cynamonem.
Kobiety spać się kładą z duchami-ikonami,
my się stąd zabieramy towarowymi wagonami.
Zaladuj do tych wagonów swoją paranoję,*



Bartłomiej Michałowski, *Ulica Cynamonowa w Drohobyczu*, 2010.

*za czarnym zmęczonym Szatanem, swoje
przepadłe dusze, twarze spotworniałe, dokąd
wywiezie nas ten nocny pociąg?*

Ale on odpowiedział: ja i tak zawsze będę się radować,
za moją schizofrenię mogą dzieci odpokutować.
Gorące polne kwiaty i płyty grobowe
gdy zdołacie zwalić, wszystko przypomniecie sobie.
Ale on nas ostrzegł: śmierć zżera wszystko, co ma jakieś
plany,
zółty księżyc świeci nad obszarpanymi uchodźcami.
Niech archaniołowie trąbią nad przygranicznymi
miastami,
nasze sumienie budzi się dopiero za kontrolnymi
posterunkami.

*Ruszamy, Rebe, nocnym pociągiem w nieznaną stronę –
w nocy dworce pachną śmiercią i cynamonem.
Kobiety kładą się spać z duchami-ikonami,
my się stąd zabieramy towarowymi wagonami.
Zaladuj do wagonów swoją paranoję,
za czarnym zmęczonym Szatanem, swoje
przepadłe dusze, twarze spotworniałe, dokąd
wywiezie nas ten nocny pociąg?*⁴³

Wydaje mi się, że u Schulza mamy do czynienia z apokalipsą przeżywaną (pisała o tym Małgorzata Smorąg-Goldberg w odniesieniu do opowiadania *Wichura*⁴⁴), natomiast w przytoczonym wierszu Żadana przemawia apokalipsa spełniona. I wydaje mi się, że Żadanowi chodzi o Zagładę właśnie, że dlatego wskazuje na kontekst zagłady Żydów podczas II wojny

światowej, przywołując jednocześnie postać Schulza poprzez wykorzystanie motywu cynamonu i zestawienie go ze śmiercią. Schulz – kiedy tworzył i żył, nawet tuż przed Zagładą – w swoich tekstach Zagładę raczej tylko przeczuwał, zachowując być może naiwną wiarę, że ocaleje. Żadan zaś Zagładę przeżył, doświadczył jej, więc pozostawił o niej świadectwo – bardzo dotkliwe i bolesne, jak w wierszu *Rebe*. Była to inna zagłada niż zagłada Żydów, ale dla Żadana wagony towarowe, noc pachnąca śmiercią i cynamonem to realna Zagłada, rzeczywistość doświadczona, apokalipsa spełniona w jego życiu osobistym. I na tym polega – jak sądzę – transcendentny, a zarazem bardzo realny i rzeczowy związek między Schulzem i Żadaniem, który tak namacalnie dostrzega jego (Schulza) cień w poznawanym i na swój własny sposób przyswajającym Drohobyczu.

Przypisy

- 1 I. Славінська, *Юрій Андрухович: Передчуття війни – це для письменника нормальний і постійний стан* (2014); tekst dostępny w witrynie: Українська Правда. Життя (life.prawda.com.ua).
- 2 Zob.: O. Wojczenko, *Wasi, nasi oraz inni*, przeł. N. Bryzko, Lublin 2018.
- 3 П. Целян, *Світлотиск*, перек. С. Жадана, Чернівці 2014.
- 4 Zob.: С. Жадан, *Життя Марії*, Чернівці 2015.
- 5 S. Żadan, *Mezopotamia*, przeł. A. Pomorski, M. Petryk, Wołowiec 2014.
- 6 S. Żadan, *Etiopia*, przeł. A. Pomorski, O. Hnatiuk, Gdańsk 2011.
- 7 С. Жадан, *Життя Марії*, Чернівці 2015.
- 8 С. Жадан, *Тампліери*, Чернівці 2016.
- 9 S. Żadan, *Drohobycz*, przeł. J. Podsiadło, Warszawa 2018.
- 10 Б. Шульц, *Цинамонові крамниці та всі інші оповідання в перекладі Юрія Андруховича*, Київ 2012.
- 11 B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 174.
- 12 W opowiadaniu *Republika marzeń* czytamy: „Nie bez przyczyny powracają dziś te dalekie marzenia. Przychodzi na myśl, że żadne marzenie, choćby nie wiedzieć jak absurdalne i niedorzeczne, nie marnuje się w wszechświecie. W marzeniu zawarty jest jakiś głód rzeczywistości, jakaś pretensja, która zobowiązuje rzeczywistość, rośnie niedostrzegalnie w wierzytelność i w postulat, w kwit dłużny, który domaga się pokrycia...” (B. Schulz, *Opowiadania...*, s. 331).
- 13 W rozdziale II *Wiosny* czytamy: „Smutek pustkowi gwiazdnych ciążył nad miastem, latarnie przetykały dołem noc wiązkami promieni, wiążąc je obojętnie od węzła do węzła. Pod tymi latarniami przechodnie zatrzymywali się po dwóch, po trzech w kręgu światła, które stwarzało dookoła nich przelotne złudzenie pokoju w świetle lampy stołowej – w nocy obojętnej i nieprzytulnej, rozpadającej się górą w nieregularne przestrzenie, w dzikie krajobrazy powietrzne, wystrzępione przez uderzenia wiatru, żalosalne i bezdomne...” (B. Schulz, *Opowiadania...*, s. 135–136).

- 14 B. Schulz, *Opowiadania...*, s. 157.
- 15 Ibidem, s. 191.
- 16 S. Żadan, *Drohobycz...*, s. 7.
- 17 B. Schulz, *Opowiadania...*, s. 217–218.
- 18 S. Żadan, *Drohobycz...*, s. 7.
- 19 Serhij Żadan swoje wiersze wykonuje na scenie – w stylu punk-rock i punk-ska – z formacją muzyczną „Sobaki w Kosmosie” (obecnie „Sobaki”) z Charkowa. Podczas trzech ostatnich Festiwalu Schulzowskich w Drohobyczu (2014, 2016, 2018) odbyły się spotkania autorskie z poetą oraz jego koncerty. Na VI Międzynarodowym Festiwalu Brunona Schulza, w maju 2014 roku, Serhij Żadan był w Drohobyczu po raz pierwszy.
- 20 S. Żadan, *Drohobycz...*, s. 71–73.
- 21 Ibidem, s. 91–92.
- 22 S. Zhadan, *Warum ich nicht im Netz bin. Gedichte und Prosa aus dem Krieg*, Aus dem Ukrainischen von Claudia Dathe, Berlin 2016.
- 23 Tłumaczenie na język polski moje [WM] z nieopublikowanego ukraińskiego oryginału, udostępnionego przez autora.
- 24 Tłumaczenie z nieopublikowanego oryginału.
- 25 Tłumaczenie z nieopublikowanego oryginału.
- 26 S. Żadan, *Drohobycz...*, s. 7.
- 27 Ibidem, s. 7–8.
- 28 Ibidem, s. 8.
- 29 B. Schulz, *Opowiadania...*, s. 229–230.
- 30 S. Żadan, *Drohobycz...*, s. 8.
- 31 Ibidem, s. 8–9.
- 32 Ibidem, s. 45–46.
- 33 Ibidem, s. 9.
- 34 Ibidem, s. 61–62.
- 35 A. Tuszyńska, *Narzęczona Schulza*, Kraków 2015, s. 303.
- 36 S. Żadan, *Drohobycz...*, s. 10–11.
- 37 Ibidem, s. 13.
- 38 Ibidem.
- 39 Ibidem.
- 40 B. Schulz, *Opowiadania...*, s. 218.
- 41 S. Żadan, *Drohobycz...*, s. 13–14.
- 42 B. Schulz, *Opowiadania...*, s. 177.
- 43 Bohdan Żadura przetłumaczył wiersz Serhija Żadana *Rebe* na moją [WM] prośbę, przeczytałam go po raz pierwszy 5 czerwca 2018 roku podczas mojego wystąpienia na sesji schulzologicznej „Bruno Schulz: filozofia, poetyka i inne perspektywy miejsca”, w ramach VIII Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu.
- 44 M. Smorağ-Goldberg, *Metaforyczne kodowanie u Schulza na przykładzie Wichury*, w: *Białe plamy w schulzologii*, pod red. M. Kitowskiej-Lysiak, Lublin 2010, s. 75–86.



Wernisaż wystaw w synagodze, 25.5.2010, IV Festiwal.
Fot. Igor Feciak / SchulzFest.

Wystawa o wystawach

*Bruno Schulz wśród artystów swego czasu*¹
we Lwowskiej Narodowej Galerii Sztuki
im. B.G. Woźnickiego w czerwcu–wrześniu
2018 roku

Wystawa 2018

Od roku 2002 w Lwowskiej Galerii Sztuki (ówczesna nazwa muzeum) co dwa lata organizowane były wystawy związane z twórczością Brunona Schulza. Wtedy właśnie muzeum włączyło się w międzynarodowe obchody 110. rocznicy urodzin Schulza, otwierając 12 lipca 2002 roku pierwszą powojenną wystawę jego dzieł. Dzięki niebywalej aktywności i autorytetowi dyrektora muzeum Borysa Woźnickiego (zajmował stanowisko dyrektora w latach 1962–2012) imię Brunona Schulza ponownie zabrzmiało we Lwowie – w mieście, z którym był ściśle związany. O tych wystawach i powiązanych z nimi nowych odkryciach pisałam wcześniej², więc teraz chciałabym opowiedzieć o ostatniej ekspozycji – *Bruno Schulz wśród artystów swego czasu*, którą muzeum prezentowało w 2018 roku.

Prawie wszystkie wystawy poświęcone Schulzowi (a także wystawa, o którą chodzi) odbywały się w kontekście Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu i przygotowywane były we współpracy z dyrektorem artystycznym festiwalu Grzegorzem Józefczukiem. Na jednej z nich – *Bruno Schulz. Horyzont czasu* (wrzesień 2012 r.), zdecydowaliśmy się zwrócić uwagę na udział Schulza w wystawach, które miały miejsce we Lwowie w latach 1922 i 1935. Wraz z pracami Schulza pochodzącymi ze zbiorów Lwowskiej Galerii Obrazów (*Autoportret, Spotkanie, Mademoiselle Circe i jej trupa*) i rysunkami wypożyczonymi z Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, eksponowane były m.in. dzieła artystów, z którymi Schulz brał udział w wystawie w 1935 roku – ukraińskiej artystki Jarosławy Muzyki i polskiego twórcy formizmu Andrzeja Pronaszki. Ten pomysł wydawał mi się interesujący i wart kontynuacji. Interesujący ze względu na możliwość zobaczenia, jak dzieła Schulza pozycjonują się obok dzieł innych artystów w kontekście ówczesnych trendów artystycznych. Ponadto zaistniała możliwość prezentacji dzieł ze zbiorów muzealnych, które mało lub nigdy nie były wystawiane. Pracując w galerii wiele lat, pamiętałam czasy, kiedy o sztuce modernizmu lat 20. i 30. XX wieku nie było pożądanym mówić,

wystawiać jej, ani tym bardziej studiować tego okresu. Olena Ripko, która przez długi okres pracowała w muzeum na stanowisku zastępcy dyrektora ds. nauki i jedna z pierwszych zaczęła studiować twórczość artystów okresu międzywojennego, a także przygotowywała wystawy *Bojczuk i Bojczukiści, Twórczość i kolekcja Jarosławy Muzyki* i inne, pisała swoją książkę *W poszukiwaniu straconej przeszłości*³ z nadzieją, że praca ta kiedyś ujrzy światło dzienne. Zapominamy o czasach, kiedy cenzura przechodziła ciężkim walcem po dziełach sztuki i książkach, które uważała za niebezpieczne. Ale i teraz nie wszystko było proste, z nieznanymi przyczynami nowe kierownictwo galerii odrzuciło pomysł wystawy, uważając ją za niewartą uwagi i dopiero po kilka próbach udało się doprowadzić do realizacji ekspozycji. Licząc na duże powierzchnie sal wystawowych, chciałam dobrać dzieła z innych muzeów, jednak na wystawę zostały przydzielone trzy małe pomieszczenia w środku stałej ekspozycji. Dlatego musiałam ograniczyć się do eksponowania tych dzieł, które znajdują się w zbiorach galerii. Z tego powodu ekspozycja wyglądała być może na nieco przeładowaną.

Ekspozycja opierała się na katalogach czterech wystaw we Lwowie, w których uczestniczył Bruno Schulz. Pierwsza to zbiorowa wystawa Salonu Wiosennego organizowanego przez Towarzystwo Sztuk Pięknych we Lwowie w maju–czerwcu 1922 roku w Pałacu Sztuki na placu Targów Wschodnich (w parku Stryjskim)⁴. Następna wystawa, również Salon Wiosenny, odbyła się tam w maju 1930 roku⁵. W grudniu 1935 roku w salach Muzeum Sztuki i Przemysłu (aleja Swobody 20, obecnie Muzeum Narodowe we Lwowie im. Andrzeja Szeptyckiego) otwarto wystawę, w której oprócz dzieł Brunona Schulza wystawiono prace Jarosławy Muzyki i Andrzeja Pronaszki oraz żydowskiego rysownika i malarza Fryderyka (Fryca) Kleinmana⁶. Była ona zorganizowana przez Lwowski Zawodowy Związek Artystów Plastyków. Po raz ostatni w życiu Bruno Schulz prezentował we Lwowie swą twórczość na Wystawie Grafiki, która została zorganizowana w maju–czerwcu 1940 roku głównie przez Związek Radzieckich Artystów Ukrainy⁷.

Wystawa 1922

Pracując nad dokumentami i biografiami artystów, przygotowując dzieła na wystawę, należało przede wszystkim wziąć pod uwagę specyfikę życia kulturalnego i artystycznego Lwowa lat 20., 30. ubiegłego stulecia. Te dwa dziesięciolecia międzywojenne były niezwykle bogate i burzliwe. Z wielu powodów historycznych okres ten w całej Europie i w Ukrainie również był naznaczony silnym wzrostem kulturalnym. Lwów, który był miastem wielojęzycznym i wielonarodowym skrzyżowaniem kultur, także znalazł się pod wpływem nowych nurtów. W mieście działało kilka szkół artystycznych, takich jak Państwowa Szkoła Artystyczna

i Przemysłowa, szkoła Ołęksy-Nowakiwskiego, Wolna Akademia założona przez architekta Leonarda Podhoreckiego i inne. Wzrosła potrzeba edukacji artystycznej, a instytucje nie mogły tego zaspokoić. Młodzi ludzie wyjeżdżali na studia do Krakowa, Pragi, Wiednia, Warszawy i oczywiście do Paryża, który był głównym ośrodkiem dla tych, którzy chcieli dołączyć do czołówek artystycznej awangardy.

Pobyt i praktyka u znanych artystów, poznanie bogatych zbiorów muzealnych, jak i nowych stylów i kierunków, udział w wystawach – wszystko to współtworzyło twórcze postawy i gusta artystów powracających do Lwowa. Do Lwowa przybyła też z Ukrainy cała plejada artystów, którzy wcześniej odegrali znaczącą rolę w życiu kulturalnym i artystycznym Kijowa i Charkowa, ale ze względu na realia rewolucyjnych przemian nie mogli tam pozostać. Tak więc na początku lat 20. w mieście powstaje interesujący konglomerat, składający się z ludzi różnych narodowości i grup; otrzymali dobre wykształcenie artystyczne, a ponadto każdy z nich miał już pewne doświadczenie życiowe, zazwyczaj związane z wojną, udziałem w walkach wyzwoleńczych, z emigracją, z poszukiwaniem swojego miejsca wśród polifonii europejskich artystycznych nurtów i formacji. Powstają i tworzą się różne grupy, stowarzyszenia, zjednoczenia, z których najważniejsze to: „Artes” (1929–1935), AHYM (1931–1939)⁸, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych. Wystawy tego towarzystwa o długiej tradycji (działało we Lwowie od 1866 do 1939 roku) odbywały się zwykle w Pałacu Sztuki na Targach Wschodnich. Tutaj w maju–czerwcu 1922 roku Bruno Schulz po raz pierwszy wziął udział w wystawie we Lwowie – w Salonie Wiosennym, gdzie zaprezentował 20 arkuszy grafik, w tym dziesięć z cyklu *Xięga bałwochwalczą*. Prace młodego, mało znanego twórcy, eksponowano wraz z dziełami uznanych już

artystów, jak: Marceli Harasimowicz, kustosz Galerii Miejskiej Lwowa [z której wywodzi się dzisiejsza Lwowska Narodowa Galeria Sztuki – przyp. N.F.], Kazimierz Sichulski, profesor Lwowskiej Państwowej Szkoły Rzemiosła Artystycznego i Sztuki Dekoracyjnej, Stanisław Kaczor-Batowski – wykładowca szkoły Podhoreckiego, obok sławnych artystów tego czasu, takich jak: Leon Wyczółkowski, Stanisław Wyspiański (jego dzieła były prezentowane z inicjatywy organizatorów wystawy – artysta zmarł w 1907 roku), Xawery Dunikowski, Stanisław Dębicki, Zofia Albinowska, Stefan Filipkiewicz, Józefa Kratochwila-Widomska, Wojciech Weiss i inni. Większość prac była wystawiona na sprzedaż; wielu artystów było w trudnej sytuacji materialnej.

W recenzji w „Kurjerze Lwowskim”⁹ możemy znaleźć dość krytyczną analizę wystawy, w której autor stawia pytanie, czy w ogóle Lwów jest miastem artystycznym, skoro jest tutaj bardzo mało, z wyjątkiem Kazimierza Sichulskiego i formistów, interesujących osobowości. Jednak autor pozytywnie ocenia kilkunastu artystów Salonu Wiosennego – i wśród nich jest Bruno Schulz. Jego rysunki, pisze recenzent, przedstawiają apoteozę seksualnej siły kobiety nad mężczyzną, czuje się w nich elementy wpływu demonizmu Francisca Goi i symboliki Felicjena Ropsa. Również w czasopiśmie „Chwila”, w artykule *Prace graficzne Brunona Schulza*¹⁰, szczegółowo rozważana jest twórczość młodego i – jak się podkreśla – utalentowanego grafika. Jego dobre opanowanie techniki i fantazyjno-erotycznych motywów ma ogromny wpływ na widza. Wrodzony smak i poczucie dekoracyjności wraz z niezwykle rozwiniętą wyobraźnią nadają jego pracom urok porównywany do działania narkotyków – pisze autor artykułu. Ze względu na to, że w zbiorach Lwowskiej Galerii Sztuki znajdują się dzieła wielu uczestników wystawy z 1922 roku, możliwe było odtworzenie jej



Otwarcie wystawy *Bruno Schulz wśród artystów swego czasu* w Lwowskiej Narodowej Galerii Sztuki we Lwowie, VIII Festiwal Brunona Schulza, 30.05.2018. Od lewej: Andrij Pawłyszyn, Wiera Meniok, Grzegorz Józefczuk, Iwan Dudycz, Rafał Wolski, Roman Jaciw, Natalia Filewicz. Fot. Igor Feciak / SchulzFest.

artystycznej aury 96 lat później, w 2018 roku na wystawie *Szulz wśród artystów swego czasu*.

Decydującym czynnikiem pozwalającym na organizację wystawy *Szulz wśród artystów swego czasu* był zatem fakt, że w zbiorach muzeum przechowywane są dzieła prawie wszystkich artystów, którzy wystawiali razem z Brunem Schulzem na wystawach, w których brał udział. To nie są te same prace – choć były i takie; najważniejsze, że powstały w tym samym okresie. Jak wspomniano wcześniej, dwa rysunki Schulza ze zbiorów muzeum – *Autoportret* i *Spotkanie* – zostały zakupione przez Marcelę Harasimowicz z tej właśnie wystawy w 1922 roku. Sam Harasimowicz, wtenczas już bardzo znany artysta, zaprezentował pracę z fabułą dramatyczną *Zdobycz kruków*. Wysokim poziomem i niebanalnymi narracjami artystycznymi wyróżniają się prace starszych artystów: *Kapitał* Stanisława Dębickiego, który studiował w instytucjach artystycznych w Krakowie, Monachium, Wiedniu, Paryżu; *Krajobraz zimowy* i *Woły* Leona Wyczółkowskiego, współzałożyciela krakowskiego Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”; *Portret dziecka* jednego z najwybitniejszych europejskich artystów tamtych czasów – Stanisława Wyspiańskiego. Oryginalne rozwiązanie nadaje palecie jako dziełu sztuki *Apoteoza muzyki* Stanisława Kaczor-Batowskiego, niezwyklej umiejętności artysty i nauczyciela. Na wystawie był też obraz jednego z jego uczniów, pierwszorzędnego portrecisty Józefa Kidonia – *Portret M. Pinińskiego*. Był *Autoportret* i *Kwiaty* Kazimierza Sichulskiego z czasów, gdy był profesorem Lwowskiej Szkoły Artystyczno-Przemysłowej, artyści podejmującego wiele tematów, niezwykle płodnego. Wojciech Weiss, polski modernistyczny artysta, profesor, a następnie rektor Akademii Sztuki Pięknych w Krakowie, zaprezentował dzieło *Modelka*, charakterystyczne dla jego twórczości z tego okresu. Ze względu na brak miejsca rzeźba została pokazana skromnie: prezentowano *Dantego* Xawerego Dunikowskiego, *Pilota* Janiny Reikher-Tot i drewnianą rzeźbę Józefa Staszynskiego *Młody satyr z gałęzią winogron*.

Wystawa 1930

„Pod wpływem europejskich, a przede wszystkim francuskich doświadczeń, a także dla realizacji własnych poszukiwań artystycznych”¹¹ w 1929 roku we Lwowie powstała grupa Artes. Jej inicjatorami byli: architekt, artysta i konserwator Aleksander Krzywobłocki, artysta karykaturzysta Jerzy Janisch, artysta i konserwator Mieczysław Wysocki. Przewodniczącym stowarzyszenia był z początku Roman Sielski, potem Ludwik Lille. „Tych ludzi różnych narodowości i skłonności artystycznych jednoczyła idea poszukiwań, radykalne odrzucenie prowincjonalnych ograniczeń, nietolerancji, konserwatyizmu, jakie czasem doprowadzało do epatowania zarzutem «filiisterstwa»”¹².

Pierwsza wystawa Artesa odbyła się w styczniu 1930 roku w salonie lwowskiego Towarzystwa Przyjaciół

Sztuk Pięknych, następnie w maju tego roku prawie wszyscy członkowie wzięli udział w Wiosennym Salonie. O ich twórczości można powiedzieć, że „w awangardzie «Artesa» splatają się cechy konstruktywizmu, «nowej rzeczywistości», puryzmu, symbolizmu, surrealizmu...”¹³. Bruno Schulz pokazał ogromną ilość dzieł na tej wystawie – były rysunki i akwarele oraz 16 arkuszy z teki *Xięga balwochwalcza*, wykonane w autorskiej technice *cliché-verre*. „Gazeta Lwowska” opublikowała recenzję wystawy Salonu pióra Kazimierza Majewskiego, w której jest kilka akapitów poświęconych Schulzowi. Autor pisze:

Ze wszech miar ciekawa jest twórczość p. Bruno Schulza. Prace jego zasługują na bliższą uwagę nie tylko ze względu na poważny wysiłek artystyczny, który je cechuje, ale także ikonografia ich stanowi bogaty materiał psychologiczny.... Znakomity, śmiały rysunek, dobrze przemyślane kompozycje, o niekiedy odrębnych założeniach formalnych – to naprawdę nie tylko technicznie rzetelne prace, ale bezsprzeczne dzieła sztuki¹⁴.

Recenzent zauważa, że akwarele Schulza są słabsze oraz że jego dzieła mają wielką wartość nie tylko dla historyka sztuki, ale także dla psychoanalityka.

Bruno Schulz interesował się działalnością Artesa, znał się z artystami należącymi do tej grupy. Przynajmniej niektórzy z nich są wymienieni w jego listach. Tak więc w liście do Rudolfa Ottenbreita z 25.XI.1934 roku Schulz napisał: „Słyszałem o Panu wiele dobrego od p. Janischa i Strenga”¹⁵. W jednym z listów (od 19.XII.1934) do Zenona Waśniewskiego czytamy: „Byłem jakiś czas zupełnie zniszczony. Ożywił mnie dopiero trochę przyjazd malarza Janisza, surrealisty, bardzo miłego chłopca, który restauruje malowidła w kościele. Zachęcał mnie do rysowania, czego już od kilku lat nie robiłem. To mnie uspokoiło trochę”¹⁶. Dla artystów takie przygnębienia są zwyczajowe, chociaż Schulz pisał o tym już po publikacji *Sklepów cynamonowych*, dzięki którym stał się jednym z najwybitniejszych pisarzy tego okresu. Zaś jeśli chodzi o powroty do rysunku, to już za rok Bruno Schulz weźmie udział w prestiżowej wystawie w salach Muzeum Przemysłowego.

Odtwarzając atmosferę Wiosennego Salonu 1930 roku na wystawie *Szulz wśród artystów swego czasu*, nie udało mi się znaleźć prac Jerzego Janischa i Henryka Strenga (Marka Włodarskiego). Natomiast odnalazłam wspaniałą, wczesną grafikę Romana Sielskiego *Kompozycja* (od tego czasu wystawiano także jego obraz *Drzwi*) i pracę Ludwika Tyrowicza *Pielgrzymi*. Kilka arkuszy graficznych Ludwika Lille – *Senior Poliszynel*, *Dama z wachlarzem*, *Fantastyczna grupa*, *Klucznik*, zachwyca lekkością linii i poczuciem humoru. Jego rysunek *Thum* znakomicie oddaje ducha czasu swoją stylizacją *art déco* wykazuje związek z grafikami Schulza.

Wszystkie te prace nie były wcześniej eksponowane, podobnie jak dzieło Marcina Kitza *Krowy na pastwisku*, krajobrazy Erna Erba i jego niezwykle piękny pastel *Chłopiec z cygarem w dłoni*, *Krajobraz górski* Zefiryndy Ćwiklińskiej, czy projekt graficzny Józefy Kratochwiłi-Widymskiej *Kościół Bernardynów we Lwowie*. Wśród różnorodnych poszukiwań stylistycznych młodych artystów jest mała praca – wprawne szybkie pociągnięcia, impresjonistyczna maniera obrazu – to *Bliisko morza* Iwana Trusza. Ciekawe, że mistrz ukraińskiego malarstwa także dał na wystawę w 1930 roku ponad trzydzieści swoich prac – szkice z cyklu *Łąki i pola*.

Wystawa 1935: Kleiman, Muzyka, Pronaszko, Schulz

W roku 1934 Towarzystwo Artes rozpadło się i wielu jego członków zaczęło wystawiać regularnie na wystawach Lwowskiego Zawodowego Związku Artystów Plastyków, który łączył artystów różnych kierunków i działał do 1939 roku. Prezesem Związku został Andrzej Pronaszko, po roku zmienił go Ludwik Lille. Jak większość artystów tych nieprostych czasów, Lille miał ciekawy i niestandardowy życiorys. Studiował medycynę we Lwowie, gdzie zbliżył się do przedstawicieli ekspresjonizmu, wystawiał prace na wystawach razem z formistami. Podróżował po wielu miastach Europy, w Berlinie pracował w studiu Aleksandra Archypenki. W roku 1937 porzucił funkcje publiczne i stanowisko głównego kustosa Muzeum Sztuki Żydowskiej i wyjechał na zawsze ze Lwowa do Paryża. W czasie wojny został członkiem polskiej grupy oporu, a po wojnie prezesem Związku Artystów Polskich we Francji. W tym samym 1937 roku wraz z Ludwikiem Lille do Paryża pojechali Roman Sielski i jego żona Margit Reich, współzałożycielka Artes, która wcześniej studiowała w Krakowie, Wiedniu i w Paryżu u Fernanda Légera. Sielscy wrócili do Lwowa, dzięki staraniom męża Margit Reich-Sielska cudem przeżyła niemiecką okupację. W środowisku artystycznym Lwowa zostali oni jednymi z niewielu przedstawicielami ocalałej powojennej inteligencji, założycielami lwowskiej szkoły malarstwa.

Artyści, którzy w grudniu 1935 roku otwierali wystawę zorganizowaną przez Lwowski Zawodowy Związek Artystów Plastyków w salach Muzeum Przemysłu Artystycznego, wtedy szczęśliwi i pełni zapału, nie mogli przewidzieć swojej przyszłości. Dla Andrzeja Pronaszki, Fryderyka Kleinmana, Jarosławy Muzyki i Brunona Schulza wystawa ta, niejako indywidualna dla każdego z nich, otwierała szerokie perspektywy. Spośród nich tylko Andrzejowi Pronaszce (1888–1961) udało się przeżyć we względnie spokojnych trudnych czasach wojny i represji powojennej, pracował jako scenograf w wielu teatrach w Polsce. Uczeń Leona Wyczółkowskiego i Stanisława Dębickiego, jeden z liderów formizmu, Andrzej Pronaszko miał także wielkie uzdolnie-

nia organizacyjne, dzięki którym ta wystawa doszła do skutku.

O wystawie pisała zarówno prasa polska, żydowska jak i ukraińska. „Chwila” pisała tak:

W małej podkarpackiej mieścinie, odcięty od świata, pracował artysta samotnie nad cyklami przedziwnych rysunków, tylko bardzo niechętnie godząc się na pokazywanie swoich dzieł na wystawach. Potem, niespodziewanie, zaskoczył Schulz nieliczną garstką tych, którzy mieli sposobność poznać go tego czasu, powieścią *Sklepy cynamonowe* oraz szeregiem utworów nowelistycznych, które przez noc niemal postawiły go w szeregu reprezentacyjnych prozatorów literatury awangardowej... Wystawione obecnie rysunki to szkice ilustratorskie do napisanych i nienapisanych opowieści, to plastyczne niejako dopowiedzenie wizji niedającej się wyrazić słowem...¹⁷.

W tym samym przeglądzie autor pisze o Andrzeju Pronaszce, który pracuje w sposób kubistyczno-konstruktywistyczny, ale w dziełach, które są eksponowane na wystawie, kolor stał się bardziej decydujący, a artysta pokazuje teraz dojrzałe podejście do swojej twórczości. Natomiast w „Wiadomościach Ukraińskich” czytamy:

Na wystawie pokazano nam ciekawy montaż indywidualności: Kleinman, starający się narzucić czyste malarstwo wyszukaniem i literackim wątkom, Pronaszko, który w harmonijnie ścisłym kolorystyce buduje swoje kubistyczno-konstruktywistyczne kompozycje, Schulz, ilustrujący nieco manierycznym, ale ciekawym rysunkiem sentyment do tematów nasyconych problemami społecznymi. Od trzech przyjaciół odróżnia się Jarosława Muzyka i malarską techniką i kobiecością, która pojawia się w jej twórczości dość wyraźnie. Muzyka sprezentowała nam bardzo ciekawy sposób malowania na, a właściwie pod szkłem...¹⁸.

Lwowska gazeta „Dilo” również wspomina o tej wystawie: „W niedzielę 1. XII b.r., o godzinie 12 w południe otwiera się kolejna wystawa Związku Zawodowego Artystów w budynku Muzeum Przemysłowego. Na tej wystawie jedna sala jest poświęcona obrazom naszej malarki Jarosławy Muzyki. Muzyka wróciła niedawno z Paryża i z podróży po południowej Francji i Włochach, skąd przywiozła niektóre prace... Wraz z J. Muzyką wystawiają ciekawi artyści – A. Pronaszko, F. Kleinman i B. Schulz, więc ta wystawa jest w ogóle ciekawa dlatego, że ukazuje część kreatywności współczesnego zaawansowanego artystycznego Lwowa”¹⁹.

Dzieł Jarosławy Muzyki z wystawy 1935 roku nie udało się odnaleźć. Jednak z tego czasu zachowały się



Z wystawy *Bruno Schulz wśród artystów swego czasu* w Lwowskiej Narodowej Galerii Sztuki we Lwowie, VIII Festiwal Brunona Schulza, 30.05.2018.
Fot. Igor Feciak / SchulzFest.

inne prace, które zostały zaprezentowane na wystawie *Bruno Schulz wśród artystów swego czasu*: *Paryski zakątek*, *Gondole*, *Wenecja*, *Etiuda kobiety*, *Żyd czytający książkę*, kilka emalii. Jarosława Muzyka, ta delikatna, wolicjonalna kobieta, przeszła trudną drogę życia. Niezwykle utalentowana artystka studiowała u Stanisława Kaczora-Batowskiego w jego Wolnej Akademii Sztuki, była jedną ze współzałożycielek i uczestniczką wszystkich wystaw ANUA. Podobnie jak na Brunona Schulza i większość artystów zainteresowanych europejskimi trendami artystycznymi, na jej twórczość wpłynął manifest ekspresjonizmu Andre Bretona z 1924 roku, z jego zwrotem do dziecięcego postrzegania świata i nieograniczonych możliwości wyobraźni. Breton pisze również o „wysokiej wolności ducha”, która dla malarzki stała się *credo* całego życia²⁰.

W latach 1948–1955 Jarosława Muzyka była represjonowana, ciężko pracowała w lasach syberyjskich. Udało jej się nie tylko przeżyć, ocalić ludzką godność, ale także pracować twórczo. Cudem przetrwała w kryjówce jej lwowskiego mieszkania kolekcja dzieł ukraińskich, polskich i żydowskich malarzy z lat 20., 30. XX wieku, wśród których były prace malarzy rozstrzelanych przez reżim stalinowski w 1937 roku – Mychajło Bojczuka i Bojczukistów. Marcin Kitz, przekazawszy Jarosławie Muzyce dzieła swojej kolekcji sztuki żydowskiej, został zastrzelony przez Niemców, tak samo jak Erno Erb w 1943 roku we Lwowie. Swoje zbiory i kolekcję Jarosława Muzyka pozostawiła Lwowskiej Galerii Obrazów (obecnie Lwowska Narodowa Galeria Sztuki), i z nich wybrano wiele prac prezentowanych na wystawie w 2018 roku. Jedynie dzieł Fryderyka (Fryca) Klein-

mana, jednego z przedstawicieli żydowskiego ekspresjonizmu, nie ma w muzeum, dlatego na tej wystawie nie można było zapoznać się z jego twórczością. Szkoda, bo ten niezwykle utalentowany artysta, który zdobywał wykształcenie artystyczne w Wiedniu, Pradze, Krakowie, Lwowie, rysował dla czasopism „Chwila” i „Sygnały”, był scenografem pierwszego Teatru Żydowskiego „Semafor”, robił dekoracje dla teatrów w Wilnie i Warszawie. Malował nawet wtedy, gdy znalazł się w janowskim niemieckim obozie koncentracyjnym we Lwowie, gdzie zginął w 1943 roku. Los jego teki z rysunkami, którą przekazał komuś spoza obozu, pozostaje nieznanym.

Wystawa 1940 roku

Po przyłączeniu zachodnioukraińskich ziem do Radzieckiej Ukrainy powołano koordynowany przez państwo Związek Artystów – prototyp przyszłego związku regionalnego radzieckich artystów. Do komitetu organizacyjnego związku weszli: Roman Sielski – jako przedstawiciel artystów ukraińskich, Marian Wnuk – przedstawiciel artystów polskich i Henryk Streng – reprezentant artystów żydowskich. Później do składu komitetu dokooptowano: Iwana Trusza, Olenę Kulczycką, Osypa Kuryłasa. W maju 1940 roku została otwarta we Lwowie Wystawa Grafiki, potem ekspozycja w Charkowie, Kijowie i Moskwie. W artykule wprowadzającym do katalogu, który napisali Iwan Iwaniec i Mychajło Osinczuk, stwierdza się, że wystawa składa się z prac powstałych „do czasu wyzwolenia ludów Zachodniej Ukrainy przez Armię Czerwoną i z niektórych prac z ostatnich sześciu miesięcy”²¹. W wystawie wzięło udział 56 artystów, wśród nich: Olena Kulczycka, Władysław Lam, Otto Hahn, Stefania Gebus, Jakub Głazner, Iwan Iwaniec, Marcin Kitz, Józefa Kratochwiła-Widymska, Mychajło Osinczuk, Kazimierz Sichulski, Ołeksza Szatkiwskij, Jerzy Janisch, Józef Pieniążek, Ludwik Tyrowicz, Bruno Schulz i inni. Podobnie jak w przypadku wyżej wymienionych wystaw z 1922, 1930 i 1935 roku, w tej wystawie również brali udział Żydzi, Ukraińcy i Polacy.

To była ostatnia wystawa tego formatu. Kolejna tura dramatycznych wydarzeń historycznych doprowadziła do radykalnej zmiany środowiska artystycznego Lwowa. Dla Brunona Schulza to była ostatnia wystawa w jego życiu, w listopadowy dzień 1942 roku zostanie ono przerwane na ulicy rodzinnego Drohobycza zabójczym strzałem niemieckiego oficera. Znany artysta Jakub Głazner, który zdobywał wykształcenie artystyczne w akademiach Wiednia, Krakowa, Paryża, uczestnik wielu, wystaw w tym i międzynarodowych, zginął w 1942 roku w janowskim obozie. Iwan Iwaniec, uczeń Stanisława Kaczora-Batowskiego, absolwent Praskiego Ukraińskiego Studia Graficznego, dyrektor Lwowskiej Galerii Obrazów (1942–1944), zmarł w 1946 roku w obozie na Uralu.

Kiedy przygotowujesz wystawę, zawsze interesujesz się losem artystów, zawsze spodziewasz się znaleźć

jakieś nowe fakty z biografii lub nieznanie dzieła. Jeśli chodzi o znaleziska, były to recenzje z tamtych czasów, których nikt nigdy nie poszukiwał, z wyjątkiem dobrze znanego wywiadu Stanisława Ignacego Witkiewicza z Brunonem Schulzem w „Tygodniku Ilustrowanym” z dnia 28 kwietnia 1935 roku. Co do prac, w szczególności związanych z wystawą w 1940 roku, większość z nich znajduje się w zbiorach grafiki i kolekcji Jarosławy Muzyki. Nie były wcześniej wystawiane, przez co były interesujące. Jak na przykład rysunek Iwana Iwańca *Jeźdźcy w pobliżu wiatraka*, linoryty Oleny Kulczyckiej *Kąpiące się* i *Okolica w zimie*, niezwykle jak dla Mychajła Osinczuka dzieła – akwaforta *Leżący model* i linoryt *Ewa i Adam*. Prawdopodobnie akwaforta *Dawny Krzemieniec* Józefa Pieniżka była właśnie tą, która była wystawiona na Wystawie Grafiki, tak samo jak i autolitografie z *Teki myśliwskiej* Kazimierza Sichulskiego były tymi wymienionymi w katalogu wystawy z 1940 roku.

Wystawa *Bruno Schulz wśród artystów swego czasu*, nawet z niewielką liczbą wystawionych dzieł Schulza, pozwoliła wskazać, że jako artysta z pewnością dotrzymywał kroku ówczesnym nowatorskim tendencjom w sztuce, a jego osiągnięcia artystyczne były nie mniej ważne niż te literackie. Artystów – jego rówieśników różniących się narodowością, poglądami politycznymi, przywiązaniem do tych czy innych ugrupowań – jednoczyło pragnienie twórczych poszukiwań, wspólne poglądy na temat sztuki, a także wspólnota losów.

Po zebraniu prac artystów, którzy tworzyli i wystawiali dzieła razem z Schulzem, dodaniu odpowiedniego akompaniamentu muzycznego i ciekawego wideo, udało się stworzyć pewną atmosferę. Można o tym powiedzieć słowami oglądających wystawę, zapisanymi w księdze recenzji: „Poculiśmy atmosferę przedradzieckiego Lwowa, artystyczną atmosferę tamtego czasu. W zachwycie dla poszukiwań i odkryć artystów, dla których nie istniały narodowe granice, lecz którzy tworzyli wspólną przestrzeń duchową”.

Przełożyła **Orest Dzyndra**

Przypisy

- ¹ Wystawa *Bruno Schulz wśród artystów swego czasu*, ukr. *Бруно Шульц серед митців свого часу*, została otwarta 30 maja 2018 roku w Lwowskiej Narodowej Galerii Sztuki im. Borysa Woźnickiego we Lwowie przy ul. Wasyla Stefanyka 3. Wystawa była lwowskim „prologiem” VIII Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu (1–7.06.2018). Kuratorzy: Natalia Filewicz, Grzegorz Józefczuk, dyrektor Galerii: Taras Woźniak, patronat honorowy: Konsul Generalny RP we Lwowie. Na wystawie prezentowano obrazy, grafiki, rysunki i rzeźby ponad 35 artystów ze zbiorów galerii.
- ² Por. Natalia Filewicz, *Schulz i Lwów*, [w:] *Bruno Schulz. Horyzont czasu*, Katalog wystawy, przyg. katalogu: Grzegorz Józefczuk, wyd. polsko-ukraińskie, Stowarzyszenie Festiwal Brunona Schulza, Lwów 2012, s. 6–17.
- ³ Por. Олена Ріпко, *У пошуках страченого минулого : ретроспектива мистецької культури Львова ХХ ст.*, Львів 1990.
- ⁴ Por. *Katalog Salonu Wiosennego połączonego z wystawą art. malarza Marcellego Harasimowicza i wystawą zbiorową art. malarza prof. Kazimierza Sichulskiego*, w Pałacu Sztuki na placu Targów Wsch., Towarzystwo Sztuk Pięknych we Lwowie, maj–czerwiec 1922, Lwów 1922.
- ⁵ Por. *Salon Wiosenny maj 1930*, Pałac Sztuki – plac Targów Wschodnich, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, Lwów 1930.
- ⁶ Por. *Wystawa prac Fryca Kleinmana, Jarosławy Muzyki, Andrzeja Pronaszki, Brunona Schulza*, Lwowski Zawodowy Związek Artystów Plastyków, 01.12.–27.12.1935, Lwów, 1935.
- ⁷ Por. *Виставка графіки травень–червень 1940*, Львів 1940.
- ⁸ АНУМ, skrót od: Асоціація незалежних українських митців, pol. Asocjacja Niezależnych Ukraińskich Artystów. Władze Asocjacji stanowili: Jarosława Muzyka (przewodnicząca), Pawło Kowzun, Mychajło Osinczuk i Swiatosław Gordynskij – przyp. red.
- ⁹ Władysław J. Terlecki, *Sztuki plastyczne. Salon wiosenny 1922*, „Kurjer Lwowski” 1922, nr 152 (9.VII.), s. .
- ¹⁰ Adolf Bienenstock, *Z wystawy wiosennej. Prace graficzne Brunona Schulza*, „Chwila” 1922, nr 1213 (8.VII.), s. 5.
- ¹¹ Олена Ріпко, wyd. cyt., s. 81.
- ¹² Tamże, s. 81.
- ¹³ Tamże, s. 81.
- ¹⁴ Kazimierz Majewski, *Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych. Salon Wiosenny 1930*, „Gazeta Lwowska” 1930, nr 117 (22.V.), s. 3.
- ¹⁵ Bruno Schulz, *Księga listów*, Gdańsk 2002, s. 58. Autorka w oryginale cytuje przekład ukraiński za: Бруно Шульц, *Книга листів*, пер. з пол. Андрія Павлишина, Дух і Літера 2012.
- ¹⁶ Bruno Schulz, *Księga listów*, wyd. cyt., s. 76.
- ¹⁷ Artur Lauterbach, *Wystawa u Artystów. Bruno Schulz, Andrzej Pronaszko, Jarosława Muzyka, Fryc Kleiman*, „Chwila” 1935, nr 6011 (15.XII.), s. 10.
- ¹⁸ Роб.-От., *Малярська вистава 3.3.А.П.*, „Українські вісти” 1935 (14.XII.). „Українські вісти”, pol. „Ukraiński Wisti” – „Wiadomości Ukraińskie”, ukraińska lwowska gazeta codzienna ukazująca się w latach 1935–1939, organ Front Jedności Narodowej, ukr. Фронт національної єдності, ukraińskiej partii nacjonalistycznej działającej w Polsce od 1933 roku, redaktor naczelny Iwan Hładylowicz – przyp. red.
- ¹⁹ *Вистава праць Ярослави Музики*, „Діло” 1935, nr 321 (1.XII.), s. 5. „Діло”, pol. Dilo, gazeta ukraińska wydawana we Lwowie w latach 1880–1939, z przerwą w latach 1918–1922. Prawdopodobnie pierwsza i przez wiele lat jedyna ukraińska gazeta codzienna Galicji Wschodniej. W 1935 roku red. naczelnym był Wasyl Mudryj, działacz i przewodniczący Ukraińskiego Zjednoczenia Narodowo-Demokratycznego, ukr. Українське Національно-Демократичне Об’єднання, ukraińskiej centroprawicowej partii II RP działającej w latach 1925–1939 – przyp. red.
- ²⁰ Олена Ріпко, wyd. cyt., s. 169.
- ²¹ Іван Іванець, Михайло Осінчук, *Вступна стаття*, [w:] *Виставка графіки травень–червень 1940*, wyd. cyt., s. 3.



Z wystawy *Szulz wśród artystów swego czasu* w Lwowskiej Narodowej Galerii Sztuki we Lwowie, Festiwal 2018.
Fot. Igor Feciak / SchulzFest.

PROLOG FESTIWALU. LWÓW (30.05.)

Wernisaż wystawy *Bruno Schulz wśród artystów swego czasu* (ze zbiorów Lwowskiej Narodowej Galerii Sztuki im. Borysa Woźnickiego). *Lwowska Narodowa Galeria Sztuki im. Borysa Woźnickiego, ul. Wasyla Stefanyka 3, Lwów.*

Wystawa rekonstruowała cztery wielkie prezentacje sztuki we Lwowie (1922, 1930, 1935 i 1940), w jakich uczestniczyli, obok Brunona Schulza, najwybitniejsi polscy, ukraińscy i żydowscy artyści tamtego czasu. Zebrano obrazy, grafiki i rysunki niemal 35 twórców różnych pokoleń, taki artystów jak m.in.: Zefiryn Ćwikliński, Xawery Dunikowski, Erno Erb, Stefania Gebus-Baraniecka, Jakub Glasner, Marcelli Harasimowicz, Wlastimil Hofman, Józef Kidoń, Marcin Kitz, Fryc Kleinman, Olena Kulczycka, Ludwik Lille, Jarosława Muzyka, Andrzej Pronaszko, Kazimierz Sichulski, Margit Sielska-Reich, Roman Sielski, Iwan Trusz, Wojciech Weiss, Leon Wyczółkowski, Stanisław Wyspiański i in. Części prac nigdy wcześniej nie prezentowano lub pokazano je teraz po raz pierwszy po wojnie.

Kuratorzy wystawy: Natalia Filewicz, Grzegorz Józefczuk. Dyrektor Galerii: Taras Wozniak. Patronat honorowy: Konsul Generalny RP we Lwowie.

O wystawie czytaj obok w artykule Natalii Filewicz.

WERNISAŻOWY SPACER (1.06)

Otwarcia wystaw i spotkania z artystami, prowadzi kurator: Grzegorz Józefczuk

Stara Sala Gimnastyczna uniwersytetu, ul. Iwana Franki 24

Lewko Mykytycz (Drohobycz)

Ur. 1966 w Nahujewicach, artysta malarz, pedagog, absolwent prestiżowej Lwowskiej Szkoły Sztuk Stosowanych im. Iwana Trusza oraz Państwowego Uniwersytetu Pedagogicznego im. Iwana Franki w Drohobycz, mieszka i tworzy w Drohobycz. Wystawia od 2001 roku. Inspiruje go ukraiński pejzaż, przyroda i jej mitologia, skłaniające do refleksji nad człowiekiem i jego emocjami oraz nad siłą czasu. Artysta czuły na kolor i światło, na muzyczność i melodyjną rytmiczność sekwencji barwowo-formalnych, w jego twórczości dostrzeżemy wpływy ekspresjonizmu, koloryzmu, symbolizmu, kubizmu. Wystawa miała charakter retrospektywy, prezentowano 20 obrazów olejnych.

Mateusz Obara (Lublin)

W 2018 ukończył Zespół Szkół Plastycznych im. Cypriana Kamila Norwida w Lublinie, gdzie obronił dyplom z projektowania graficznego *Cykl plakatów dla Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobycz*. Nauczyciele prowadzący: Robert Wojniusz

GRZEGORZ JÓZEF CZUK

VIII Festiwal. Wymiar artystyczny: wystawy, koncerty, spektakle...

i Anna Chmielnik. Nie była to inspiracja organizatorów Festiwalu w Drohobycz! Jak wyjaśnia w dyplomowej prezentacji, zainteresował się Schulzem z powodu *przedstawionego w opowiadaniach modernistycznego świata pisarza. [...] Duża ilość opisów oraz metafor pozwala na wielokierunkowe poszukiwanie formy. [...] Aby nadać indywidualny ton plakatowi zastosowałem piśmo odręczne i ilustracje wykonane na papierze, które następnie zdigitalizowałem*. Pokazano projekty plakatów teatralnych do opowiadań *Sklepy cynamonowe*, *Ptaki*, *Ulica Krokodyli*, *Karakony* i *Traktat o manekinach*, wydruki komputerowe B1. Wystawowy debiut młodego artysty.

Amadeusz Popek (Lublin)

Ur. 1977 w Lublinie, artysta i pedagog, od 2006 pracuje na Wydziale Artystycznym UMCS (który ukończył w 2002). Specjalizuje się w rysunku i serigrafii. Wystawia od 1999 roku, ma w dorobku ponad 30 wystaw indywidualnych. Jego twórczość charakteryzuje skupienie nad warsztatem i techniką oraz wyrazistość formalna. Popek zderza dwa porządki figuracyjne, jeden – to układy płaszczyzn i perspektyw porządkujące obraz, drugi – to rozmaite figury obłe, organiczne, fantastyczne. Te dwie figuracje symbolizują dwie różne konceptualizacje obrazu, podobne do dwóch światów, jakie w nas mieszają się i rozchodzą nieustannie. Pokazano najbardziej charakterystyczne serigrafie formatu 100x70 cm i rysunki 25x25 cm, 25 prac, w tym kilka przygotowanych specjalnie na Festiwal.

Siergiej Slepuchin (Rosja)

Ur. w 1961 w Asbiest w obwodzie swierdłowskim, mieszka w Jekaterynburgu, rosyjski artysta, poeta, esaista, z wykształcenia lekarz i filozof. Publikował w czasopiśmie takich jak m.in. „Zvezda”, „Newa”, „Nowyj Bereg”, „Chreszczatyk”, „Nowyj Żurnal”, „Inostrannaja Litieratura”. Napisał o Schulzu sztukę *Karaluchy* – wystawioną podczas tegorocznego festiwalu. Na Festiwalu był po raz drugi, każdorazowo z nowymi pracami, rysunkami i grafikami.

Koncepcja moich grafik inspirowanych dziełem Brunona Schulza wywodzi się z głębokiego przekonania, iż cała twórczość mistrza z Drohobycza była formą rozpoznania struktury wszechświata poprzez jej relacje z osobowością autora. Schulz miał niesamowitą wewnętrzną wizję – zdolność do animowania przedmiotów świata otaczającego, do ich asymilowania, nadania im sensu, odkrywania ich wewnętrznej istoty. Na tym polega właściwa artyście „psychologia Oka Tworzącego” (*A Psychology of the Creative Eye*) – jakość zasadniczo różniąca się od intelektualnego rozumowania czy rozumienia. Wzorując się na Schulzu, dla uzyskania żywej ekspresji starałem się znaleźć „dynamiczne” środki wyrazu, kreski i linie, które robią wrażenie „obracania”, „rozciągania”, „kołowania”, „wibrowania”, „wkręcania”, „zwijania”, „gotowości do skoku” i, wreszcie, „wyglądania”, „wyciszenia”.

Piotr V. Tymochowicz (Siedliszcze)

Ur. 1968 w Chełmie, malarz, działacz kultury, ukończył Wydział Artystyczny UMCS (1996), mieszka w Siedliszczu, gdzie inicjuje przedsięwzięcia artystyczne oraz poświęcone badaniom kulturowej pamięci lokalnej. Wystawia od 1990 roku, autor ponad 30 wystaw indywidualnych. Twórca o realistycznym rodowodzie, ale wyrażający się również poprzez malarskie skróty, dekonstrukcje, symbolizacje. Jednym z motywów twórczości jest „archeologia pamięci”, umieszcza na obrazach „realia” swojej miejscowości: urokliwy drewniany dawny urząd gminy, chałupę, jaką widać z okna w szkole, ohydny mleczarnię z pustaków, dom przy plebani, dom „po Żydach” itp. Obrazy tzw. sławojek czyli kibli wpisują się w ten rozbudowany projekt malarski. Pokazano 20 prac z tego cyklu, bez tytułów, numerowane, większość w formacie 37x24 cm. Ze zbiorów Muzeum Pokój Brunona Schulza ekspozowano na wystawie w Sali Gimnastycznej prace następujących artystów:

Mariusz Drzewiński (Lublin),

Włodzimierz Finke (Łódź), ur. 1945, malarz, rzeźbiarz, ceramik, studiował na ASP w Krakowie i Warszawie. Inspiruje się prozą Schulza. Autor m.in. cyklu ceramik „Dialog – czyli rzecz o Brunonie Schulzu” (2006, Muzeum Literatury w Warszawie). Gość V. Festiwalu w Drohobyczu (2012, wystawa w Willi Bianki).

Grzegorz Józefczuk (Lublin), ur. 1955, fotografik, absolwent UMCS, prezes Stowarzyszenia Festiwal Brunona Schulza. Pokazano cykl 25 fotografii Drohobycza z lat 2010-2018, zarówno centrum miasta jak i miejsc peryferyjnych (kolorowe wydruki cyfrowe 30x40 cm).

Bartłomiej Michałowski (Lublin), ur. 1964, akwarelista, absolwent UMCS, współzałożyciel Kazimierskiej Konfraternii Sztuki i Stowarzyszenia Festiwal Brunona Schulza, prowadzi galerię autorską w Kazimierzu Dolnym. Wiele prac dedykował Schulzowi i Drohobyczo- wi, twórczość tę dopełniają cykle z Kazimierza Dolnego i obrazy z lubelskiego Roztocza i francuskiej Prowancji. Z jednej strony: to co zaginione czasie, malarstwo ciszy, która krzyczy, świat brązu, sepii, szarości, powidokowy, przesywający. Z drugiej: świat kolorów, falowania słońca, zapachu kwiatów i erotyki. Autor cykli Sztetl (od 2000 roku). Odznaczony Medalem Powstania w Getcie Warszawskim (2009). Uczestnik wszystkich festiwali w Drohobyczu od 2006 roku (wtedy przywiózł cykl: Sztetl III „Nauczycielowi z Drohobycza”, Willa Bianki).

Tadeusz Mysłowski (USA – Polska), ur. 1943, malarz, grafik, autor obiektów artystycznych, kolekcjoner, ukończył ASP w Krakowie, od 1970 w USA. Wystawiał m.in. w Muzeum Narodowym w Warszawie, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Museum of Modern Art Hunfeld (Niemcy), Museum Piet Mondriana (Holandia). Laureat Grand Prix Międzynarodowego Triennale Grafiki w Krakowie (2009). Autor instalacji *Shrine – miejsce pamięci* w Muzeum na Majdanku (razem ze Zbigniewem Bargielskim). Nagrodzony przez MKiDN tytułem Mecenasu Kultury za dar grafik artystów z całego świata dla Muzeum Lubelskiego. Zaprojektował znak i plakat IV Festiwalu 2010. Dla Festiwalu wykonał pracę i art book *12 par rąk dla Brunona Schulza*.

Krystyna Piotrowska (Warszawa), ur. 1949, studiowała na ASP w Krakowie i Poznaniu oraz w Malmo (Szwecja), artystka sztuk wizualnych (malarstwo, grafika, wideo). W 2006 zainicjowała Projekt Próżna w Warszawie (na terenie dawnego getta). Dla VI Festiwalu przygotowała kameralny, efemeryczny projekt *Świergot tapetowych ptaków* w przestrzeni miasta.

Witalij Sadowski (1950–2009, Ukraina – Polska), malarz, studiował we Lwowie, w 1990 wyjechał do Polski, tworzył we Wrocławiu. W 1994 był w Drohobyczu na pierwszym plenerze malarskim „Majdan ‘94” zorganizowanym przez Zenona Filipowa (1945–2012), drohobyckiego kolekcjonera i działacza kultury. Wiele obrazów poświęcał Schulzowi. Dużą wystawę Sadowskiego przygotowano na III Festiwal (2008, Willa Bianki); artysta nie mógł już przyjechać.

Basen w parku przed rektoratem Uniwersytetu, ul. Iwana Franki 24

Włodko Kaufman (Lwów). Instalacja artystyczna *Miejsce Muzyka* – przestrzeń działania performance Włodko Kaufmana.

Willa Jarosza, ul. Tarasa Szewczenki 23

Karaluchy

Wystawa międzynarodowego projektu plakatowego zainicjowanego przez Sergieja Slepuchina (nota powyżej). Artysta zwrócił się do kilkunastu swoich artystycznych przyjaciół o nadesłanie autorskiego rysunku-grafiki inspirowanej pojęciem „karaluchy”. Był to rodzaj plastycznego komentarza do sztuki, jaką Slepuchin napisał pod tymże tytułem (patrz nota niżej).

Inauguracja Off-Programu Festiwalu (01.-06.)

W dniach 1-6.06.2018 odbył się Off-Festiwal, przygotowany przez młodych artystów z Drohobyczu, koordynowany przez Igora Stachniwa ze wsparciem Ewy Zarzyckiej. W Off-Festiwalu uczestniczyli: a.w. (interaktywna instalacja: *Geometria Ojczyzny*), Maksym Taranow (instalacja), Micro Cuts (*Dom*), Oleksandr Maksymow (*Gniazdo*), performance prezentowali: Bohdan Janczyk-Zucher, Taras Pastuszczak, Micro Cuts, Mychajło Barabasz, Zabih, Lewko Skop i grupa Kaktus, Wołodymir Topij, Petro Riaska, Jurij Sztajda, Roksolana Ugryniuk oraz Oleksander Maksymow – podczas autorskiego spotkania Jurija Andruchowycza w teatrze im. Jurija Drohobycza. Odbyły się również prezentacje: projektu ZABIH (artyści performance ze Lwowa, organizatorzy Zabih Performance Festival) i poetyckiego tomu *Ja de* z udziałem autorki, Aleksandry Zińczuk, oraz Andrija Lubki i Bohdana Zadury (moderator: Ewa Rajska). Off odbywał się w rejonie Willi Bianki i Willi Jarosza oraz w różnych miejscach przestrzeni publicznej.

Igor Stachniw (Drohobycz)

Ur. 1982 w Drohobyczu, ukończył Narodowy Uniwersytet Lwowska Politechnika we Lwowie, od 2004 związany ze Studenckim Teatrem Alter, jeden z jego liderów, reżyser, aktor, animator. Uczestniczył w wielu projektach m.in. we współpracy z Akademią Ruchu – CSW Zamek Ujazdowski i z Willą Decjusza. Stypendysta Gaude Polonia 2016, realizował w Lublinie projekt *Ulica Lipowa. Życie cmentarza. Laboratorium artystycznej pracy badawczej...* kontekstowo związany z cmentarzem żołnierzy Ukraińskiej Armii Ludowej atamana Symona Petlury na starej lubelskiej nekropolii. Rozwija własny styl i drogę performance, występował m.in. na International Art. Festival „Interakcje” w Piotrkowie Trybunalskim i „Kontekstach” – Międzynarodowym Festiwalu Sztuki Efemerycznej w Sokołowsku.

Ewa Zarzycka (Lublin-Wrocław)

Ur. 1953 w Szczecinie, mieszka w Lublinie, ukończyła ASP we Wrocławiu, gdzie od 2008 wykłada, związana również z Kazimierzem Dolnym. Artystka performance o rodowodzie konceptualnym (performance mówione), autorka obiektów artystycznych i rysunków, pierwszy performance w 1980 roku.

Współzałożycielka Stowarzyszenia Festiwal Brunona Schulza, uczestniczka edycji Festiwalu 2006, 2014, 2018. Zawsze przyjeżdża ze studentami i młodymi artystami.

Mariusz Drzewiński (Lublin)

Ur. 1959 w Lublinie, malarz i pedagog, absolwent Wydziału Artystycznego UMCS, gdzie od 1983 (wieloletni prodziekan tego wydziału), profesor nadzwyczajny UMCS. Wystawia od 1982 roku, ma w dorobku ponad 35 wystaw indywidualnych. Po wystawie i pobycie w Drohobyczu na II Festiwalu w 2006 roku rozpoczął prace nad rozbudowanym cyklem *Posadzki z Drohobycza*, inspirowanym kamiennymi mozaikami z budynków i willi w mieście Brunona Schulza. Od tego czasu uczestnik wszystkich Festiwali w Drohobyczu. Cykl *Posadzki z Drohobycza* rozwija i modyfikuje studiując wzory posadzek wielkich świątyń Wenecji czy budowli Hawany. Nakręcił (wspomagany przez Joannę Polak) film *Notatki z Drohobycza* (2012) dokumentujący poszukiwanie posadzkowych artefaktów w różnych domach szkolowskiego miasta. Obszerny katalog-album wydało mu Muzeum Lubelskiego przy okazji wystawy *Od gestu do geometrii* z okazji 30. lecia pracy twórczej (2013). W kościele prezentowano najnowsze 14 obrazów z lat 2015–2018.

Świat moich obrazów istnieje równoległe do świata, który nas otacza. Malując tworzę iluzoryczny świat symboli i znaczeń, każdy obraz jest komentarzem do konkretnej sytuacji, która spowodowała, że sięgnąłem po pędzel i płótno. Obraz jest rozwinięciem myśli, zatrzymaniem chwili, kartką z pamiętnika, w którym zapisuję sytuacje i zdarzenia, ludzi i miejsca próbując zatrzymać czas i wspomnienia, żeby nie umknęły z pamięci.

Zafascynowała mnie logika i iluzja geometrycznych płaszczyzn, ich rytm i przestrzenność. Teraz wiem, że to podświadoma próba uporządkowania własnego życia związana z wiekiem i przychodzącą refleksją. To próba zharmonizowania tego co zewnętrzne z tym co wewnętrzne, tego co materialne z tym co duchowe.

Synagoga Chóralna, ul. Pyłpa Orłyka 6

Marc Sagnol (Francja)

Ur. 1956 w Male (Maladiwy), filozof, germanista, tłumacz, fotograf i filmowiec, dyplomata, podróżnik – miłośnik europejskich rubieży, szczególnie Galicji, Podola, Wołynia, Polesia. Do Drohobycza jeździ od 1992 roku. Był dyrektorem Instytutu Francuskiego w Kijowie i Dreźnie. Za książkę *Tragique et Tristesse. Walter Benjamin archéologue de la modernité* (2003) otrzymał nagrodę Akademii Francuskiej Prix La Bruyère. Publikuje m.in. w „Les Temps Modernes” (artykuły o Kafce, Celanie, Mandelsztamie, Benjamine, Schulzu). Od 30 lat fotografuje „analogowo” (srebrna Leica 6x6), sam obrabia filmy jak i wyko-



Fotografie Marca Sagnola, wystawa w synagodze 1.06.2018, VIII Festiwal.

1. Czortków, 2012

2. Szarogród, grób cadyka, 1998.

3. Husiatyn, 2010.

4. Podhajce, 2010.

nuje odblaski. Poszukuje żydowskich śladów, reliktyw świata zaginionego. W latach 2004–2005 fotografował dla Muzeum Sztuki i Historii Judaizmu w Paryżu. Gość VI Festiwalu, wtedy prezentował swój film o Schulzu i Drohobyczu *Cynamon i klepsydra*. Kolekcja fotografii *Schulzowskie podróże po Galicji* pokazana w ramach VIII Festiwalu 2018 była pierwszą wystawą artystyczno-dokumentalną prezentowaną w synagodze w Drohobyczu po jej całkowitej rekonstrukcji. „Moją inspiracją są wielkie nazwiska humanistycznej fotografii francuskiej, takie jak Eugène Atget, Henri Cartier-Bresson, Willy Ronis, lecz przede wszystkim dwaj fotografowie, którzy dali nam możliwość pogłębienia wiedzy na temat żydowskiego świata w przedwojennej Polsce: Roman Vishniac i Alter Kacyzne. Niekiedy odkrywam prawie te same miejsca jak na fotografiach tych dwóch autorów, lecz bez ich mieszkańców, którzy bezpowrotnie zniknęli. Wtedy mówią same kamienie”.

WYSTAWA. TRUSKAWIEC (2.06.)

Muzeum Mychajła Biłasa, pl. Kobzara 3

Stanisław Ożóg (Rzeszów)

Ur. 1952, ukończył Liceum Plastyczne w Jarosławiu, w latach 1972–1978 studiował w Hochschule für Graphik und Buchkunst w Lipsku na Wydziale Grafiki Książki. Znakomity ilustrator, rysownik, malarz. Preferuje techniki mieszane na papierze. Wystawia od 1975. Ma w dorobku ponad 70 wystaw indywidualnych.

W latach 1978–1990 pracował jako kierownik artystyczny Krajowej Agencji Wydawniczej w Rzeszowie. Zajmuje się projektowaniem graficznym wydawnictw, ilustruje bajki dla dzieci, powieści, tomiki poezji. Od 1987 roku bierze udział w Międzynarodowych Plenarach Ilustratorów. Jest członkiem Kazimierskiej Konfraterni Sztuki.

Od 2000 roku rozbudowuje cykle inspirowane prozą Brunona Schulza, wystawiane tak w Polsce jak i za granicą. Jak Schulz był mistrzem słowa, tak Ożóg jest księciem kreski i ornamentu. Od III Festiwalu 2008 regularnie przyjeżdża do Drohobycza i zawsze przygotowuje nowe prace. Po raz drugi na miejsce jego festiwalowej wystawy wybrano Truskawiec i znajdujące się w centrum Muzeum Mychajła Biłasa. Wystawa Stanisława Ożoga *Erotyki* czynna była przez miesiąc. Muzeum Biłasa mieści się w dawnej Willi Goplana (styl podhalański), dawnej rezydencji Rajmunda Jarosza, właściciela uzdrowiska Truskawiec i burmistrza Drohobycza.

PERFORMANCE (2.06.)

Instalacja artystyczna „Miejsce Muzyka” przy dawnym basenie, ul. Iwana Franki 24

Włodko Kaufman (Lwów)

Ur. 1957 w Karagandzie, malarz, grafik, fotograf, scenograf, performer (z zawodu architekt), swą sztukę nazywa *wydywo*. Założyciel (1993) razem z Markijaniem Iwaszczyszynem (1967-2019) Stowarzyszenia Artystycznego „Dzyga” we Lwowie, najpoważniejszego



Performance Włodka Kaufmana, basen w parku przy Uniwersytecie, 2.06.2018. Fot. Igor Feciak / SchulzFest.



Z wydarzeń VIII Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza. Drohobycz, 2018. Fot. Igor Feciak / SchulzFest.
1. Koncert Kroke, 6.06.2018.

2. i 5. *Wieczorek w stylu retro* Teatru im. Jurija Drohobycza w Drohobyczu, 7.06.2018.

3. Koncert Orkiestry Dętej Kolegium Muzycznego im. Wasyla Barwińskiego w Drohobyczu pod batutą Olega Solarza, 1.06.2018.

4. Performance Włodka Kaufmana, basen w parku przy Uniwersytecie, 2.06.2018.

„Żadan i Sobaki”, od 2017 Żadan śpiewa też w projekcie „Linia Mannerheima”. Żadana i „Sobaki” wystąpili już w Drohobyczu na Festiwalach 2014 i 2016 roku.

Sobaki w kosmosie (Charków)

Zespół założony w 2000 roku. Od 2007 jego wokalistą jest Serhij Żadan śpiewający własne wiersze; płyty: „Sportowy klub armii” (2007) i „Broń proletariatu” (2012). Występując jako „Żadan i Sobaki” nagrali dwie płyty: „Bij się za nią” (2014) i „Psy” (2016). Autorem części muzyki jest gitarzysta Ewhen Turczynow. Zespół wiele koncentruje także w miastach obwodów przyfrontowych, występował np. na pierwszym festiwalu „MRPL City” 2017 w Mariupolu.

Od 2017 Żadan razem z gitarzystą Ewhelem Turczynowem i perkusistą Dmytro Zinczenko nagrywają też jako „Linia Mannerheima”.

TEATR STUDYJNY / WARSZAWA (2.06.)

„Historie o moim ojcu” na podstawie *Sklepów cynamonowych* Brunona Schulza, reż. Anna Dziedzic. *Teatr im. Jurija Drohobycza*.

Założycielem, kierownikiem i reżyserem nieformalnej grupy teatralnej Teatr Studyjny jest Anna Dziedzic, wybitna pedagog dramy i reżyserka teatralna. Teatr powstał we wrześniu 2014. Składa się z absolwentów Szkoły Aktorskiej Machulskich. Jest teatrem non-profit i bez stałej siedziby. Anna Dziedzic pracuje własną autorską metodą łączącą improwizację, zabawę, dramę, teatr fizyczny. Nie używa mediów ani techniki, jedynie proste sprzęty i instrumenty, jej spektakle zbudowane są z obrazów scenicznych, ruchu i fizyczności (psychofizyczności), z dbałością o przenikanie się obrazu, ruchu, dźwięku i słowa.

W sierpniu 2017 w ramach kooperacji z włoską grupą młodych aktorów Uniwersyteckiego Centrum Teatralnego z Triestu odbyły się tam warsztaty, z jakich zrodził się spektakl „Historie o moim ojcu” wg Brunona Schulza. Pierwszy pokaz odbył się w Warszawie 28 sierpnia 2017. Adaptacja *Sklepów cynamonowych* Brunona Schulza, scenariusz i reżyseria – Anna Dziedzic.

W Drohobyczu Teatr Studyjny wystąpił w składzie: Adriana Kozłowska, Anna Bielecka, Mariusz Kamiński, Adam Gąsecki, Aleksandra Rajska, Aleksandra Jachymek, Anna Słowikowska, Ludwik Borkowski, Claudia Wawrzyńczyk i Paweł Jakubowski.

Anna Dziedzic: Bruno Schulz uważał dzieciństwo za podstawową Księgę, która ukierunkowuje całe nasze życie. A w dzieciństwie największy wpływ na dziecko ma ojciec. Pracę nad spektaklem rozpoczęliśmy od prywatnych wspomnień na temat zdarzeń z dzieciństwa, od ujawniania uczuć związanych z rodzicami, szczególnie relacji z ojcem. Odczytaliśmy, że Sklepy cynamonowe przekazują prawdę o nas samych. [...] Spektakl jest

grany w konwencji teatru psychofizycznego. Istotna jest ekspresja ciała aktora. Wiele w spektaklu akcji, działań, czynności fizycznych aktora, wiele ruchu w przestrzeni. Ważny jest głos aktora, chórality i indywidualny. Ważny jest także obraz sceniczny. Jest to natomiast spektakl „ubogi” scenograficznie. Drewniany stół, cztery taborety i to wszystko. Aktorzy są ubrani na czarno. Jedyne Bianka jest w białej sukience, Pierrot wygląda jak pajac, a kostiumy Ojca i Subiektów przypominają ubrania Schulza z fotografii. Strona akustyczna pojawia się jako wynik zabawy muzycznej na prostych instrumentach muzycznych lub jako efekt „gry” na konkretnych przedmiotach czy ich naturalnych dźwięków.

TEATR A TURMA DO DIONÍSIO / BRAZYLIA (2.06., 4.06.)

Monodram „Sanatorium pod Klepsydrą” wg Brunona Schulza. Reż. i wyk.: Jerson Vicente Fontana. Przekł.: Henryk Siewierski. Premiera europejska! *Teatr im. Jurija Drohobycza*

A Turma do Dionísio powstał Santo Ângelo w 1986 roku. Grupę założyli młodzi ludzie związani z Teatro Universitario de Santo Ângelo, pragnący szukać nowych form teatralnej ekspresji i nowej publiczności poza kręgiem akademickim. Jak sami piszą, w pierwszej dekadzie działalności teatru starali się drogą szkoleń i warsztatów osiągnąć wysoki poziom aktorstwa, warsztatu zawodowego i technicznej obsługi spektakli, w drugiej dekadzie skupili się na wypracowaniu własnej wizji teatru, koncepcji dramaturgii i scenografii. Już sama nazwa teatru przywołuje tradycję, w jaką teatr pragnie się wpisać i kontynuować. Nurt dionizyjski jest teatrem emocji i przeżyć. Turma do Dionísio znakomicie łączy grę aktorską z posługiwaniem się lalkami, maskami i kostiumami, mistrzowsko kreuje scenograficzną przestrzeń używając skrótów i nośnego symbolu, aby na pierwszy planie zawsze był aktor – i jego relacja z widzem. Teatr prowadzi szeroką edukację teatralną, zagrał ponad 2000 spektakli, jest znany w Brazylii i z uznaniem przyjmowany w innych krajach.

Więcej czytaj: obok w artykule Jersona Vincente Fontany.

STUDENCKI TEATR ALTER / DROHOBYCZ (04.06., 05.06.)

„Karaluchy” Siergieja Slepuchina, reż.: Andrij Jurkiewicz, Olena Jurkiewicz, przekł.: Leonid Golberg. Premiera! (04.06., 05.06.) *Willa Jarosza, ul. Szewczenki 23*

Siergiej Slepuchin, zobacz nota wyżej.

Studencki Teatr Alter (Drohobycz)

Teatr działa od listopada 2003 roku przy Centrum Polonistycznym Uniwersytetu im. Iwana Franki w Dro-

hobyczu, powstał z inicjatywy Igora Menioka (1973-2005), przechodził różne przeobrażenia wystawiając różne warianty własnych spektakli schulzowskich – po tym względem to jedyny taki teatr na świecie. Pierwszy raz Alter wystąpił 16 lipca 2004 roku w ramach I Festiwalu z premierą „Demiurgos plus” w reżyserii Haliny Dalawskiej i Igora Menioka. Spektakl ten, podobnie jak druga realizacja Alteru – „Schulzland” (premiery 2007), miał kilka wersji. W 2008 liderzy teatru założyli Stowarzyszenie Twórcze Alter, którego przewodniczącym został Dmytro Stecko. Trzon zespołu tworzą: Andrij Jurkiewicz, Igor Stachniw oraz Oleksandr Maksymow. Jurkiewicz został wiodącym reżyserem Alteru, Stachniw zbliżył się z czasem do sztuki performance, która stała się też domeną Maksymowa. Na IV Festiwalu 2010 zaprezentowano spektakl „Sprawa nr 82100” (tytuł nawiązuje do kodu pocztowego Drohobycza), a następnie m.in. „N-klass” – wariacje na temat spektakli Tadeusza Kantora. Liderzy teatru inicjują wiele projektów i wydarzeń kulturalnych w Drohobyczu. Podczas Festiwalu 2018 zaprezentowały się dwie formacje teatru Alter, pokazano dwa spektakle, oba premierowo.

Andrij Jurkiewicz (Drohobycz)

Ur. 1983 w Drohobyczu, absolwent tutejszego Uniwersytetu Pedagogicznego, stypendysta programu „Gaude Polonia” (2015), pisarz, reżyser, aktor, działacz społeczny i organizator życia kulturalnego Drohobycza, kierownik Studenckiego Teatru Alter. Uczestniczy z teatrem w wielu kulturalnych projektach ukraińsko-polskich (SCW Zamek Ujazdowski, Willa Deciusa, Teatr Mumeru i in.) i w wielu festiwalach (m.in. „Kontestacje” w Lublinie, „Kontekst” w Sokołowsku). Stworzył ciekawe spektakle schulzowskie, zarówno kameralne jak i wieloobsadowe, również przedstawienia m.in. na motywach Iwana Franki oraz autorów współczesnych.

„Niewyczerpany Transformista” wg Brunona Schulza, reż.: Oleksandr Maksymow, na podstawie inscenizacji Wiesława Hołdysa w Teatrze Mumerus w Krakowie, scen.: zbiorowy. Premiera! (04.06., 05.06.) *Teatr im. Jurija Drohobycza w Drohobyczu*

Oleksandr Maksymow (Drohobycz)

Ur. 1982 w Drohobyczu, absolwent drohobyckiego Uniwersytetu Pedagogicznego, aktor i reżyser, artysta performance i sztuk wizualnych, od 2008 związany z teatrem Alter. Uczestniczył w wielu warsztatach performance i festiwalach, tworzy kreacje monodramatyczne (jak spektakl „Ptaki”). Założyciel platformy artystycznej DroArt i festiwalu Dzień Muzyki Ulicznej w Drohobyczu, doprowadził do drohobyckiej lokacji festiwalu JazzBezz. W ramach programu „Gaude Polonia” (2013 roku) wystąpił w spektaklu

„Niewyczerpany transformista” wg Brunona Schulza w reżyserii Wiesława Hołdysa, przygotowanym w Teatrze Mumerus w Krakowie. Na VIII Festiwal 2018 Maksymow przygotował ukraińską, oryginalną, odrębną od pierwowzoru adaptację tego spektaklu. Obok niego wystąpili: Marianna Maksymowa i Igor Stachniw, opracowanie muzyczne: Michał Braszak, teksty Brunona Schulza w przekładzie na ukraiński Jurija Andruchowycza.

Teatr Mumerus / Kraków

Stowarzyszenie Teatr Mumerus powstało w 1999 roku, kieruje nim Wiesław Hołdys. Celem działania jest poszukiwanie nowych form teatralnych, łączenie ich z innymi sztukami oraz poszukiwanie nowych przestrzeni społecznych dla istnienia teatru. Stowarzyszenie programowo nawiązuje do tradycji awangardy teatralnej. Od 2001 roku Teatr Mumerus przedstawia swoje spektakle głównie na scenie Teatru Zależnego Politechniki Krakowskiej. Teatr jest m.in. laureatem krakowskiej Nagrody Teatralnej im. Stanisława Wyspiańskiego. Spektakl „Niewyczerpany transformista” na motywach prozy Schulza miał premierę 29 czerwca 2013. Reżyserował Wiesław Hołdys, scenariusz był dziełem zbiorowym, wystąpili: Oleksandr Maksymow, Anna Lenczewska, Jan Mancewicz.

TEATR W KOSZYKU / LWÓW (05.06.)

Monodram „Stara kobieta wysiaduje” wg Tadeusza Różewicza, reż.: Iryna Wołyćka-Zubko, wyk.: Lidia Danylczuk. *Teatr im. Jurija Drohobycza w Drohobyczu*

Lidia Danylczuk

Ur. 1955 koło Żytomierza, ukończyła Uniwersytet Teatralny im. Iwana Karpenki-Karego w Kijowie, występowała w Odeskim Teatrze Muzyczno-Dramatycznym oraz Teatrze im. Łesia Kurbasa we Lwowie. Badacz teatru, aktorka, reżyserka. Jest – razem z Iryną Wołycką – twórczynią „Teatru w koszyku” we Lwowie (powstał w 1997), w którym pracuje nad współczesnymi adaptacjami klasycznych tekstów rodzimych i obcych, dążąc do osiągnięcia pełnej integracji estetycznej formy tekstu, ruchu i głosu. Otrzymała wiele nagród, m.in. na festiwalach teatralnych we Wrocławiu, Chicago, Erewaniu. W sztuce Różewicza ukraińska aktorka tworzy doskonałą, przez krytykę także w Polsce oceniana jako rewelacyjną, rolę na miarę teatralnej kreacji. Premiera monodramu miała miejsce 7 października 2017 w Centrum Lesia Kurbasa w Kijowie.

Iryna Wołyćka-Zubko

Ur. 1955 w Skole, ukończyła Akademia Sztuki Teatralnej w Sankt Petersburgu, pracuje Instytucie



Z wydarzeń VIII Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza. Drohobycz, 2018.

Fot. Igor Feciak / SchulzFest.

1. Premiera ukraińskiej wersji spektaklu *Niewyczerpany transformista* w reż. Ołeksandra Maksymowa, 4.06.2018.

2. i 3. Spektakl *Historie o moim ojcu* Teatr Studyjnego z Warszawy
w reż. Anny Dzedzic, 2.06.2018.

4. Monodram Lidii Danylczuk *Stara kobieta wysiaduje* wg Tadeusza Różewicza,
z Teatru w Koszyku we Lwowie, 5.06.2018.

Ludoznawstwa Narodowej Akademii Nauk Ukrainy (Lwów), historyk teatru, krytyk teatralny, etnograf oraz reżyserka wielu nagradzanych spektakli. Autorka monografii naukowych: „Elementy teatralne w tradycyjnej obrzędowości Karpat ukraińskich końca XIX – początku XX wieku” (Kijów, 1993), „Teatralna młodość Lesia Kurbasa” (Lwów, 1995). Laureatka wielu nagród, m.in. niezależnego magazynu kulturoznawczego „Ji” – „Za dobrą sprawę”.

**LWOWSKI AKADEMICKI
OBWODOWY TEATR
MUZYCZNO-DRAMATYCZNY
IM. JURIIA DROHOBYCZA /
DROHOBYCZ (06.06., 07.06.)**

Monodram „...Margaryta i Abulfaz”, wg „Czasy secondhand. Koniec czerwonego człowieka” Swiętłany Aleksijewicz, reż. **Iryna Melnyk**, wyk. **Olena Dudycz (06.06.)** Teatr im. Jurija Drohobycza w Drohobyczu

Olena Dudycz

Ur. 1962 w Drohobyczu, aktorka teatralna i filmowa, reżyserka, ukończyła Uniwersytet Teatralny im. Iwana Karpenki-Karego w Kijowie, od 1986 pracowała w Obwodowym Teatrze Dramatycznym w Mohylewie (Białoruś), od 2016 – w kijowskim Teatrze „Konstelacja” (założony 1988 pierwszy ukraiński teatr impresaryjny) oraz w Teatrze im. Jurija Drohobycza w Drohobyczu. Premiera monodramu miała miejsce 30 kwietnia 2016 roku na Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym ARMMONO w Erewaniu (Armenia).

Iryna Melnyk

Ukończyła Kijowski Instytut Muzyki im. Reinholda M. Gliera i Uniwersytet Teatralny im. Iwana Karpenki-Karego w Kijowie, pracowała w teatrach w Odessie, Wołgogradzie i Kijowie, gdzie od 1999 roku związana jest z teatrem „Konstelacja”. Artystka teatru i kina, reżyserka, pedagog – od 2005 wykłada w Uniwersytecie Teatralnym, w Katedrze sztuki aktorskiej i reżyserii teatru lalek.

Teatr w foyer: „Wieczorek w stylu retro”, reż. Ołeksandr Korol, Wład Sorokin, scen. Jurij Fedczuk (07.06) Teatr im. Jurija Drohobycza w Drohobyczu

Mykoła Hnatenko

Ukończył Uniwersytet Teatralny im. Iwana Karpenki-Karego w Kijowie, pracę w teatrze rozpoczął w 1978 roku, najpierw w Nieżynie i Chmielnickim, od 1983 roku – w Drohobyczu, awansując od aktora do dyrektora – szefem Teatru im. Jurija Drohobycza został w 1997 roku. Teatr jest najaktywniejszym w Drohoby-

czu regionie ośrodkiem życia kulturalnego, corocznie wiele występuje gościnnie na najważniejszych scenach wielkich miast Ukrainy. Teatr im. Jurija Drohobycza jest stałym partnerem Festiwalu.

Ołeksandr Korol

Ukończył Kijowski Narodowy Uniwersytet Kultury i Sztuki, w Teatrze im. Jurija Drohobycza pracuje od 2005 roku. Reżyser, obecnie – główny reżyser teatru, ma w dorobku wiele bardzo dobrych realizacji, także na scenach poza Drohobyczem. „Wieczorek w stylu retro” miał premierę w 2016 roku, to rodzaj rozrywkowego spektaklu nawiązującego z humorem do stylistyki przedwojennych kabaretów i kawiarni oraz ówczesnych obyczajowych realiów Drohobycza i Galicji.

Wład Sorokin

Ur. 1981 w Ługańsku, gdzie ukończył Państwowy Instytut Kultury i Sztuki i pracował w Ługańskim Teatrze Obwodowym, od 2007 – w Teatrze im. Jurija Drohobycza. Aktor i reżyser.

**WYDARZENIA TOWARZYSZĄCE
(01-07.06.)**

Miasto gdzie były sklepy cynamonowe (05.06.) Muzeum Mychajła Bilasa, Truskawiec

Spotkanie autorskie Mariusza Olbromskiego, prezentacja wierszy drohobyckich z tomiku „Wieża czasu”. Poeta, prozaik, działacz kultury, w latach 2000-2010 dyrektor Muzeum Narodowego Ziemi Przemyskiej, od 2015 dyrektor Muzeum im. A. i J. Iwaszkiewiczów w Stawisku. Na fortepianie grała Maria Baka-Wilczek (m.in. utwory I.J. Paderewskiego i K. Szymanowskiego), jedna z czołowych pianistek swojego pokolenia, absolwentka Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Krakowie

Pokaz filmów i dokumentacji (01-07.06) Muzeum Pokój Brunona Schulza, ul. Iwana Franki 24, pok. 33

Wyjazd studyjny do Stryja, Bolechowa, Hoszowa i „Szepilska” (03.06.)

Wyjazd nawiązywał do historycznego kontekstu schulzowskiego pytania z *Drugiej jesieni: Jak ułożyć się życie Robinsonowi po powrocie do rodzinnego Bolechowa?* – i wielokulturowej przeszłości Galicji. W Stryju odbyło się spotkanie w rzymskokatolickim kościele Narodzenia Najświętszej Maryi Panny (parafia erygowana w 1530 roku), w Bolechowie oglądano stary cmentarz żydowski z około 2,5 tysiącem nagrobków (najstarszy z 1648 roku), w Hoszowie teren ukraińskiej Jasnej Góry, greckokatolickiego sanktuarium maryjnego i klasztoru o.o. bazylianów (początki sięgają 1570 roku).

Opracował: **Grzegorz Józefczuk**

Revita

Nie jestem człowiekiem przesądnym, ale w 2012 roku coś mi podszeptywało, że piąty festiwal Brunona Schulza będzie moim ostatnim. Mężnie co prawda starałem się znieść nawet ponadprogramowe, pośrednio tylko związane z festiwalem trudy, bo w jego trakcie czekała mnie podróż z Drohobycza do Leżajska i z powrotem. W Leżajsku spotkałem się z Wasylem Machną. Działające w rodzinnej wsi jego ojca Stowarzyszenie Rozwoju Wsi Dębno było inicjatorem wydania wyboru wierszy i esejów Wasyla. Książka ta, zatytułowana *Dubno, koło Leżajska*, w moim przekładzie i ze wstępem Anny Freilich, właśnie się wtedy ukazała (współwydawcą było Miejskie Centrum Kultury w Leżajsku) i w Leżajsku była jej promocja. Po tej promocji Wasyl z żoną dołączał do festiwalowej ekipy, jechaliśmy razem, a z jakiegoś parkingu zabraliśmy jeszcze po drodze Bogusława Wróblewskiego. Kiedy jednak któregoś popołudnia w autokarze, który miał uczestników festiwalu wieźć do Truskawca, Andrij Lubka dał mi sygnałny egzemplarz ukraińskiego wyboru moich wierszy *Nocne życie* i na końcu tego wyboru znalazłem wiersz zatytułowany *Świętość*, poczułem się dość dziwnie. Po pierwsze, to nie był mój wiersz; taka pomyłka niby mogła się zdarzyć, ale właściwie nie miała prawa, bo oglądałem tę książeczkę w pdf-ie i tam tego wiersza nie było, żadnego wiersza o takim tytule nie napisałem, na domiar złego to był wiersz całkiem nie w mojej poetyce; zresztą zamiast go opowiadać i mówić, co o nim myślę, przytoczę go w całości, wcześniej tylko dodając, że był on ostatnim wierszem w książce, notabene siedemdziesiątym, więc zajmował eksponowane miejsce, stanowiąc jakby podsumowanie tego wyboru.

Святість

Я відчув, як небо злилось із землею.

І височінь підняла дух мій до небес.

Супокій оповив.

І душею

Я повинчався з небом,

Убраним в вінок лілеї,

І світло-білою фатою Все тіло огорнулось,

І блаженною красою...

Я усамітнівся у лоні матері-землі.

Час зупинився: відтепер він Не владика наді мною.

Думки легкі,

А помисли до Бога у мольбі.

Життя наповнилось Кристальною живильною водою,

І засвітилося вогняною свічкою голубою.

Я подолав земне тяжіння.

І плотський смисл буття іщез.

Nie traciłem rezonu, ale pomyślałem, że to może być omen, złowieszczy znak. Są w życiu człowieka takie szczególne daty, do których się przymierzasz, przywiązujesz do nich jakieś znaczenie; nie wiedzieć czemu, bardzo mi kiedyś zależało, żeby dożyć do trzeciego tysiąclecia, i to się udało, udało się nawet mojej matce. Nie udało się mojemu ojcu, który zmarł nagle w 1982 roku w śmiesznym – jak na rodzinne standardy – wieku 69 lat. Ja w 2012 roku miałem 67 i wiedziałem, że kończą się żarty, a zaczynają schody. Andrij Lubka pocieszał mnie, mówiąc z charakterystycznym dla siebie poczuciem humoru, żebym się nie przejmował, bo *Świętość* będzie najczęściej cytowanym moim wierszem na Ukrainie. Jurij Wynnyczuk, który przywiózł te sygnałne egzemplarze ze Lwowa, uspokajał nas, że wydrukowano tylko niewielką część nakładu i resztę poprawią. Kiedy po Drohobyczu odszukałem podczas lwowskiego Forum Wydawców w pałacu Potockich stoisko wydawnictwa Piramida, okazało się, że *Świętość* z mojego tomiku nie zniknęła. Przedstawiłem się i poprosiłem o 15 egzemplarzy autorskich. Dostałem 13 – więcej nie było. To podniosło mnie na duchu, uprawdopodobniało przecież tezę o niewielkiej ilości wydrukowanych egzemplarzy.

Po kilku tygodniach znowu byłem na Ukrainie – tym razem w Kijowie na festiwalu książkowym Arsenal. Tam też znalazłem w jakiejś wolnej chwili stoisko wydawcy *Nocnego życia*, wziąłem do ręki książkę, strona 131 była pusta, odetchnąłem z ulgą. Potem już w hotelu „Ukraina” obejrzałem tomik na spokojnie. Ślad po *Świętości* jednak został, bo ze spisu treści tytułu tego wiersza nie usunięto.

Potem jeszcze raz pojechałem na Ukrainę, pod koniec kwietnia na „Polsko-ukraińskie spotkania mistrzów słowa”, konkurs recytatorski, którego finał pierwszy raz wtedy odbywał się w Łucku, a w którym parę razy byłem jurorem. Niedługo po powrocie stamtąd dopadł mnie zawał serca. Jeśli afera z wierszem go zapowiadała, podobnie jak wypadnięty i nieodnaleziony ząb, to była to zapowiedź dość wczesna. Być może nic się nie dzieje tak po prostu i fakt, że ten ząb zgubiłem w restauracji o nazwie „Fatamorgana”, coś mówi o naturze Drohobycza, w którym zawsze coś gubiłem, ale wcześniej wszystko się jednak odnajdywało – w 2012 roku też: torba festiwalowa z parasolem i aparatem fotograficznym. W tym 2012

mieszkałem w pensjonacie „U Bački”, dzieląc dwupokojowy apartament z Bogusławem Wróblewskim. Zapowiedzią przygody z zębem mogła być pływająca w szklance z wodą w łazience sztuczna szczeka, która została po jakimś poprzednim hotelowym gościu. Usiłowałem wyobrazić sobie wyjazd tego kogoś z hotelu, najprawdopodobniej musiało to być nad ranem lub bardzo rano, recepcjonista też pewnie był zasnany, bo to mało prawdopodobne, by gość, wychodząc, nie powiedział do zobaczenia. Pożar? Tak, pożar uprawdopodobniałby zostawienie zębów w szklance. Ale w pensjonacie nie było żadnych śladów szalejącego ognia. I próbowałem też sobie wyobrazić chwilę, w której właściciel – a może właścicielka – tej sztucznej szczeki uświadamia sobie jej brak: w autobusie? w pociągu? podczas pierwszej tego dnia rozmowy telefonicznej? podczas obiadu, a jeśli, to już przy zupie czy dopiero przy drugim daniu? Nie to, co poczuł/a w takiej chwili, tego nie muszę sobie wyobrażać, bo znam to uczucie towarzyszące każdej zgubie, uczucie zdziwienia, metafizycznej pustki, kiedy coś nieoczekiwanie znika, było i nie ma, jak plik, którego nie zapisałeś, a tu nagle na sekundę była przerwa w dostawie prądu. Więc nie uczucia, a okoliczności, w których ten ktoś zdaje sobie sprawę z tego, że czegoś mu brakuje.

Zapowiedzi i dalsze ciągi. 10 września 2012 roku Jurij Wynnyczuk w Drohobyczu dał mi swoją książkę *Tango śmierci* z dedykacją: „Bohdanowi dla czytania przed snem”. Przetłumaczyłem kilka wierszy Jurija, ale ta powieść przeleżała w uśpieniu trzy lata i kiedy pewien wydawca zaproponował mi jej przełożenie, miałem ją w domu pod ręką, była jak znalazł, chciałem zobaczyć, jak będzie mi to szło, i tak mnie wessała, tak mnie wciągnęła, że w sześć tygodni przetłumaczyłem całą.

W 2012 roku Wasyl Machno mieszkał w pensjonacie „Revita”, ja do „Revity” trafiłem w 2014. O ile dwa lata wcześniej myślałem, że już nie dam rady przyjechać do Drohobycza, to w 2014 sam festiwal stanął pod znakiem zapytania. Ja się jakoś pozbierałem, jesienią 2013 wybrałem się do Budapesztu, w styczniu 2014 poleciałem na kilka dni do Moskwy, pierwszy raz w życiu, i wywozłem stamtąd nadspodziewanie sympatyczne wrażenia, które mniej więcej po miesiącu szlag trafił. Bo stało się to, co się stało – zaczęła się wojna. Z charakterystyczną dla niej niepewnością, nieprzewidywalnością tego, co się wydarzy następnego dnia. Tej wojny jako takiej niby na Zachodniej Ukrainie nie było, ale jednak łatwiej mi było namówić żonę i syna, żeby pojechali ze mną do Drohobycza, niż wymóc na nich, by mnie puścili samego. W razie czego biegiem do samochodu i dajemy nogę, do granicy przecież nie jest daleko.

Jechaliśmy przez przejście Hrebenne–Rawa Ruska w niedzielę, 25 maja. Przekroczenie granicy było tak łatwe jak nigdy. Na Ukrainie odbywały się tego dnia wybory prezydenckie, w Polsce – samorządowe. Piękna



Bohdan Zadura, Spacer z pochodniami, VIII Festiwal, Drohobycz, 2018. Fot. Igor Feciak / SchulzFest.

pogoda, bezchmurne niebo i absolutna, niemal katastroficzno-apokaliptyczna pustka na granicy. Żadnego samochodu wjeżdżającego do Polski, jeden przed nami wjeżdżający na Ukrainę. Jednak łatwość też bywa względna. Igor Biełow, który z Warszawy leciał samolotem, na lotnisku we Lwowie jako Rosjanin mieszczący się w przedziale wiekowym 16–60, zanim został wpuszczony, był przesłuchiwany przed kamerą i niemal więziony za rosyjskiego nacjonalistę, bo wyleciał mu z pamięci ostatni pobyt na Krymie i nie uwzględnił go w odpowiedzi na pytanie o to, kiedy był na Ukrainie. (Gdy o tym opowiada, uświadamiam sobie, że nigdy nie byłem na Krymie i już nie będę). Jest wojna, a jakby jej nie było – i to jest trochę dziwne, ale pewnie tak właśnie powinno być, jak na koncercie Sierhija Żadana na koniec festiwalu, kiedy przynajmniej część wypełnionej po brzegi sali teatru zmienia się w dyskotekę. Staramy się być na wszystkim, na spektaklach, wykładach, wystawach, spotkaniach. Z ostatniego piętra wieżowca w Truskawcu, na którym mieści się restauracja, gdzie się odbywa festiwalowy bankiet, wspaniała panorama Truskawca i raz jeszcze – niestety, ostatni – recital Alfreda Schreyera. „Jeśli myśleliście, że na festiwalu jeździ się, żeby odpocząć, to sami teraz widzicie, że tak nie jest” – mówię do żony i syna, kiedy przysiadamy na piwo w Foxy Roxy przy Rynku, gdzie zdążyliśmy się przez parę dni zaprzy-

jaźnić z kelnerką. Na jednej ze ścian drohobyckiego ratusza tablica poświęcona Niebiańskiej sotni – zdjęcia zabitych, kwiaty, flagi. Drohobycki poeta Bohdan Baszak podrzuca mi drohobycką gazetę z czasów Majdanu, w jednym z numerów jest jego wiersz. Myślę, że spróbuję go przetłumaczyć. Mój syn wpada na pomysł, żebyśmy zrobili to razem, to znaczy osobno i porównali, ale jakoś odstępuje od tego zamiaru. (Po dwóch latach sam sobie znajdzie w internecie *Wiersze z wojny* Borysa Humeniuka i je przetłumaczy. Nie wiem, czyby to zrobił, gdyby nie ten wyjazd do Drohobycza).

WOLNOŚĆ DUCHA

Tu, na Majdanie.
Jest twoja mama,
Mój własny ojciec,
Moja kochana.
Już skute ręce,
Słowa z myślami,
Lecz siła Boża
Zawsze jest z nami.
Żyć tak jak pragniesz,
Wolność duchowa.

Rabem nie będzie,
Kto powstał z kolan.
Protest – modlitwa
Zagoi ranę.
Kto chce wolności,
Niechaj powstanie.

Nic nie jest proste i jednoznaczne. Poezja okolicznościowa? Są pewnie takie chwile, kiedy poeta pisze wiersze jakby wbrew sobie, mając świadomość, że poezja nie jest od publicystyki. I są takie wiersze, które tłumacz uważa, że powinien przetłumaczyć, choć one przed poezją nie otwierają nowych horyzontów. Wiersz Bohdana Baszaka mi się jakoś przetłumaczył, nad wierszem Andrija Lubki *Nawet martwy nie opuścę pola bitwy* siedzę do dziś, bo ze dwie strofy nie chcą mi się zrymować. Od Baszaka dostałem też jego tomik *Apel*. Nie traktuję go teraz w kategoriach artystycznych, a raczej jako przyczynek do dziejów stosunków ukraińsko-polskich. Ktoś z Polaków mógłby się obruszyć, że oto w Drohobyczu pojawił się pomnik Stepana Bandery, w Truskawcu także. W Truskawcu pojawił się też pomnik Jana Pawła II. Jakiemuś polskiemu publicyście pewnie rzuciłby się też w oczy wielki baner z portretem Bandery wiszący na ścianie jednej z kamienic w Rynku, więc pewnie nie zauważyłby na wystawie pod nim czterech flag: ukraińskiej, upowskiej, unijnej i polskiej. Na pierwszej stronie okładki tomiku Baszaka jest postać na koniu, kojarząca się z Tadeuszem Kościuszką, tylna strona okładki to na biało-czerwonym tle herb Polski – orzeł w koronie, w środku koło 150 wierszy, których tytuły to imiona

i nazwiska wybitnych – zdaniem autora – Polaków, przeważnie pisarzy, głównie poetów, ale również malarzy czy kompozytorów. Są wśród nich także Karol Wojtyła, i Ludwik Waryński, i Adam Michnik. Jest sporo moich znajomych ze średniego dziś pokolenia polskich poetów. I jest oczywiście w tym tomie wiersz zatytułowany *Bruno Schulz*. Niezależnie od wszystkiego, to szalenie miłe, dowiedzieć się, że ktoś w Drohobyczu zna nazwiska Foksa czy Sosnowskiego, nie tylko zna, ale i coś o nich wie, coś charakterystycznego, coś emblematycznego, co pozwala mu, żeby napisał wiersz. Trudno wyobrazić sobie bardziej propolski gest niż taki tomik. Nic jednak nie jest proste i trudno mi byłoby powiedzieć, że cieszy mnie patos noty, poprzedzającej wiersze w *Apelu*:

Український поет Богдан Башак, у пропонуваній читачам книжці поезій *Апель*, з душевною теплою, повагою і пошаною відтворює життя і велич славетних і героїчних постатей Великої Польщі. Вони жили і вмирали за волю. За вічну свободу польського народу.

Specjalnie cytuję w oryginale, bo jeszcze mniej mnie ucieszyła jakość przekładu tego tekstu na polski. Dziś, pod koniec 2015 roku „wiczna swoboda польського народу” może nie brzmi tak banalnie jak rok temu i może całkiem nieironicznie każe myśleć, tym razem właśnie w Polsce, o tym, jak się ma wolność narodu do wolności jednostki, do jej praw, do demokracji...

Szósty festiwal był moim pierwszym festiwalem bez papierosów. Może dlatego ławki w sali, w której odbywała się sesja literacka, tym razem wydały mi się szczególnie ciasne, więc zapamiętałem je jak nigdy wcześniej. I zapamiętałem jak nigdy wcześniej dokumentującego sesję świetnego fotografa, Igora Feciaka, chodzącego po tych ławkach i po drabinach. A nie zapamiętałem swojego spotkania w bibliotece, w trakcie którego między innymi czytałem poemat *Hotel Ukraina*, i nie zapamiętałem swojego czytania fragmentu prozy Schulza podczas nocnego marszu z pochodniami, bo tym razem w mej pamięci zapisał się Igor Bielow, który czytał Schulza po rosyjsku jak natchniony. I zapamiętałem też taką scenkę: wychodzimy w trójkę ze sklepu spożywczo-monopolowego przy Rynku, zatrzymujemy się przed drzwiami, by wpuścić jakąś babuleńkę, a ona mówi, że dziękuje, ale że nie, nie, ona ma dużo czasu, państwo jesteście z festiwalu, jesteście bardzo zajęci. Trudno o lepszy dowód, że festiwal wpisał się jednak w świadomość mieszkańców Drohobycza, że się w nim zadowolił.

Opublikowane pierwotnie w: *Bruno Schulz: teksty i konteksty. Materiały VI Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*, red. Wiera Meniok, Drohobycz 2016, s. 139–145.

Samobójczyni, lekarz i pisarz. Paradoksy opowieści z „półtora miasta”

S tary rok 1932 żegnano w Drohobyczu plotkując i zapewne na potęgę dyskutując o wydarzeniu, które wstrząsnęło wszystkimi mieszkańcami miasta. 15 listopada zabiła się wypijając kwas siarkowy 25-letnia panna Maria Bronisława. Nie wiadomo, czy z miłości. Jednak nie domniemany romans poruszył drohobyczan, bo zawody miłosne zbierały tam cały czas krwawe żniwa i przestały pobudzać wyobraźnię. Rzecz w tym, że panna Maria Bronisława pochodziła z bardzo pobożnej rodziny wyznania mojżeszowego, była wnuczką szanowanego rabina. Nim dokonała żywota w męczarniach, na łożu śmierci przyjęła chrzest... Gdzie więc powinny spocząć jej doczesne szczątki?

„Wieść ta lotem błyskawicy obiegnęła nie tylko miasto nasze, lecz i całe zagłębie naftowe” – cytował „Tajny Detektyw”¹ wypowiedź jednego z mieszkańców Drohobycza. Popularna gazeta uznała wydarzenie za niebywale ekscytujące. Na okładkę numeru z 27 listopada 1932 roku dała zdjęcie z cmentarza przy ulicy Truskawieckiej w Drohobyczu: na pierwszym planie miejscowy, drohobycki policjant¹ patrzy poważnie w obiektyw. Po dystynkcji wiadomo, że to najwyższy z najniższych szarż funkcjonariusz Policji Państwowej, starszy przodownik. Fotograf ustawił się świetnie, policjant za tło ma krótką alejkę zwieńczoną w głębi kaplicą grobową, przy której schodach stoją modlące się postacie z betonu. Cmentarz to nie byle jaki, jeden z najstarszych w Polsce, założony w 1790 roku, a ta charakterystyczna, niewielka, neogotycka, prosta kaplica przykuwa uwagę.

Kaplica wzniesiona została dla wyższego urzędnika państwowego, właściciela kilku kamienic we Lwowie, zarządcy drohobyckich salin, a jednocześnie „protoplasty znanego wschodniego galicyjskiego rodu”² – Carla Nahlika (1773–1830) i Karoliny Losy de Losenau (1782–1858), jego żony, córki pułkownika Benvenuto Losy de Losenau i „panny Deaky, siostry prymasa węgierskiego”³. Spoczywają w krypcie pod ołtarzem, cudem zachowały się kopie ich portretów i same trumny. Rodzina Losy de Losenau wywodzi się ze starej szlachty z Lotaryngii⁴, niezwykle rozbudowana i skoligacona, tu dodajmy jedynie, że na przykład Ludwik, brat Karoliny, był dzielnym oficerem armii austriackiej, zginął śmiercią walecznych, uhonorowany pomnikiem w Karlsburgu, pod który kamień węgielny własnoręcznie położył cesarz Franciszek Józef.

Wróćmy do „Tajnego Detektywa”. W okładkę wkładrowano portret denatki. Napis na dole strony wyjaśnia w czym rzecz, oczywiście koloryzując sytuację podobnie, jak to i dzisiaj robią tabloidalne piśma:

Kaplica cmentarna w Drohobyczu, w której złożono zwłoki tragicznie zmarłej ś.p. Niny Rudorferówniej. Policja strzegła dostępu do kaplicy z obawy przed profanacją zwłok przez rozfanatyżowany tłum.

W nawiasie wskazówka: „Sensacyjne szczegóły na stronie 11”. A wewnątrz tygodnika kolejne zdjęcia, o jakie dzisiaj już raczej w prasie trudno, na przykład piękna twarz zmarłej w trumnie obsypanej kwiatami. I widok na tę samą alejkę, której pilnował policjant, tyle że w stronę przeciwną, do wejścia, wypełnioną szczerlnie tłumem ludzi.

Panna Maria Bronisława – takie imiona nosiła według katolickiej klepsydry, ale korespondent „Tajnego Detektywa” pisze o niej również Nina oraz Mina (a może to błąd zecera), była kasjerką w biurze notariusza dr Witkiewicza, według klepsydry – urzędniczką prywatną. 15 listopada 1932 roku zachowywała się w pracy normalnie, tryskała humorem, do domu wyszła jak zazwyczaj o godzinie 19-tej. Nagle tuż przed drugą w nocy zaczęła z krzykiem dobijać się do sąsiadki. Ta nie otworzyła, mówiąc, że musi się ubrać. Wstali szybko inni domownicy, po chwili wzniesli raban, odkrywając, że panna Rudorferówna sięgnęła po butlę z kwasem siarkowym. Natychmiast przewieziono dziewczynę do szpitala przy ulicy Grunwaldzkiej, próbowano udzielić pomocy. Rano przybyła rodzina i krewni desperatki. Diagnoza po konsumpcji kwasu siarkowego mogła być tylko jedna: „wszelka pomoc jest bezowocna”. Po usłyszeniu takiego wyroku krewni opuścili szpital, aby znaleźć dorożkę i przewieźć umierającą do domu. Powróciwszy, usłyszeli hiobową wieść: że Maria Bronisława zmarła, lecz na krótko przed śmiercią poprosiła o przywołanie księdza rzymskokatolickiego i o sakrament chrztu świętego, potwierdzając swą wolę listem. By spełnić prośbę umierającej, najpierw dyrektor szpitala dr Bronisław Kozłowski musiał stwierdzić, że jest ona w pełni władz umysłowych – co też uczynił. Dopiero wtedy ksiądz prałat dr Kazimierz Kotula w asyście 30 osób, w tym lekarzy i zakonnic szpitalnych, udzielił panie Marii Bronisławie chrztu; rolę rodziców chrzestnych przyjęli państwo doktorostwo Witkowscy.

„Tajny Detektyw” relacjonuje:

W pół godziny później Rudorferówna zakończyła życie w strasznych męczarniach. Co skłoniło denatkę

do porzucenia wiary swoich ojców, dotąd nie stwierdzono. Fama głosi, jakoby miłość do katolika. Taż sama fama tłumaczy samobójstwo rozpacz z powodu wypowiedzenia posady, które otrzymała wraz z resztą personelu.

[...] wieść o przejściu córki na katolicyzm poruszyła całą rodzinę zmarłej. Rodzina twierdzi i powtarza nieustannie, że list pozostawiony przez denatkę był sfingowany, a na dowód przedłożyła list pisany ręką denatki dając tem samym do zrozumienia, że pewne zainteresowane osoby wbrew woli konającej zmieniły jej wyznanie. Rabinat i tutejsza Żydowska Gmina Wyznaniowa wysłała natychmiast delegację z rabinem dr Awigdorem i dr Barchaczem do ks. prałata dr Kotuli, domagając się wydania zwłok. Jednakże delegacja nie osiągnęła celu, gdyż ks. prałat oświadczył, że zmarła w chwili zgonu była chrześcijanką.

Bardzo ciekawe były to postacie, ks. Kotula i rabin Avigdor. Kazimierz Kotula⁵ (1880–1962) pochodził z miejscowości Budziwój, dzisiaj to już dzielnica Rzeszowa, studiował w Seminarium Duchownym w Przemysłu, gdzie też potem wykładał, a następnie w Krakowie, w Wiedniu i Rzymie (tu napisał doktorat). Wyświęcony w 1905 roku, od 1925 roku był proboszczem i dziekanem drohobyckim, szczególnie dbając o kondycję drohobyckiego kościoła farnego (fundowanego w 1392 roku przez Władysława Jagiełłę). Wcześniej, kiedy działał w Przemysłu, w latach 1919–1922 był posłem na Sejm Ustawodawczy. W 1931 roku Pius XI mianował go swoim tajnym szambelanem. W czasie wojny miał uratować wielu Żydów, udzielając im chrztu i wystawiając metryki. Po wojnie pracował w diecezji wrocławskiej, wykładał w tamtejszym seminarium, został kanonikiem kapituły katedralnej we Wrocławiu, niewiele brakowało, by otrzymał sakrę biskupią. Jakub Avigdor (1896–1967) pochodził z rodziny rabinackiej z Tyrawy Wołoskiej powiatu sanockiego, uzyskał doktorat z filozofii po studiach na Uniwersytecie Jagiellońskim i Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie, od 1920 do 1941 roku był naczelnym rabinem Drohobycza i Borysławia. W Drohobyczu w 1928 ukazała się napisana po polsku (z suplementem hebrajskim i niemieckim) jego *Nauka Talmudu*. Wedle pewnych relacji miał we wrześniu 1942 roku ukrywać się w Drohobyczu m.in. razem w Brunonem Schulzem w willi rodziny Moroniów. Cudem się uratował, przeżył Buchenwald, został kapelanem wyznania mojżeszowego w II Korpusie gen. Władysława Andersa – jego zdjęcie w polskim mundurze można zobaczyć w wydany przez Yad Vashem dokumencie *The Camp Calendar of Buchenwald*⁶; to zapiski w formie kalendarza prowadzone przez Avigdora podczas uwięzienia w Buchenwaldzie. Dawny polski rabin z Drohobycza w 1946 roku wyemigrował do USA, w Nowym Jorku pełnił funkcję rabina na Brooklynie, po czym na początku

lat 50. wyjechał do Meksyku, gdzie został naczelnym rabinem społeczności aszkenazyjskiej. Pisał książki w pięciu językach. Znanym rabinem został jego syn, Isaac, urodzony w 1920 roku, który studiował m.in. na Uniwersytecie Lwowskim i Jeshiva Chachmei Lublin, i który również przeżył Holokaust i potem działał w USA.

Reporter „Tajnego Detektywa” podkreśla, że Polacy i Żydzi żyli w Drohobyczu w zgodzie, dlatego tym bardziej władza nie chciała, aby zdenerwowane społeczności zostały narażone na „zaburzenie spokoju publicznego”. Dziennikarz od razu wyjaśnia uprzedzając fakty, że do rozruchów nie doszło, władze podjęły daleko idące środki ostrożności, dzięki czemu policja „ustawiona przy świeżej mogile nie miała powodu do wkroczenia”. Nie tylko władze i policja, również gmina żydowska dmuchała na zimne, wydając odezwę, aby ludność mojżeszowego wyznania w czasie pogrzebu pozostała w domach. Maria Bronisława była córką bardzo pobożnych rodziców, wnuczką rabina z pobliskiej Schodnicy, Izraela Rudorfera. Rodzina miała ponoć kłopoty finansowe, na córce spoczywał obowiązek utrzymania najbliższych. Przygnębiona matka samobójczyni podkreślała, że córka nigdy nie kwestionowała wiary ojców, nie krytykowała wyznania mojżeszowego. Natomiast ks. prałat Kotula podnosił, że zmarła na łożu śmierci przekonywała, że w kościele była więcej razy niż niejedna chrześcijanka.

Ogłoszenie pogrzebowe zapowiadało, że 17 listopada trumna z kostnicy szpitalnej będzie o godz. 7:30 przeniesiona do kościoła łacińskiego, skąd po nabożeństwie żałobnym zwłoki zostaną odprowadzone na cmentarz katolicki. Przy kostnicy zbierały się tłumy, podobnie przy (dawnej) ulicy Grunwaldzkiej i na Rynku, któredy powinien zdążać do kościoła kondukt żałobny. Jednakże okazało się, że już o godzinie 6:30 trumnę przeniesiono nie do kościoła, a do kaplicy na cmentarzu katolickim, znajdującym się nieopodal szpitala, i tu odprawiono żałobną mszę świętą. Kaplicę chroniła policja państwowa pod dowództwem komisarza Władysława Szaciłły. Ludności żydowskiej nie zakazano wstępu na cmentarz. Czytamy w „Tajnym Detektywie”:

Pomimo przejmującego zimna, śniegu i mgły, kilkutyśięczny tłum zaległ cmentarz i przyległe ulice. Z rodziny zmarłej udziału w pogrzebie nikt nie brał.

Po pogrzebie przy grobie pokrytym kwiatami, nad którymi dominował gustowny krzyż z Ukrzyżowanym, pozostał jeden człowiek, funkcjonariusz policji. Relacja kończy się dwoma informacjami. Pierwsza podaje, że „Rabinat i Kahał nie ustają w dalszym ciągu w staraniach o ekshumację i przeniesienie zwłok na cmentarz żydowski”. Druga, kończąca artykuł, dla nas najważniejsza i kluczowa, powiadamia:

Pamiętać jednakże należy, że głównym świadkiem jest tu, tak przez chrześcijan jak i Żydów, powszechnie lubiany i ceniony lekarz, profesor dr Bronisław Kozłowski. On to właśnie orzekł, że denatka działała w pełni świadomości.

Kaplica cmentarna drohobyckiej nekropolii przy ulicy Truskawieckiej wygląda obecnie niemal dokładnie tak jak przed laty, po obu stronach jej schodów czuwają, modląc się, te same dwie płaczące figury, zobaczy je każdy, kto przekroczy wielką, niezmienną przez czas, jakby wieczną bramę cmentarnego muru i wejdzie na taką jak na zdjęciu sprzed lat w „Tajnym Detektywie” krótką alejkę główną cmentarza. Bardziej w głębi nekropolii znajduje się odnowiony nagrobek dr Bronisława Leliwy Kozłowskiego, przez 33 lata, od roku 1902 do śmierci w 1935, dyrektora szpitala miejskiego (dzisiaj to klinika onkologiczna przy Truskawieckiej 76). Ten niezwykle zdolny chirurg, absolwent fakultetu medycznego Uniwersytetu Jana Kazimierza we Lwowie, był barwną i doprawdy znaczącą postacią, wzbudzającą powszechny szacunek nie tylko w Drohobyczu.

A i teraz wiedzie zauważalne życie po śmierci. O doktorze Kozłowskim wciąż się w Drohobyczu pamięta, ma swoją ulicę biegnącą przez Wójtowską Górę, przy szpitalu, którym kierował, łączącą się z ulicą Truskawiecką. Wprawdzie w drugiej połowie lat 40. XX wieku komuniści zmienili nazwę ulicy na Czapajewa, ale kiedy w 1989 roku Ukraina odzyskiwała niezależność, jego dawni ukraińscy uczniowie, teraz znani lekarze, pamiętali o swym nauczycielu – i Kozłowski „otrzymał” ją ponownie.

Dr Bronisław Kozłowski zdobył pozycję gwarantującą mu nieśmiertelność wśród współczesnych drohobyckan, przynajmniej wśród lekarzy, co bez dwóch zdań potwierdza wydana w 2008 roku obszerna, licząca ponad 450 stron monografia *Medycyna Drohobycza*⁷. Bronisław Kozłowski jest tam wymieniony i opisany jako drugi z najważniejszych, najbardziej znanych i uznanych lekarzy w historii miasta, który współtworzył instytucje i wychował pokolenia medyków. Warto wyjaśnić, że pierwsze miejsce ma w Drohobyczu zarezerwowane Jurij Kotermał zwany Drohobyckiem (1450–1494), średniowieczny lekarz, astronom, matematyk, filozof wykształcony na uniwersytetach w Krakowie i Bolonii; o jego pozycji świadczy fakt objęcia w latach 1481–1482 funkcji rektora Uniwersytetu Bolońskiego. W 1999 roku został uhonorowany przez Drohobyczan okazałym pomnikiem na skwerze nieopodal Rynku i kościoła św. Bartłomieja.

Bronisław Kozłowski pochodził z Wilanowa pod Warszawą, ojciec był lekarzem i nie bez powodu widział w synu przyszłego chirurga, skoro ten, będąc dzieckiem, potrafił stworzyć z patyków protezę dla kurczaka, który w jakimś wypadku stracił część nóżki.

W 1892 roku Kozłowski ukończył studia medyczne na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie, specjalizując się w chirurgii pod okiem chirurga europejskiej klasy, Ludwika Rydygiera, który pierwszy na świecie przeprowadził operację resekcji żołądka z powodu owrzodzenia. Dziesięć lat później Kozłowski objął funkcję dyrektora szpitala miejskiego w Drohobyczu i z czasem stał się jedną z najznakomitszych, jak i najbarwniejszych postaci miasta (identyfikując się z miastem i pozostając głuchym na kuszące oferty pracy we Lwowie). Świetny chirurg, podkreślają znawcy, ale i uniwersalny diagnosta i konsultant, znakomity organizator pracy i procedur medycznych, a także mecenas... medycyny: zakupił i przywiózł z Czech do Drohobycza drewniany „barak”, szpital dla zakaźnie chorych. Wspierał restaurację farnego kościoła parafialnego, wydarzenia kulturalne, był jednocześnie prawdziwym filantropem, czułym na potrzeby ludzi ubogich i poszkodowanych przez los, o czym świadczy m.in. relacja, jak to dla pewnego kowala kupił konia i bryczkę, by ten mógł zarabiać na rodzinę po amputacji nogi. Co tydzień w poniedziałki przyjmował ubogich chorych z pobliskich wiosek i miejscowości. Wybrał początek tygodnia nieprzypadkowo, bo był to dzień targowy, więc chorzy mieli zapewniony transport, a doktor, jeżeli tak trzeba było, oglądał pacjentów wprost na wozach i furmankach. Kiedy sam zaczął chorować i tracił siły, a schody na piętro szpitala stawały się przeszkodą nie do pokonania, młodszy kolega lekarze wnosili go na górę na splecionym z rąk siodełku⁸. Mimo dyscypliny narzucanej przez medycynę błyskał fantazją, w 1904 roku jako pierwszy w Drohobyczu jeździł czeskim luksusowym samochodem osobowym Tatra pomalowanym na czerwono, prowadzonym przez osobistego kierowcę, który lubił paradnie pędzić wyboistymi drogami miasta tak, że kaczki wyskakiwały z kałuż, a ludzie chowali się w rowach przed smugami błota.

Był wyrazisty, z charakterem i zrównoważony, średniego wzrostu, o oficerskiej sylwetce, nosił perfekcyjnie, ostro przyciętą małą brodę i wąsy, ubrany pedantycznie i elegancko w czarny garnitur i melonik. Mieszkał przy Rynku 15 z siostrą, która zajmowała się domem i sprawami budżetu. Nie ożenił się, bo wybrał medycynę, ale jednocześnie miał duże powodzenie u kobiet, o czym też krążyły legendy. Jego pogrzeb przeszedł do historii miasta, zdaniem autorów monografii nigdy wcześniej w Drohobyczu tak wielu ludzi nie odprowadzało zmarłego w ostatnią drogę, w procesji żałobnej grały dwie najważniejsze tutejsze orkiestry. Wieczorem po pogrzebie uliczne latarnie przykryto kirem.

Bruno Schulz musiał znać dr Bronisława Kozłowskiego. Znał wielu lekarzy, bo choroba była częścią jego codzienności, jego biografii, stałą dominantą nie tylko w otoczeniu rodzinnym. Chorował ojciec, chorowała matka, chorowała „na tle nerwowym” siostra, z którą mieszkał przy ul. Floriańskiej i do której co jakiś czas

musiał wzywać pogotowie, chorowali przyjaciele, jak Władysław Riff, młody pisarz zmarły na gruźlicę, w korespondencji z którym prawdopodobnie kształtowało się pisarstwo Schulza. Chorował sam Bruno Schulz, były to przypadłości dokuczliwe, a do tego jeszcze część z nich wstydliva, a przynajmniej bardzo krępująca. Już w dzieciństwie miał poważnie zachorować na płuca i serce, dolegliwości wracały, w 1914 roku sześć miesięcy spędził w łóżku. Miał wtedy 22 lata.

Zachowała się teczka personalna⁹ nauczyciela gimnazjalnego Brunona Schulza z archiwum Kuratorium Okręgu Szkolnego Lwowskiego – jest ona w tej zdrowotnej materii nadzwyczaj miarodajna, warto odwołać się do niektórych dokumentów. Przypomnijmy przy okazji, że państwowe gimnazjum drohobyckie było głównym miejscem pracy Schulza, zaczął w 1924 roku jako nauczyciel tymczasowy, od 1931 miał stały etat.

25 lutego 1928 roku dr Izidor Wilder przyjmujący na ulicy Mickiewicza 36 wystawił zaświadczenie, że „pan prof. Bruno Schulz jest od 8 dni chory na grypę z następową komplikacją oskrzeli i płuc. Chory gorączkuje i musi jeszcze przez jakiś czas pozostać w łóżku”. Rok później również w lutym dr Jakób Rudorfer z ulicy Bednarskiej zaświadczał, że „pan Bruno Schulz, profesor gimnazjalny znajduje się w moim leczeniu od 5 bm. Cierpi on na nerwicę serca i dyspepsję żołądka i musi od dnia 6 bm. pozostać w domu jeszcze dnia kilka od daty niniejszej”. Po przedstawieniu badań i ich potwierdzeniu przez lekarza powiatowego dr Juliana Bory, kurator oświaty udzielił Schulzowi urlopu płatnego dla poratowania zdrowia od 6 do 30 kwietnia 1929 roku. W listopadzie tego roku znowu zachorował, o czym zaświadczał Eljasz Hoffman, lekarz praktykujący przy ulicy Grunwaldzkiej, że Schulz jest „w mem leczeniu od tygodnia z powodu anginy i z tego powodu nie może opuszczać mieszkania do 22.XI. br. włącznie”. Tak to wyglądało, że pogoda jesienno-zimowa nie sprzyjała pisarzowi, chorował z reguły między styczniem a kwietniem i między październikiem a grudniem. W 1930 dostał urlop dla poratowania zdrowia od 11 stycznia do 15 marca. Miał wtedy 38 lat.

Zatem w 1929 roku Bruno Schulz spędził na urlopie zdrowotnym 33 dni, w roku 1930 – dwa miesiące i pięć dni. Co roku był na zwolnieniu przez kilkanaście lub nawet kilkadziesiąt dni. Urzędowy zeszyt „Wykaz stanu służby” wlicza, że w latach 1927–1929 Schulz otrzymywał zwolnienia lekarskie kolejno z następujących powodów: zaparcie żołądka, osłabienie serca, nerwica serca, dyspepsja żołądka i grypa z komplikacjami, grypa z następową komplikacją oskrzeli i płuc, zapalenie okostnej, gorączka gastryczna, klucie w boku, zaziębienie, zapalenie opłucnej. Dłuższe nieobecności nauczyciela w pracy z powodu choroby uruchamiały określoną procedurę, w ramach której z jednej strony dyrektor Gimnazjum Państwowego im. Króla Włady-

sława Jagielly informował Biuro Personalne Kuratorium Okręgu Szkolnego Lwowskiego o przyczynach nieobecności profesora Brunona Schulza i poświadczających to dokumentach, z drugiej zwracał się do Lekarza Powiatowego o zbadanie jego stanu zdrowia, a do Kuratorium o udzielenie Schulzowi urlopu zdrowotnego, o ile rzecz jasna Schulz o to do dyrektora wystąpił.

Tak więc na przykład 30 sierpnia 1934 dyrektor gimnazjum Tadeusz Kaniowski pisał do lekarza powiatowego w Drohobyczu:

Dyrekcja uprasza o zbadanie stanu zdrowia Pana Brunona Schulza, stałego nauczyciela tut. zakładu, i wydanie o Nim opinii na piśmie. Pan Schulz na podstawie orzeczenia Dra Stanisława Laskownickiego, docenta Uniwersytetu Lwowskiego, jest niezdolnym do pracy przez 3–4 tygodnie (cierpi na przewlekłe zapalenie pęcherza i miedniczek nerkowych oraz gruźlę krokowego).

A do Kuratorium Okręgu Szkolnego Lwowskiego zwracał się dyrektor Kaniowski tak:

P. Bruno Schulz, stały nauczyciel tut. gimnazjum, nie pełni obowiązków służbowych od początku roku szkolnego 1934/35 z powodu choroby pęcherza, miedniczek nerwowych i gruźlę krokowego. Przez tydzień leczył się we Lwowie u Dra. Stanisława Laskownickiego, docenta Uniwersytetu Lwowskiego, sądząc że po tygodniowym leczeniu przyjdzie do sił fizycznych. Gdy to nie ustąpiło, wniósł za poradą Dra Laskownickiego podanie o urlop zdrowotny. Dyrekcja skierowała p. Schulza do zbadania przez lekarza powiatowego, który - jak świadczy jego orzeczenie – wnosi o udzielenie Mu czterotygodniowego urlopu. Przedkładając opinię lekarza powiatowego wraz z podaniem petenta wnosi Dyrekcja na udzielenie 4-tygodniowego urlopu p. Brunonowi Schulzowi.

Problemy zdrowotne musiały być poważne, skoro Schulz trafił do dr Stanisława Laskownickiego, najlepszego w tej dziedzinie wybitnego lekarza, pierwszego polskiego profesora urologii. Laskownicki¹⁰ (1892–1978) był lwowianinem, absolwentem Wydziału Lekarskiego Uniwersytetu Jana Kazimierza; dyplom zrobił w 1917, od 1920 pracował już w swojej *alma mater*, w 1938 otrzymał tytuł profesora, od 1928 roku aż do wojny równocześnie kierował oddziałem urologii Państwowego Szpitala Powszechnego we Lwowie. W 1941 roku opuścił Lwów z powodu szykanowania przez ukraińską administrację szpitala, wyjechał najpierw do Warszawy, osiadł jednak w Krakowie.

Zachowała się podobna korespondencja służbowa z początku 1937 roku. Z analogicznego pisma dyrektora gimnazjum do kuratorium wynika, że Schulz cho-

rował od 12 stycznia do 1 lutego. Najpierw przeziębił się w Warszawie, gdzie wyjechał na czas ferii, a kiedy wracał ze stolicy, trafił do nieogrzanego wagonu – i ponownie doznał ostrego nieżytu tchawicy, o czym zaświadczał dr Hoffmann.

Eljasz Hoffmann i Izidor Wilder czynnie działali razem z Bronisławem Kozłowskim w oddziale drohobyckim Związku Lekarzy Państwa Polskiego, organizowali odczyty naukowe, Kozłowski pilnie śledził światową prasę fachową. Że się znali, raczej nie ma wątpliwości, ale nic nie wiemy o tym, żeby się spotykali, najlepszy lekarz Drohobycza i największy pisarz Drohobycza. Tematyka by tak powiedzieć medyczno-chorobowa w prozie Schulza nie występuje, być może dlatego, że to sfera nazbyt życiowo dokuczliwa dla samego pisarza, mówiąc najprościej – przywołująca bez wątpienia złe wspomnienia i przeżycia, niepoddająca się mityzacji, a wręcz przeciwnie – nieustannie demistyfikująca pragnienia mityzacji i transcendencji, a na dodatek – rodzaj parodii z tej biologii, na której ufundowała się erotyka.

Doktor Gotard z *Sanatorium pod Klepsydrą* to bardziej filozof niż lekarz, a jako lekarz... lekarz nieuchwytny. „Widzę go niemal, małego, kroczącego wielkimi krokami, w rozwianym płaszczu, spieszącego przez szereg sal szpitalnych”¹¹ – czy tak opisana postać dr Gotarda nie wywoła reminiscencji z osobą dr Kozłowskiego? Wrażenie jest takie, że w doktorze Gotardzie, w tym z rysunków i w tym z kart *Sanatorium pod Klepsydrą* jest coś z dr Kozłowskiego. Może coś z jego charakteru, albo z twarzy i sylwetki, może przynajmniej ta spiczaste przycięta bródka, a może tylko, albo aż – ta swoista aura mądrości, udziału w jakichś tajemnych sprawach i nieuchwytności. A czy w dr Kozłowskim nie ma czegoś analogicznego do archetypu Ojca? Jakkolwiek by było, przyglądanie się biograficznym kontekstom twórczości, osadzanie kreacji w kontekstach czasu i miejsca, jest zajęciem frapującym. Kiedy patrzy się na fotografii drohobyckiego chirurga, czuje się coś z ducha schulzowskiej prozy. Jak na zdjęciu, wydawałoby się typowym, zrobionym pół roku przed śmiercią z kolegami lekarzami: widzimy starszego, eleganckiego pana w czarnym garniturze i płaszczu oraz w meloniku, siedzącego pośród szesnastu osób ubranych w białe kitle i bez nakryć głowy.

Bruno Schulz nie ma swojego grobu. W sprawach grobów wygrała nie literatura, a medycyna, i nie jedynie dlatego, że bez problemu odnajdziemy na cmentarzu przy ulicy Truskawieckiej grobowiec Bronisława Kozłowskiego. Wydaje się nieprawdopodobne, ale tak jest: również ocalał i dobrze się prezentuje na cmentarzu katolickim grób 25. letniej Żydówki, którą dr Kozłowski zbadał i orzekł, że jest w pełni władz umysłowych, aby mogła stać się neofitką. Jej rodzina dalsza i bliższa prawdopodobnie podzieliła los większości tu-tejszej wspólnoty żydowskiej, nie ma ich grobów. Ona

grób ma, chociaż to przecież dziwne, lecz nie ma już co o tym dyskutować, że samobójczyni została pochowana na tzw. świętej ziemi, a nie za murem cmentarza. Na postumencie, na którym stoi figura Matki Boskiej, wyryto słowa:

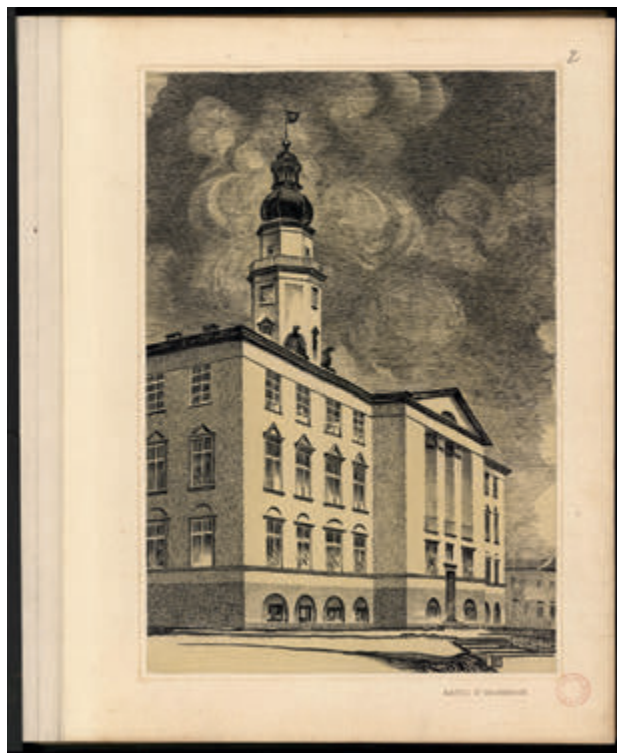
Tu spoczywa Marja Bronisława Rudorferówna, która przeżywszy lat 25 na łożu śmierci przyjęła chrzest.

Cóż dodać na koniec? Chyba tylko to, że siła i racja autorytetów bywa doprawdy wielka i że to one niekiedy ustanawiają porządek w świecie pełnym chaosu, a nie politycy, duchowni czy tajne służby. Akurat Drohobycz międzywojenny jest miejscem nadzwyczaj zaskakująco skutecznego działania takich autorytetów. Dodajmy jeszcze, że chociaż Bruno Schulz grobu nie ma, jego życie po śmierci staje się coraz bardziej bogate i światowe.

Przypisy

- 1 „Tajny Detektyw. Ilustrowany Tygodnik Kryminalno-Sądowy”, Kraków, nr 48, 27 listopada 1932.
- 2 Grzegorz Rąkowski, *Ukraińskie Karpaty i Podkarpacie: część zachodnia*, tom 1., Pruszków 2013, s. 193.
- 3 *Wiadomość o Fedorowiczach. Część pierwsza*, Lwów 1880, s. 40.
- 4 Tamże, s. 39.
- 5 Zdzisław Domino, *Ksiądz dr Kazimierz Kotula z Budziwoja*, „Głos Tyczyna”, nr 12/2009, s. 12, 13.
- 6 Zobacz: <https://trainig.ehi-project.eu/b01-camp-calendar-buchenwald>, dostęp: 10.01.2016.
- 7 Михайло Богаченко, Мирослав Романяк, *Медицина Дрогобича: Історичні нариси*, ред. М. Шалати, Коло, Дрогобич 2008.
- 8 Tamże, s. 41, 42.
- 9 Archiwum Historyczne we Lwowie, nr 29379. Teczka: Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. Zbiór dokumentów. Bruno Schulz [stąd pochodzą cytowane w artykule dokumenty].
- 10 Nazwisko lekarza: Laskownicki, a nie: Laskowicki, jak błędnie przytoczono w: Bruno Schulz, *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku Jerzy Ficowski, wydanie trzecie, Gdańsk 2008, s. 338, 364.
- 11 *Sanatorium pod Klepsydrą*, [w:] Bruno Schulz, *Opowiadania, eseje, listy*, Warszawa 2000, s. 245.

Opublikowane pierwotnie w: *Bruno Schulz: teksty i konteksty. Materiały VI Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*, red. Wiera Meniok, Drohobycz 2016, s. 503–515.



Rysunki Feliksa Lachowicza, ok. 1930–31, papier, tusz, piórko.
 Kolejno: *Widok ogólny Drohobycza*, *Ratusz w Drohobyczu*, *Kościół parafialny w Drohobyczu*.
 Rysunki pochodzą z niesygnowanego albumu *Drohobycz*. Album z rysunkami miasta, Archiwum Akt Nowych, zesp. 109, sygn. 187 (Muzeum J. Piłsudskiego w Belwederze. *Drohobycz. Album z rysunkami miasta*).

Kilka razy przychodziło mi uczestniczyć w otwarciu Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu i stawać także na tej scenie. Dziś sytuacja jest inna, bowiem Wiera Meniok poprosiła mnie o wygłoszenie jednego z wykładów otwierających festiwal. Wahalem się długo, mając w pamięci wybitnych pisarzy i myślicieli, którzy otwierali poprzednie edycje. Pamiętałem także frapujące wykłady podczas sesji naukowych z poprzednich lat. I wiedziałem także, kto został zaproszony w tym roku.

Ale stało się. Wiera uparła się i wpisała mnie do programu. W dodatku okazała mi wyrozumiałość i sama wymyśliła temat tego wykładu: „Polskie i moje przygody z Brunonem Schulzem”. To wypowiedź, a nie wykład. Tak sformułowany temat jest dla mnie pewnym ratunkiem, bowiem pozwala na mało zdyscyplinowane snucie wspomnień, przytaczanie historii i stawianie nawet naiwnych pytań. Zwolniony jestem z naukowej precyzji, odwoływania się do badań czy też prowadzenia polemik interpretacyjnych.

Zacznę od oświadczenia: nie potrafię i nie chcę być komentatorem literackim Schulza. Chętnie słucham wyrafinowanych, czasami brawurowych i karkołomnych interpretacji Schulza. Ale nie porywam się na takie rzeczy. Ja sam go po prostu wchłaniam. Albo to raczej on mnie wchłania. I nie odczuwam potrzeby, aby próbować sobie i innym tłumaczyć, dlaczego tak się ze mną dzieje.

Wykpiwszy się tym (mam nadzieję w miarę sprytnym zabiegim) od powiedzenia czegoś o prozie Schulza, albo jego rysunkach, albo jego życiu, mogę przejść do zadanego tematu. Opowiedzieć o kilku moich przygodach z Schulzem. Nie będą to przygody literackie – będą to przygody realne.

Przygoda 1

Moja pierwsza realna przygoda z Schulzem to Drohobycz. To ten festiwal. To ludzie, którzy go tworzą. Pierwszy raz przyjechałem do Drohobycza w roku 2008. Poznałem wtedy pana profesora Skotnego, rektora uniwersytetu, który zrobił na mnie ogromne wrażenie. Powiedział mi, że dzięki Schulzowi i festiwalowi Drohobycz jest odkrywany w całym świecie. I był z tego powodu bardzo dumny. Spotkałem Wierę i jej współpracowników. I spotkałem pana Alfreda Schreyera, ostatniego przedwojennego drohobyckiego Żyda i ucznia Brunona Schulza, którego miałem szczęście spotkać kilka razy wcześniej, ale poza Drohobyczem. Pokazywał mi z dumą swoje miasto. Ta pierwsza wizyta uświadomiła mi, jak niespodziewaną i jak ważną rolę Bruno Schulz odgrywa kilkadziesiąt lat po zamordowaniu na drohobyckiej ulicy.

Oto w mieście kiedyś polskim, mieście, które przeszło sowiecką, potem niemiecką, a potem znów sowiecką okupację, by stać się miastem ukraińskim w wolnej Ukrainie, zdarzyła się rzecz niezwykła – znaleźli się

Polskie i moje przygody z Brunonem Schulzem¹

młodzi Ukraińcy, którzy odkryli, że tu się urodził i zginął, tu tworzył i był nauczycielem w szkole, niepiszący po ukraińsku, nie Ukrainiec, jeden z najwybitniejszych pisarzy XX wieku – Bruno Schulz. I ci ludzie dokonali rzeczy wielkiej – przywrócili Drohobyczowi Schulza. I Schulzowi Drohobycz.

Przygoda 2

Kolejny Festiwal odbył się w roku 2010. Zapytałem Wierę, przed ratuszem po spotkaniu z ówczesnym merem Drohobycza, gdzie można kupić w Drohobyczu książki Schulza po ukraińsku. Jej odpowiedź mnie zaskoczyła bardzo: „Nigdzie”. Okazało się, że Festiwal odbywa się wśród ludzi, którzy Schulza nie czytają, bo czytać nie mogą!!! Trudno więc było oczekiwać od mieszkańców Drohobycza, aby rozumieć sens tego wydarzenia i znaczenie Schulza. Zapytałem wtedy, jak wygląda sprawa tłumaczeń. Usłyszałem, że są stare, niewydawane od lat, ale najlepiej byłoby zrobić nowe. Bardzo mi się ten pomysł spodobał i zadałem następane pytanie: „Kto byłby najlepszy?”. Wiera się speszyła, a potem wydusiła z siebie: „To niemożliwe. Najlepszy byłby Andruchowycz. Ale to niemożliwe”. I zamilkła. Ten pomysł także mi się spodobał. Poprosiłem Oлександrę Koval ze Lwowa, aby mi dała telefon do Jurija i uprzedziła o propozycji, którą mu złożę. Kiedy zadzwoniłem do niego, wyczułem, że on się bardzo ucieszył z tego pomysłu! Potem spotkaliśmy się we Lwowie na targach książki, ustaliliśmy szczegóły. I tak powstał na rok 2012, na 70. rocznicę śmierci Schulza, przekład, który dał prozę Schulza Drohobyczowi i całej Ukrainie. A ja poznałem Jurija Andruchowycza.

Zapewne dzięki temu przekładowi z tak wielką przyjemnością czytam w programie tegorocznego festiwalu informację o nowych ukraińskich literaturoznawcach z Kijowa, Czerniowiec, Łucka, Lwowa i, oczywiście, z Drohobycza, którzy będą mówić o Schulzu.

Przygoda 3

Siedziałem kiedyś na Starym Mieście w Warszawie z Saszką Bojczenką i jego żoną Oksaną. Dzień był

piękny, słoneczny. Siedzieliśmy w ogródku restauracji i robiliśmy to, co zdarzało nam się często – prowadziliśmy bardzo pogłębiony dialog polsko-ukraiński. Zeszło nam, oczywiście, na Schulza. Na Drohobycz. Zapytałem go, co Czerniowce, w których mieszka, wiedzą o Schulzu. Saszko odpowiedział krótko: „NIC”. Zapytałem go, czy jeśli zdobędzie pieniądze, to zorganizuje prezentację Schulza i festiwalu Schulza w Czerniowcach. Saszko był w nastroju równie bojowym i powiedział: „Oczywiście!”. Aby nie było już możliwości odwrotu, zadzwoniłem od razu do Wiery z pytaniem, czy się zgadza. Powiedziała: „Tak”. I Schulz w październiku 2013 pojechał w odwiedziny do Czerniowiec, do miasta Celana. Pojechali Wiera Meniok, Jerzy Jarzębski, Jurij Andruchowycz, Andrij Pawłyszyn, Teatr Alter, Andrij Lubka, Taras Prochaško, Andrij Bondar. Ja też pojechałem. Pojechała pani rektor Skotna, bowiem Uniwersytet w Czerniowcach był współgospodarzem „Dni Schulza w Czerniowcach”. A skutek? Ostatnio Paul Celan i jego festiwal poetycki zaczął bywać w Drohobyczu. Czyli warto było, bo dwa miasta, które mogą szcycić się dwoma z największych twórców literatury XX wieku – Schulzem i Celanem – poznały się lepiej i zbliżyły się do siebie.

Przygoda 4

Rok temu na najważniejszym festiwalu rockowym w Polsce „OFF Festiwal” w Katowicach była Patti Smith. Jedna z największych artystek w historii rocka, alternatywy itp. od lat 60. Poetka. Pani ponad 70-letnia, która dała tam niezwykły koncert. Na spotkaniu z młodymi ludźmi, zorganizowanym przez Instytut Książki, zapytana o pięć najważniejszych książek w życiu, bez wahania wymieniła tytuły. Wśród nich był *The Street of Crocodiles*, czyli tytuł anglojęzycznego wydania Schulza. To było odkrycie dla tłumu młodych Polaków tam obecnych, którzy – jestem, niestety, pewien – nie słyszeli o Schulzu.

Przygoda 5

Miało też być o polskich przygodach z Schulzem. W jedną z nich zostałem wciągnięty. Był styczeń 2009 roku, kiedy zadzwonił do mnie z Kolonii Marek Podstolski, ostatni żyjący krewny Brunona Schulza. Odwiedził mnie wcześniej w roku 2008 w Instytucie w Krakowie. Odbyliśmy dobrą rozmowę, opowiedziałem o tym, jak wspieramy i będziemy wspierać Festiwal Schulza w Drohobyczu i że bardzo nam zależy na popularyzowaniu jego twórczości na całym świecie. Marek Podstolski ucieszył się i zadeklarował wolę współpracy.

W tej styczniowej rozmowie pytał, czy będę w Jerozolimie w lutym? Powiedziałem, że będę. Marek powiedział, że też będzie, że cieszy się, że mnie też zaproszono. zaproponował spotkanie. Nie wiedziałem, na co miałem zostać zaproszony, bo jechałem służbowo z ramienia Instytutu Książki na targi książki. Po bliż-

szym dopytaniu okazało się, że Marek został zaproszony wraz z żoną przez Yad Vashem na uroczystość odsłonięcia fresków Schulza. Był przekonany, że jako dyrektor Instytut Książki w Polsce także jestem zaproszony na uroczystość. Pamiętałem burzę w mediach wokół wywiezienia tych fresków z Drohobycza w roku 2001. Poprosiłem Marka, aby przysłał mi kopię zaproszenia, co też uczynił. Odsłonięcie fresków przypadało w ostatnim dniu targów książki w Jerozolimie. Miałem być na miejscu.

Sprawdziłem w polskiej ambasadzie w Izraelu. O planowanej uroczystości odsłonięcia fresków Schulza ambasada dowiedziała się ode mnie. Oburzenie ambasady na takie postępowanie Yad Vashem było ogromne. Zadzwoniłem do zaprzyjaźnionego pracownika ambasady Izraela w Polsce. Przyjaciel powiedział mi, że oczywiście o uroczystości wiedzą, ambasador Peleg dostał zaproszenie i wybiera się na uroczystość. Powiedziałem mu, że polska ambasada nic nie wie o tym wydarzeniu i nikt ze strony polskiej w Izraelu i w Polsce nie został zaproszony. W telefonie zapanowała głucha cisza, a potem usłyszałem stare hebrajskie przekleństwo: „Kurwa jego mać!”. I komentarz: „Czy oni zwariowali? Oni uważają, że mogą robić własną politykę zagraniczną?! Robić takie numery. Peleg dostanie furii. Zaraz do niego dzwonię”. To bardzo ważna okoliczność – działo się to w chwili maksymalnego napięcia w stosunkach Izraela z Unią Europejską. Krajem, który wtedy właściwie jako jedyny otwarcie i twardo stał po stronie Izraela, była Polska.

Po półgodzinie miałem telefon zwrotny. Wynikało z niego, że Peleg zdetonował małą bombę atomową w izraelskim ministerstwie spraw zagranicznych. Chyba tak być musiało, bo natychmiast zaczęły napływać do wszelkich polskich urzędników w Izraelu zaproszenia na uroczystość. Przyszło także do mnie.

Wcześniejsze wydarzenia wokół zaproszenia spowodowały jednak pewien problem protokolarny. Musiałem uzgodnić z ambasadą Polski w Izraelu, co dalej mam robić. Wykonałem ponowny telefon. Dowiedziałem się, że zaproszenia przyszły ale... że wszyscy zaproszeni polscy urzędnicy poinformują Yad Vashem, iż od dawna planowali na ten dzień urlop i nie będą mogli być na uroczystości. Zdaniem ambasady polskiej nikt z polskich oficjeli nie powinien pojawić się w Yad Vashem z powodu jego wcześniejszego zachowania. Taka reakcja dyplomatyczna.

Bardzo się zmartwiłem, bo chciałem zobaczyć i freski i samą uroczystość. Zapytałem więc, czy mogę przyjąć zaproszenie od krewnego Schulza, który będzie na tej uroczystości. „Ależ oczywiście. To zupełnie inna sprawa!” – usłyszałem odpowiedź. Kolejny telefon do Marka, który z entuzjazmem kazał Yad Vashem wpisać mnie na listę jego gości i wysłać do mnie zaproszenie w jego imieniu. I w takim charakterze pojawiłem się na uroczystości.

Przygoda 6

Na uroczystości w Yad Vashem był cały ważny polski izraelski świat. Był poprzedni ambasador Szewach Weiss, był aktualny ustępujący izraelski ambasador David Peleg, i był nowy ambasador Zvi Rav-Ner, który obejmował miesiąc później placówkę w Warszawie. Był minister z Ukrainy i ambasador z Ukrainy. Było kilkaset osób. Nie było ani jednego polskiego dyplomaty ani urzędnika. Oprócz mnie.

Dyrektor Yad Vashem otworzył uroczystość i podziękował Ukrainie za wypożyczenie fresków. Nie pozostawił złudzeń, jaki charakter ma ta pożyczka: „wypożyczenie na wiele generacji”. Nie sprecyzował na ile generacji. Minister z Ukrainy podziękował za podziękowanie i bardzo cieszył się ze współpracy i porozumienia pomiędzy Izraelem a Ukrainą. Było jeszcze kilka ogólnie słusznych przemówień.

Na sam koniec głos zabrał David Grossman, wielki współczesny pisarz izraelski. Gościł tu w Drohobyczu, na tej scenie, w roku 2012. Odczytał po hebrajsku piękny esej o Schulzu równoległe tłumaczony na angielski. W przejmujący sposób opisał moment, kiedy po raz pierwszy przeczytał Schulza. Jak nie mógł do siebie dojść po tej lekturze. Jak na niego wpłynął Schulz i jego los.

Wtedy jeden, jedyny raz w trakcie całej uroczystości usłyszałem słowa odnoszące się do związku Schulza z Polską. Właśnie w tekście Grossmana. Dla wszystkich poprzednich mówców Bruno Schulz był Żydem, pisarzem z zachodniej Galicji. Przestrzeń jego życia jawiła się jako miejsce bez historii, bez innych ludzi i ludów. Schulz w tych wystąpieniach istniał w historycznej, geograficznej i kulturowej pustce. Jedynym wydarzeniem historycznym był Holocaust. I jego śmierć.

Grossman opisał scenę, dla niego widocznie ważną. Oto nieznany nauczyciel rysunków przyjeżdża z bardzo odległej prowincji do Warszawy, do stolicy, bowiem ktoś namówił pierwszą damę polskiej literatury Zofię Nałkowską, aby go przyjęła i przeczytała próbki jego prozy. Grossman przejmująco opisywał, jak Schulz stawił się w wyznaczonym hotelu o oznaczonej godzinie. Ktoś odebrał od niego maszynopis, mówiąc, że pani Nałkowska ma najwyżej 15 minut. Słuchając Grossmana miałem wrażenie, że on widzi tego drobnego, skrajnie nieśmiałego człowieka, który siedzi na hotelowym krześle, pełen lęku i wyczekiwania. Mija zapowiedziany kwadrans, mija pół godziny. Zdenerwowanie rośnie. Mijają następne minuty, mija godzina i nagle pojawia się Nałkowska, która obwieszcza, że... jest on największym odkryciem polskiej literatury XX wieku.

Od tej chwili, tak opisanej przez Grossmana, nikomu nieznany prowincjusz staje się członkiem najbardziej ekskluzywnego gremium pisarzy w Polsce.



Grzegorz Gauden, VIII Festiwal Brunona Schulza, Drohobycz, 2018. Fot. Igor Feciak / SchulzFest.

Przygoda 7

Scena spotkania Schulza z Nałkowską, opisana przez Grossmana, a także wydarzenia w Yad Vashem stają mi zawsze przed oczami, kiedy przechodzę ul. Floriańską w Drohobyczu i czytam na tablicy napis: „W tym domu w latach 1910–1941 mieszkał i tworzył wybitny żydowski malarz i pisarz, mistrz słowa polskiego, Bruno Schulz 1892–1942”.

Zadaję sobie wtedy pytanie, dlaczego nie można było napisać: „Wielki polski pisarz, Żyd, Polak, rodowity Drohobyczanin”? Kolejność obojętna.

Jak mówiłem wcześniej, takie słowa żadnemu z mówców w Yad Vashem na przygotowanej w głębokiej konspiracji przed Polską uroczystości, nie mogły przejść przez usta. A przecież wspomniany tu już Marek Podstolski mówił do mnie: „Myśmy byli Polakami”.

Dlaczego tak nurtowała mnie i nurtuje ciągle treść tej tablicy? Czy dlatego, że pamiętam, w jaki sposób Yad Vashem potraktował Schulza? Czy dlatego, że usłysza-



Drohobycz, 2003. Fot. Małgorzata Sady.

łem od pewnej przedstawicielki muzeum żydowskiego z Europy Zachodniej, że Schulz pisał nie w jidysz, a po polsku ze strachu przed polskim antysemityzmem?!

Co dziś mamy ciągle rozstrzygać? Czy Schulz jest pisarzem polskim czy pisarzem żydowskim? A może jednym i drugim? Czy jest tylko mistrzem języka polskiego, czyli pisarzem żydowskim piszącym po polsku? A dla kogo? Dla Żydów? Dla Polaków? Czy jest w takim razie częścią polskiej literatury? Czy jest częścią literatury żydowskiej powstałej po polsku? Czy czuł się pisarzem polskim, w tamtych czasach szalejącego w Polsce antysemityzmu?

Na tablicy w Drohobyczu paradoksalnie święci tryumf przedwojenna endecka krytyka literacka. Dla tej krytyki prawdziwym pisarzem polskim nie mógł być Żyd. To było wykluczone. W 1936 roku czołowy endecki krytyk literacki Zygmunt Wasilewski w artykule *Wampiryzm poezji semickiej* napisał: „Wspólne bywają dzisiaj w literaturze tylko czcionki polskie, ale mówią one o różnych światach”. I pytał retorycznie: „Czy możemy myśleć żydowską, wyrażoną czcionkami polskimi, uznać za polską?”. Odpowiedzi udzielił w tym samym artykule: „Klasyfikujemy pisarzy na podstawie rozma-

itych różnic formalnej natury, pomijając obłudnie najważniejszą w twórczości artystycznej zasadę rasy”. Z dzisiejszej perspektywy brzmi to jak zapowiedź zbrodni.

Słowo końcowe

Polscy nacjonaści w okresie międzywojennym wdzili w twórcach żydowskich, ale także ukraińskich, wrogów „ducha polskiego”. Ta postawa nie odeszła w przeszłość. W dzisiejszej Polsce napawa mnie przeżaniem, że w dyspacie publicznej w sposób mniej lub bardziej zawołowany powraca ówczesne widzenie świata, tamten język i argumenty odwołujące się do kwestii etnicznych, do wyznania, do haseł najprymitywniej pojętego egoizmu narodowego. I to przy sympatii części kleru katolickiego. Spadkobiercy Dmowskiego, Wasilewskiego wiedzą, co polskie, co dobre dla Polski. Tylko oni. Nikt inny. Nacjonaści wykluczą ze wspólnoty każdego, kto nie podziela ich poglądów.

Nacjonalizm to nie tylko polski problem. Także ukraiński. Sami wiecie o tym najlepiej. Dlatego ten Wasz, podkreślam: Wasz festiwal w Drohobyczu jest bezcenny. Jego patronem jest Bruno Schulz, wielki drohobycki artysta, który życiem zapłacił za bezwzględne wcielenie w życie ideologii rasowej, za antysemityzm podniesiony do rangi doktryny politycznej. Biorą w festiwalach od lat udział pisarze, krytycy, artyści wizualni, muzycy, filmowcy, teatry z Ukrainy i z całego świata. Oddają hołd wielkiemu artyście. I pamiętają o losie patrona.

Dziękuję Wam, ludziom Drohobycza, za upór w przypominaniu jednego z największych pisarzy XX wieku. I stworzenie takiego wydarzenia artystycznego i intelektualnego jak ten festiwal. To szczepionka na wirus nienawiści etnicznej i religijnej, który rozprzestrzenia się dziś w świecie. Grozi nawrotem tej choroby, za którą jedną z najwyższych cen w XX wieku zapłaciła ta część Europy. I ludzie tu żyjący, także w tym mieście - Żydzi, Ukraińcy, Polacy. W tym Bruno Schulz. Musimy przeciwstawiać się nienawiści!

Przypis

- Wykład wygłoszony 3 czerwca 2016 roku podczas inauguracji VII Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu. Pierwsza jego publikacja w „Gazecie Wyborczej” (Warszawa): http://wyborcza.pl/wyborcza/1,132749,20220475,-gauden-polskie-i-moje-przygody-z-brunonem-schulzem.html?utm_source=facebook.com&utm_medium=SM&utm_campaign=FB_Kultura&disableRedirect-s=true, dostęp: 15.04.2018.

Wykład inauguracyjny na otwarcie Festiwalu 2016. Opublikowane pierwotnie w: *Bruno Schulz a współczesna teoria kulturowa. Materiały VII Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*, red. Wiera Meniok, Drohobycz 2018, s. 19–26.

1.

Do najwcześniej poznanych przez Jerzego Ficowskiego świadków życia Brunona Schulza należeli dwaj drohobyccy adwokaci Michał Chajes i Izidor Friedman (po wojnie Tadeusz Lubowiecki). Odegrali oni szczególnie dużą rolę we wczesnym formowaniu się wiedzy Ficowskiego o Schulzu i przekazali mu bardzo obszerne charakterystyki pisarza, spożytkowane przede wszystkim w *Regionach wielkiej herezji* (1967), schulzologicznym *opus magnum* Ficowskiego.

Paradoks polega na tym, że byli to ludzie, którzy w tekście głównym *Regionów* nigdy się nie pojawili jako autorzy tych tak obszernych źródłowych relacji¹. W pierwszej książce o Schulzu, budującej fundamenty naszej wiedzy o pisarzu z Drohobycza, Chajes nie pojawia się ani razu, Friedman zaś przywołany zostaje tylko w ostatnim rozdziale, *Epilog życiorysu*, wzmiankowany jako postać, z którą Schulz zetknął się krótko przed śmiercią, a więc jako persona świata przedstawionego, a nie jako dostarczytel obszerniej relacji o Schulzu. Powody, dla których tak się stało, dla których Chajes i Friedman-Lubowiecki pozostali świadkami ukrytymi Ficowskiego, leżą głęboko w sferze konwencji gatunkowej *Regionów wielkiej herezji*, którą uwarunkowała świadomość i kultura literacka Jerzego Ficowskiego. Uformowała się ona w kręgu dziewiętnastowiecznej powieści wielkiego realizmu oraz w kręgu *vie romancée*, gatunku biograficznego, który z zasady niejako – rezygnując z cytatów i imiennych odesłań do cudzych relacji – eliminował z pola widzenia czytelnika cały proces ustalania faktów, dziejący się na zapleczu opowieści o życiu bohatera. W tym sensie *Regiony wielkiej herezji*, w swym nurcie biograficznym, są niezwykle ciekawym przypadkiem oddziaływania dawnych wzorców na współczesny model biografii, łączący opowieść o życiu pisarza z esejem literaturoznawczym o twórczości.

W drugiej książce Ficowskiego o Schulzu, *Okolicach sklepów cynamonowych* (1986), będącej zbiorem esejów, opowieści, czy jak to określa autor we wstępie – zbiorem „notatek”, „zapisków” z wędrowki po obszarach „niezmierzonej Schulzlandii”, Michał Chajes także się nie pojawia. Po prostu nie znalazł się, ze swą systematyczną, poukładaną opowieścią, na trasie owej wędrowki przez Schulzlandię, rozumianą literacko i eseistycznie. Inaczej z Friedmanem. Choć znał Schulza nieporównanie krócej niż Chajes, jego relacja dotyczy przede wszystkim dwóch zasadniczych kulminacji w biografii Schulza, które znalazły wyraz w esejach Ficowskiego: okoliczności śmierci, szczególnie przez Friedmana opisanych, oraz masochizmu Schulza i jego odbicia w twórczości plastycznej, czemu Friedman poświęca w listach równie wiele miejsca, co relacji z ostatnich miesięcy życia Schulza. Tkwi zatem Friedman w centrum owych kulminacji biografii Schulza, które Ficowski literacko opracował, stąd jako epizodyczna persona obecny jest w dwóch szkicach

Ukryci świadkowie, czyli co pozostało (w książce Ficowskiego i w realnym świecie) po dwóch kolegach Brunona Schulza

Okolic sklepów cynamonowych: w *Feretronie z pantofelkiem* i *Przygotowaniu do podróży*. W każdym z tych wypadków nie jest to jednak jego obecność jako autora relacji z wydarzeń, ale jako postaci tła biograficznego będącej bohaterem narracji quasi-fabularnej.

2.

Powiedzieć też trzeba, że Ficowski nie miał raczej zwyczaju przejmować z listów swoich korespondentów warstwy komentarza interpretacyjnego odnoszącego się do dzieł Schulza. Oczywiście przyswajał te interpretacje, ale to, co z nich pozostawało w książkach o Schulzu, to już całkiem inna historia. Tym bardziej, że zwłaszcza *Regiony wielkiej herezji* były najbardziej własną interpretacją twórczości Schulza, interpretacją Jerzego Ficowskiego, w której sposób rozłożenia akcentów i cała konstrukcja były głęboko osobiste. Toczył bowiem Ficowski ukryty dialog z mitologią i poetyką Schulza, sam będąc poetą i mitologiem. Tymczasem relacja zarówno Chajesa, jak Lubowieckiego, są to własne dywagacje przyjaciół Schulza na temat jego twórczości, próby ustalenia tradycji estetycznej prac Schulza, rzutowania na nie cech psychiki i seksualności ich autora.

Można więc w pewnym sensie powiedzieć, że Ficowski zdekonstruował relacje dwóch interesujących nas świadków, tak jak to czynił z wieloma innymi relacjami znajomych Schulza. Sferę interpretacji twórczości w zasadzie pomijał, wykorzystywał zaś – w sposób zgodny ze swoją koncepcją pisarską – relację faktograficzną, opowieści o faktach, również tych, w których owi świadkowie uczestniczyli. Jasne jest, że z tej racji zachowane świadectwa pozostają w pewnym sensie tekstami nieodczytanymi. W tym stopniu, w jakim posiadają swoją własną, sprzed dekonstrukcji, dramaturgię narracyjną. I w tym sensie mówię też o autorach tych relacji jako „świadkach ukrytych” Jerzego Ficowskiego.

Chciałbym poruszyć dwa aspekty „ukrycia” owych korespondentów. Pierwszy aspekt bliski jest warstwie

tekstowej *Regionów wielkiej herezji*. Pragnę przyrzeć się listom obu świadków do Ficowskiego i ukazać ów proces swoistej utylizacji, dekompozycji tych relacji, zaadaptowania ich do jego własnej koncepcji książki o Schulzu. Musi temu, rzecz jasna, towarzyszyć rekonstrukcja pierwotnej „całości”, analiza narracji owych listów. Drugi aspekt „ukrycia” świadków to ich nieznanne dotąd biografie, które postaram się w skrócie przedstawić, czyniąc to na podstawie zachowanych źródeł, głównie powojennych, do których udało mi się dotrzeć.

3.

Michał Chajes urodził się w 1894 roku w Drohobyczu². Po ukończeniu Gimnazjum im. Franciszka Józefa, rozpoczął w 1912 roku studia prawnicze na Uniwersytecie Jagiellońskim, przerwane wojną i ukończone w 1922 roku uzyskaniem stopnia doktora praw. W 1928 roku, po okresie praktyki w sądach i u adwokatów w Drohobyczu i Stryju (tzw. koncypientury), otworzył własną kancelarię adwokacką w Drohobyczu, którą prowadził do wybuchu II wojny światowej. Mimo że był młodszy od Schulza o dwa lata, pobyt w tej samej szkole sprawił, że bardzo szczegółowo opisuje w listach lata nauki szkolnej pisarza i jego relacje z kolegami. Ta znajomość z czasem się pogłębiała. Chajes wspomina na przykład, że otrzymał od Schulza pastel zatytułowany *Zaczarowany młyn*, pamiątkę po wizycie w jego młynie parowym pod Drohobyczem. Píše też, że w okresie 1918–1924 przyjaźnił się z Schulzem szczególnie blisko. W tym czasie „prawie że codziennie, podczas regularnych przedkolacyjnych spacerów, a także i z okazji częstych odwiedzin w domu, roztrząsaliśmy problemy sztuki malarskiej doby nowszej i współczesnej oraz perspektywy rozwojowe tejże”³. Schulz i Chajes byli bliskimi sąsiadami. Pierwszy mieszkał przy ulicy Floriańskiej 8, drugi zaś przy ulicy Św. Jana 16⁴, będącej przedłużeniem Floriańskiej i Bednarskiej. Ficowski w kalendarium Schulza pod datą 1918 roku wymienia Chajesa wśród członków grupy „Kalleia”, drohobyckiej wspólnoty żydowskiej młodzieży artystycznej.

Wszystkie te fakty, świadczące o bliskości Schulza i Chajesa w środowisku drohobyckim, pozwalają zrozumieć powody niezwyklej szczegółowości wspomnienia o Schulzu, przekazanego przez Chajesa w owym 1948 roku. Przypuszczać można, że to bogactwo danych było dla młodego Ficowskiego prawdziwym objawieniem i musiało odegrać rolę silnie motywującą do dalszych poszukiwań. Było też powodem częstego wykorzystywania listów Chajesa podczas pisania *Regionów wielkiej herezji*. Nam pozostaje próba oceny, jak owe listy były przetwarzane przez Ficowskiego dla potrzeb książki.

Wspominałem już, że z racji przyjętej konwencji Ficowski z reguły nie odsyłał czytelnika do konkretnych relacji. Nieliczne cytowania pozbawione są przypisów, opatrywane formułami „jeden z uczniów wspomina”,

„inny były uczeń pisze”. Streszczenia zaś cechuje różny stopień przetworzenia pisarskiego i porównanie ich z tekstami listów daje pewną orientację co do stopnia identyfikacji Ficowskiego ze stylem i sposobem przedstawiania świata przez ich autorów.

Relacja Chajesa o Schulzu kierowała się swoją wewnętrzną logiką. Widział on Schulza w sieci antynomii i tak też konstruował jego obraz w swoich trzech listach. Charakteryzuje umysłowość młodego Schulza w najwyższych superlatywach: „wszechstronnie uzdolniony, [...] zadziwiał profesorów zarówno jak kolegów wnikliwością sądów i głębią wiadomości”, a jego intelekt stanowił „nieskazitelną całość bez luk i usterek”, „istny skarb wiedzy ogólnej”⁵.

Zaraz potem przechodzi do konstatacji „jakiejś dziwnej, może wypaczonej wyobraźni Schulza” (temat ten w dalszej części listu rozwija). Kolejne akapity listu Chajesa przynoszą opis fizyczności Schulza (mającej cechy „niedorozwoju”), zderzonej z wycofaną i przenoszącą się w sferę fantazji osobowością. Wielkość sztuki i wyobraźni oraz marność fizycznej postury to podstawowa antynomia w tym opisie.

Na każdym biegunie tego przedstawienia, na biegunie *psyche* i *soma*, styl Chajesa cechuje szczególna obrazowość i intensywność:

Co z jego *exterieur* działało atrakcyjnie po bliższym zapoznaniu, to prócz głębi i tajemniczego blasku oczu - jego wydelikacowane chude dłonie o długich cienkich palcach, kościstych a jednak dziwnie międko, jakby pieśczołliwie trzymających i prowadzących pióro czy pędzel. Było w tych palcach tyle wdzięku, tyle piękna a przy tym energii, że najbardziej prozaicznego obserwatora pobudzały do myślenia i analizy⁶.

Z natury – jak ojciec – chuderlawy, fizycznie niedorozwinięty, gdyż nadmiernie chudy o zapadłej piersi, przeraźliwej bledkości, czy żółtości cery, wydłużonej głowie, zapadłych kościstych policzkach, w których żarzyły się ciemne, lśniąco jakimś niesamowitym blaskiem, duże czarne oczy. [...] Pewne przygarbienie i przeraźliwa chudość nóg i przydługich rąk tworzyły postać dziwnie subtelną, lecz jak gdyby drapieżną, przypominającą poniekąd pająka, a przy tym niepozorną i nieśmiałą⁷.

Ficowski oczywiście samej antynomicznej stylistyki i konstrukcji narracji listów Chajesa nie zachowuje w *Regionach wielkiej herezji*. Nie mogło być inaczej, skoro swą opowieść o Schulzu złożył z wielu relacji, także innych osób. Jednak owa ekspresyjność Chajesa pozostawiła w *Regionach* pewien ślad. Styl Chajesa, dobitny i bezceremonialny, chwilami „rozbierający” opisywane postacie, zwłaszcza Schulza czy członków jego rodziny, od czasu do czasu udzielał się Ficowskiemu:

[Chajes:] Jej [matki Schulza, Henrietty] osoba tchnęła spokojem, wytwarzając miłą, przytulną domową atmosferę. Okrągłość i pulchność jej kształtów kontrastowała wybitnie z „pająkowatością” męża Jakuba (18 VI 1948)⁸.

[Ficowski:] Matka, Henrietta, tęgawa i pulchna, nie tylko tuszą różniła się od pająkowatego męża Jakuba. Ona jedyna w domu łagodziła panujący w nim niepokój i nerwową nadwrażliwość swoją pogodą psychiczną i zrównoważeniem [s. 25]⁹.

[Chajes:] Hoffman popełnił w jakimś związku ze syfilisem, którego się nabawił – samobójstwo przez podeszczenie sobie gardła, pozostawiając wdowę z dwoma synkami, Zygmuntem i Ludwikiem w dość opłakanych warunkach materialnych (18 VI 1948).

[Ficowski:] Szwagier Brunona, Hoffman, nękany nieuleczalną chorobą, popełnił samobójstwo, przecinając sobie gardło brzytwą [s. 26].

[Chajes:] Z ciotek miał [Schulz] dużo sympatii do Ryfki, vel Reginy Heimberg, siostry matki [...]. Miała ona syna, Dawida Heimberga, zwanego Dodo, nieszczęśliwego półgłówka, typu karykaturalnego, z dużą, baniastą głową, którego to kuzyna Bruno zawsze obserwował z dużym zadziwowaniem [!] i wielokrotnie szkicował” (18 VI 1948).

[Ficowski:] Półgłówek Dodo, będący postacią tytułową jednego z opowiadań, to Dawid Heimberg, syn ciotki Schulza Reginy. Schulz zawsze z pełnym zainteresowaniem zdumieniem obserwował karykaturalnie wielką głowę swego niewydarzonego kuzyna i wielokrotnie go szkicował [s. 70–71].

Widać wyraźnie, jak powabna naoczność narracji Chajesa zostaje przejęta przez Ficowskiego, ale zarazem spotyka się z barierą pisarskiego stylu, jego poczucia właściwej miary, i tylko w części przedostaje się do biografii Schulza. Ale jednak przedostaje się, jak gdyby Ficowski uznał za konieczne zachowanie owej definitywności i obrazowości niektórych sformułowań Chajesa. Warto na to zwrócić uwagę, ponieważ przy całej dekonstrukcji listów Chajesa w *Regionach wielkiej herezji* to, co Ficowski zachowuje, oznacza, że listy Chajesa, pisane w 1948 roku, cechowały się pewnym potencjałem zupełnie osobistej potrzeby całkowitego i intensywnego powrotu ich autora do dawnych miejsc i ludzi, przywołania ich w jak najbardziej zmysłowym i dotykającym konturze, może nawet zastąpienia nimi tego, co przyniosła wojna i czasy powojenne.

Wydaje się, że coś, co Ficowski w listach Chajesa zdekomponował, bardzo linearny i prawie topograficzny opis rodziny, środowiska Schulza, z pewnego punktu widzenia może stanowić istotę wspomnienia Chajesa. Świadek ten stwarza portret Schulza, który określić można jako obszar wyodrębnienia, wyizolowania. Jeśli uprawnione jest poszukiwanie w relacji czy wspomnieniu sfery przeciwstawienia się nicości, to opis Schulza

dokonywany przez Chajesa jest chyba najdalej posuniętą rekonstrukcją, odtworzeniem postaci Schulza, z silnym związaniem charakterystyki zewnętrznej, jego fizyczności, z duchowością. Każdy akapit tej charakterystyki jest „definicją”, zawiera jakiś węzeł, jak ów cytowany opis dłoni, będący jakby animacją, swoistym poematem o stwórczej zgoła potencji owych dłoni. Także świat miasteczka Drohobycz jest zamykającą się przestrzenią, wypełniany jest stopniowo postaciami, których opis rozchodzi się jakby promieniście od samego Schulza, otacza i jego, i poniekąd samego świadka, bywalca Schulzowskich miejsc.

4.

Drugi z interesujących mnie „świadków ukrytych” Jerzego Ficowskiego, Izidor Friedman (1904–1949), po wojnie posługiwał się nazwiskiem ze swoich aryjskich papierów – Tadeusz Lubowiecki, i tak też podpisuje swoje listy do Ficowskiego. Studiował prawo na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie i na Uniwersytecie Jagiellońskim, gdzie doktoryzował się w 1929 roku¹⁰. Aplikację adwokacką odbywał w latach 1930–1933 w kancelarii swojego ojca Józefa Friedmana w Drohobyczu przy ulicy Stryjskiej 6¹¹. Wpisany został na listę adwokatów „okręgu Izby Adwokatów we Lwowie z siedzibą w Drohobyczu” w 1933 roku i do wybuchu wojny prowadził własną kancelarię adwokacką w tym mieście. Jak wynika z kwestionariusza wypełnionego w 1945 roku, Lubowiecki przed wojną należał do drohobyckiej Polskiej Partii Socjalistycznej. Poznał Schulza w 1935 roku.

W 1948, na rok przed swoją śmiercią (5 lipca 1949), Lubowiecki przesyła Ficowskiemu trzy listy o Schulzu. Pierwszy (z 23 czerwca 1948) pisze odręcznie, drugi jest maszynopisem (z 24 sierpnia 1948), a trzeci (z 19 listopada 1948), najkrótszy, znowu rękopisem. Najważniejsze są dwa pierwsze listy. Układają się one w relację swoiście dwuetapową. Listem pierwszym odpowiada on bezpośrednio na anons prasowy Ficowskiego, na wstępie pisząc: „przeglądałem stare tygodniki i natknąłem się na Pańskie ogłoszenie dotyczące działalności literackiej Bruna Szulca”¹². Oczywiście informacjami „pierwszej potrzeby” musiały być w odczuciu Lubowieckiego dane o ostatnim okresie życia Schulza i jego śmierci. Lubowiecki rzuca więc najpierw na papier, bez pośrednictwa maszyny do pisania, te pierwsze, najważniejsze wiadomości, rozpoczynając: „Byłem przed wojną Jego przyjacielem i pozostawałem z Nim w ścisłym kontakcie aż do dnia Jego śmierci w getcie w Drohobyczu”¹³.

Po czym rzeczowo i płynnie, z adwokacką sprawnością przedstawia fakty, referuje najważniejsze wydarzenia ostatniego okresu przed śmiercią Schulza. Powstrzymuje się w zupełności od tonu osobistego czy jakiejś maniery stylistycznej. Są to okoliczności wspólnej z Schulzem pracy nad zrabowanymi przez Niemców

i Sowietów księgozbiorem, wykonywanej na polecenie Judenratu z rozkazu gestapo, informacja o zwierzeniu się Schulza, że zdeponował swoje rękopisy „u jakiegoś katolika poza murami getta”¹⁴, jest to sprawa niedośzłego wyjazdu pisarza z Drohobycza i roli warszawskich przyjaciół w organizacji tej ucieczki, relacja z „czarnego czwartku” w Drohobyczu 19 listopada 1942 roku, opis śmierci Schulza i informacja o pochowaniu go przez Lubowieckiego na cmentarzu żydowskim. Są to fakty włączone przez Ficowskiego do obu książek o Schulzu.

Pisany dwa miesiące później drugi, dwuczęściowy list Lubowieckiego nie ma już w sobie tej cechy „niezwłoczności” i staje się głównie, jak pisze Lubowiecki, charakterystyką *vita sexualis*¹⁵ Schulza, relacjonowanej przez zaufanego przyjaciela z pogodą ducha i przyjacielską empatią. Postać Lubowieckiego, jaka wyłania się zarówno ze stylistyki tego drugiego listu, tym razem zindywidualizowanej, jak i z owego przeskoku między listem pierwszym, skupionym na szczegółach ostatnich miesięcy życia i śmierci Schulza, a listem drugim, na temat seksualności Schulza i jej odbicia w sztuce, to wizerunek człowieka wyraźnie odrzucającego rolę żalobnika i tony elegijne.

Wydaje się zresztą, że należy odróżnić tutaj dwie rzeczy. Doświadczenie Zagłady w kilka lat po wojnie nie uformowało się jeszcze w oficjalny dyskurs, w opowieść o męczeństwie. Sprawozdanie Lubowieckiego jest nigdzie niezapośredniczoną relacją kogoś, kto nie widział powodu, by opisanym faktem nadawać jakieś specjalne uwznioślające znaczenie, kogoś, kto być może sam jeszcze zbyt silnie pozostawał w cieniu tamtych doświadczeń, by uruchamiać wartościujące, emocjonalne cechy stylu. Znacznie ciekawszą, z racji swej spontaniczności, jest realnie istniejąca w drugim liście formuła prezentacji Schulza i samego siebie, która nawiązuje do pojęcia „złotej młodzieży” i składa się na przedwojenny portret Lubowieckiego i poniekąd Schulza o cechach artystowskich i dekadencjonalnych. Jaki Lubowiecki był w owym czasie, krótko po wojnie, wyszedłszy z ukrycia i przeciąwszy, przez zmianę nazwiska, a nawet chrzest¹⁶, więzi łączące go z tamtym swoim Ja, które uczyniło zeń istotę ściganą – tego nie wiemy. Wiemy natomiast kim chciał być w oczach Ficowskiego.

Pisze w liście, że jest „starym, zatwardziałym kawalerem i [...] kobieciarzem”. Dalej czytamy: „Ongiś zaliczano mnie do *jeunesse d'ore* prowincjonalnego miasteczka [...] i na tej platformie zetknąłem się z Sch[ulzem]”¹⁷.

Jest także wzmianka o „młodej pani”, która, obecna przy Lubowieckim podczas pisania listu, widząc, kogo pisany list dotyczy, żywo komentuje:

A, to ten zwariowany profesor, który uczył nas rytyngów w szkole średniej. Zawsze zapraszał na spacer albo do domu dziewczynki. Jakiś zbrojeniec czy co?¹⁸

Lubowiecki w tym liście jakby zagarniał Schulza w świat wiecznej zabawy, obyczajowej swobody, którym towarzyszył intelektualny i artystyczny smak rozsiewany przez pisarza. Z tego zresztą względu Lubowiecki ongiś zaprzyjaźnił się z Schulzem; pisze bowiem:

poza kobietami i, podkreślam, dziewczkami miałem żywe zainteresowanie dla literatury (oczywiście jako konzument) i sztuki (jako estetyzujący inteligent) przeto wkrótce po bliższym poznaniu się z Brunonem [...] zaprzyjaźniliśmy się bardzo¹⁹.

Ślady istnienia Lubowieckiego zawarte w książkach Jerzego Ficowskiego, ślady dotyczące go także jako autora relacji o Schulzu, ani w drobnej części nie odzwierciedlają specyficznej dramaturgii, jaką obserwujemy w listach do monografisty pisarza. Jest Lubowiecki u Ficowskiego tym, który towarzyszył w ostatnich miesiącach Schulzowi, widział jego śmierć i pogrzebał go (*Epilog życiorysu* – rozdział końcowy *Regionów wielkiej herezji; Przygotowania do podróży* – rozdział końcowy *Okolic sklepów cynamonowych*). Jest też, ale w zupełnie innym miejscu i w krótkiej wzmiance (*Feretron z pantofelkiem* – rozdział pierwszy *Okolic*), przyjacielem Schulza, zdradzającym jego masochistyczno-erotyczne sekrety (w *Feretronie z pantofelkiem* Ficowski jedynie sygnalizuje to, nie referując listu). Obie role Izidora Friedmana – Tadeusza Lubowieckiego są na kartach Ficowskiego izolowane od siebie, i także w tym sensie pozostał on „świadkiem ukrytym”, nieobecny w tym najsilniej osobistym aspekcie jego relacji z Schulzem.

5.

Co stało się z obu świadkami życia Brunona Schulza po tym, jak widzieli go po raz ostatni? Jak ułożyły się wojenne i późniejsze losy Michała Chajesa i Izidora Friedmana?

Adwokat Michał Chajes doświadczył podczas wojny prawie całkowitej anihilacji swojej rodziny. W sierpniu 1939 roku został zmobilizowany do Wojska Polskiego i po klęsce wrześniowej znalazł się w obozach jenieckich, w których przebywał całą wojnę, najpierw na Węgrzech, a od listopada 1944 roku w Niemczech. W tym czasie naziści zamordowali w Drohobyczu jego żonę Różę Lizę (ur. Zuckerberg), braci Arnolda, sędziego w Stryju, i Teofila, adwokata w Drohobyczu, ich żony oraz dalszą rodzinę. Przeżyć udało się córce Niucie, zamężnej Silberstein, ukrywającej się w Drohobyczu w bunkrze (wkrótce po wojnie wyjechała z mężem do Francji, a potem do Australii), i siostrze Reginie Susser, przed wojną mieszkającej w Krakowie, ocalałej dzięki ucieczce do ZSRR. Chajes po wojnie zamieszkał także w Krakowie, w 1947 roku ożenił się po raz wtóry i po okresie leczenia chorób spowodowanych wojną i przejściami obozowymi rozpoczął pracę radcy

prawnego między innymi w Zakładach Budowy Urządzeń i Aparatury (przedwojenny Zieleniewski).

Charakterystyka Chajesa sporządzona w tym zakładzie 7 grudnia 1950 roku brzmi w zestawieniu z jego przejściami wojennymi wręcz groteskowo. Należy już do stylu nowych czasów, nowej inżynierii społecznej:

Aspekty etyczno-moralne: W życiu prywatnym prowadzi się nienagannie. Nie przejawia żadnych skłonności do nałogów.

Aspekty społeczno-polityczne: Wymieniony nie należy do żadnej organizacji politycznej. W życiu społeczno-politycznym na terenie naszego Zakładu nie bierze żadnego udziału i nie przejawia zainteresowania w tym kierunku.

W nocy Michała Chajesa o sobie samym w języku angielskim, o niewiadomym adresie bibliograficznym, spoczywającej w archiwum Ficowskiego, czytamy, że po wojnie powrót do adwokatury był dla niego niemożliwy ze względu na stan psychicznego wyczerpania przejściami wojennymi. Zarabkował jako radca prawny w kilku krakowskich firmach. Zawód adwokata stawiał zbyt duże wymagania zniszczonej psychice przedwojennego przyjaciela Schulza. Równocześnie Chajes, jak wyznaje, podjął decyzję powrotu do swoich młodzieńczych artystycznych zainteresowań. Zgromadził kolekcję sztuki i swoje mieszkanie przekształcił w małe muzeum, które wzbudzało podziw zbieraczy i koneserów²⁰. Były w tej kolekcji także prace Brunona Schulza, na temat których już po śmierci Chajesa Jerzy Ficowski korespondował z jego trzecią żoną, Marią de Preval-Chajes²¹. Chajes zmarł 2 września 1969 roku. Nekrolog w krakowskim „Dzienniku Polskim” podpisały żona, córka i rodzina²², a jego grób znajduje się na cmentarzu żydowskim w Krakowie przy ul. Miodowej²³.

Lakoniczne dane na temat wojennych i powojennych losów doktora Izydora Friedmana *alias* Tadeusza Lubowieckiego odnalazłem w aktach osobowych Okręgowej Rady Adwokackiej w Katowicach. Lubowiecki zamieszkał po wojnie w Gliwicach. Do wniosku o wpisanie go na tamtejszą listę adwokatów, złożonego w 1946 roku, załączą poświadczenie dwóch adwokatów drohobyckich zamieszkałych po wojnie w Gliwicach, Juliana Holcmana i Eliakima Klinghoffera, o swej nienagannej i cieszącej się uznaniem adwokatów, sędziów i klientów postawie w Drohobyczu w okresie przedwojennym i podczas okupacji. W październiku 1948 roku informuje ORA w Katowicach o objęciu stanowiska sędziego Sądu Okręgowego w Gliwicach. Okoliczności nieoczekiwanej śmierci Lubowieckiego 5 lipca 1949 roku akta ORA nie podają. Precyzują tylko jej datę²⁴. Jerzy Ficowski, podając tę datę w przybliżeniu, same okoliczności przedstawia krótko, pisząc, iż Lubowiecki został „zastrzelony na tle zazdrości o żonę przez wy-

jętego przez zazdrosnego oficera mordercę w parku gliwickim w 1948 (49?) roku”²⁵.

Tadeusz Lubowiecki w swoim życiorysie, pisanym w 1946 roku, w części odnoszącej się do przeżyć wojennych nie wprowadza tonów osobistych i nie dowiadujemy się z tego CV niczego o ewentualnych urazach fizycznych czy psychicznych, jakich mógł doznać, ukrywając się przed okupantem z racji żydowskiego pochodzenia. Jedno zdanie poświęca pracy urzędniczej w latach okupacji sowieckiej w Truskawcu (przemysł drzewny). Tylko jedno także – okresowi okupacji niemieckiej:

do grudnia 1943 pracowałem jako robotnik w obozie pracy przymusowej w Drohobyczu (Beskidenlager), skąd uciekłem pod koniec 1943 r. i posługując się t.zw. dokumentami aryjskimi pracowałem jako agent handlowy w Kołomyi i Schodnicy.

Odsyłając do Okręgowej Rady Adwokackiej 7 stycznia 1947 roku wypełnioną ankietę Głównej Komisji Badania Zbrodni Niemieckich w Polsce, Lubowiecki zaznacza, że kwestionariusza „C” nie wypełnia, z uzasadnieniem:

strat personalnych (najbliższa rodzina) na skutek zbrodniczej działalności Niemców nie poniosłem. Natomiast nie jestem w stanie bliżej zapodać dane odnośnie kolegów-adwokatów w Drohobyczu. Na skutek zbrodniczej działalności Niemców w Polsce zginęło podczas okupacji w Drohobyczu ok. 100 adwokatów i aplikantów adwok.[ackich] pochodzenia żydowskiego.

Powściągliwość tych zapisów daje do myślenia nawet w świetle samej tylko relacji Lubowieckiego z przebiegu „czarnego czwartku” w Drohobyczu, kiedy to, będąc świadkiem śmierci Schulza, sam także przecież otarł się o śmierć. Urzędowa formuła o „zbrodniczej działalności Niemców”, dwukrotnie w piśmie Lubowieckiego powtórzona, zdaje się realność własnych doświadczeń okupacyjnych wręcz pomijać, usuwać je w sferę bezosobowego zbiorczego ujęcia. Dzięki książce wspomnieniowej Henryka Hoffmana *Z Drohobycza do Ziemi Obiecanej* wiemy, jak wyglądały warunki i szanse przeżycia w owych obozach pracy przymusowej dla Żydów w okupacyjnym Drohobyczu. W tejże książce znajduje się krótki portret samego Friedmana, napotkanego przez Hoffmana w Drohobyczu wkrótce po oswobodzeniu miasta spod okupacji niemieckiej, kiedy on sam opuścił bunkier leśny:

Nie zapomnę, jak w kilka dni po naszym powrocie, przechodząc koło Szolca, zauważyliśmy siedzącego na stopniach prowadzących do dawnej restauracji bladego człowieka z dużą, rudą brodą, opartego o łaskę.

Dopiero kiedy chcieliśmy przejść nie zatrzymując się, zawołał do nas i wtedy poznaliśmy w nim Izia Friedmana, który ukrywał się prawie 20 miesięcy w ciężkich warunkach. Z trudnością chodził²⁶.

6.

Czy wolno nam dociekać, jak własne losy świadków życia Schulza zaważyły na obrazie pisarza przekazanym przez nich Ficowskiemu? Czy da się ludzki los przetłumaczyć na scenariusze, dramaturgię, naoczność listów o Schulzu, i czy nastąpił tu taki proces wkodowania własnych doświadczeń świadków w język, obraz, dominanty stylu, wybór słów, jakimi narysuje się nieznanemu biografowi sylwetkę przyjaciela? Najogólniejsza odpowiedź brzmiałaby – tak, da się. Staralem się te scenariusze i dominanty stylu relacji u obu świadków pokazać.

Najbardziej prawdopodobny klucz interpretacyjny do tych relacji brzmiałby: trzeba było owe relacje napisać tak, aby nie przyjąć do wiadomości, że nazistowskie zło wprowadziło tu, w pamięć o Schulzu, swoje porządki. A cierpienie – moje, własne, przyjaciela Schulza – jest tylko dodatkowym powodem, aby nie pozwolić przebudować świata, przynajmniej tego świata, który wypełniał sobą Bruno Schulz, w poddany nieodwracalnej zmianie, spopielały świat bez barw, głębi ludzkiej egzystencji, zapachów i odgłosów normalnego życia. Wydaje się, że obaj „świadkowie ukryci” w listach do Ficowskiego o Schulzu realizowali ten sposób pisania. Pozostawał on w kontrze także do ich własnych najgorszych przeżyć zagładowych. Przedstawili pisarza jako postać najbardziej intensywną, najsilniej tkwiącą w swoim świecie, opisali go w języku zmysłowej relacji (Michał Chajes), przedstawili go na ekranie życia artystycznego małego miasteczka, jako widzianego oczami *bon vivanta* i zarazem wielbiciela twórczości starszego przyjaciela (Izydor Friedman).

Przypisy

- ¹ W kolejnych trzech wydaniach *Regionów wielkiej herezji* Ficowski wymienia ich jedynie pośród 51–55 (liczba ta się zmienia w kolejnych edycjach) swych informatorów w porządku alfabetycznym, w końcowym akapicie wstępnego rozdziału.
- ² Dane biograficzne o życiu Michała Chajesa zaczerpnąłem z jego akt osobowych przechowywanych w dwóch instytucjach w Krakowie – w Okręgowej Radzie Adwokackiej oraz w Zakładach Budowy Maszyn i Aparatury im. L. Zieleniewskiego Spółka Akcyjna.
- ³ List M. Chajesa do J. Ficowskiego, dat. Kraków 9 VII 1948; zbiory Ossolineum, teka Ce-Cze, nr akcesji 134/80.
- ⁴ Ankieta personalna Michała Chajesa z 7 II 1951 przechowywana w jego aktach osobowych w Zakładach im. Zieleniewskiego w Krakowie.
- ⁵ List M. Chajesa do J. Ficowskiego, dat. Kraków 7 VI 1948; zbiory Ossolineum, teka Ce-Cze, nr akcesji 134/80.

- ⁶ Tamże.
- ⁷ Tamże.
- ⁸ List M. Chajesa do J. Ficowskiego, dat. Kraków 18 VI 1948, jw.
- ⁹ Ficowski Jerzy, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Pogranicze, Sejny 2002, s. 25.
- ¹⁰ Dane biograficzne o T. Lubowieckim zaczerpnąłem z jego akt osobowych w Okręgowej Radzie Adwokackiej w Katowicach.
- ¹¹ *Spis abonentów sieci telefonicznych państwowych i koncesjonowanych w Polsce (z wyjątkiem m.st. Warszawy). 1932/1933*, Wydawnictwo Ministerstwa Poczty i Telegrafów, Warszawa 1932, tu adres kancelarii Józefa Friedmana w spisie abonentów Drohobycza, s. 113; Biblioteka Śląska w Katowicach, www.sbc.org.pl/dlibra/doccontent?id=34803, dostęp: 11.01.2018.
- ¹² List T. Lubowieckiego do J. Ficowskiego, dat. 23 VI 1948, zbiory Ossolineum, teka Lipt-Ł, nr akcesji 61/79.
- ¹³ Tamże.
- ¹⁴ Tamże.
- ¹⁵ List T. Lubowieckiego do J. Ficowskiego, dat. Gliwice 24/26 VIII 1948, jw.
- ¹⁶ Pismo T. Lubowieckiego do Okręgowej Rady Adwokackiej w Katowicach, data wpływu 27 VIII 1946 (archiwum ORA w Katowicach).
- ¹⁷ List T. Lubowieckiego do J. Ficowskiego, dat. Gliwice 24/26 VIII 1948, jw.
- ¹⁸ Tamże.
- ¹⁹ Tamże.
- ²⁰ Chajes Michał, *Autobiographical sketch* [dat. Kraków 1959], archiwum J. Ficowskiego w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie (w opracowaniu).
- ²¹ Listy M. de Preval Chajes do J. Ficowskiego z 8 IV 1974, 27 XII 1983 i 20 II 1984, zbiory Ossolineum, teka Pr-Q (nr akcesji 61/79).
- ²² „Dziennik Polski” 1969, nr 211 z 5 IX, s. 2; Małopolska Biblioteka Cyfrowa, <http://mbc.malopolska.pl/dlibra/publication?id=57767&tab=3>, dostęp: 11.01.2018.
- ²³ www.sztetl.org.pl/pl/image/73466/, dostęp: 2.05.2016.
- ²⁴ Pismo ORA, Delegatura w Gliwicach, do ORA w Katowicach z dnia 22 X 1949.
- ²⁵ Ficowski Jerzy, *Bruno Schulz (1892–1942) notatki biograficzne*, k. 32 (zbiory BN).
- ²⁶ Hoffman Henryk, *Z Drohobycza do Ziemi Obiecanej*, Norbertinum, Lublin 1999 (*Głosy ocalonych*, t. 1), s. 87 (na istnienie tej relacji zwróciła moją uwagę książka Wiesława Budzyńskiego *Schulz pod kluczem*, Świat Książki, Warszawa 2013).

Opublikowane pierwotnie w: *Bruno Schulz a współczesna teoria kulturowa. Materiały VII Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*, red. Wiera Meniok, Drohobycz 2018, s. 435–449.

1.

Ogromna – i ciągle powiększająca się – biblioteka egzegez i wykładni dzieła Schulza, pióra najwybitniejszych polskich badaczy literatury oraz najwybitniejszych badaczy zagranicznych zajmujących się polską literaturą, tyleż kusi, co zniechęca (czy onieśmiela) amatorów zapisu jeszcze jednej (nowej?) jego lektury. Ten przytłaczający kontekst sprawia bowiem, że każda próba dołożenia kolejnej cegiełki do schulzologicznego gmachu staje się zadaniem coraz bardziej ryzykownym, naznaczonym poważną groźbą niespełnienia, powtarzania czy marginalnego jedynie uzupełniania już powstałych odczytań.

Nie mniej ważnym powodem mojego lekturowo-interpretacyjnego oporu – którego dowodem choćby fakt, że nie pisałem dotąd osobno o tej twórczości – jest wszakże to, że mam problem z Schulzem. Mam problem z jego dziwną „retoryką przesady”, ocierającą się nierzadko o pompacyjną pretensjonalność, której nie jest w stanie rozbroić ostatecznie nawet najgłębiej sięgająca Schulzowska ironia. Mam problem z rozszyfrowaniem tzw. głębszego sensu dziwacznej ludzkiej menażerii tego świata, natury jej dążeń i celu jej aktywności. Mam problem z uchwyceniem antropologicznej racji bytu tego osobliwego, bardzo idiomatycznego, choć zarazem bardzo wiele czerpiącego z kulturowej pamięci, egzystencjalno-artystycznego projektu, dla którego kategoria „osobistej mitologii” (podsuwana przez autora) wydaje się raczej maskującą licencją poetycką niż wyjaśnieniem (zasługuje więc przynajmniej na nowe odczytanie), i w którym padające deklaracje estetyczno-światopoglądowe trudno brać prostodusznie za dobrą monetę, ponieważ jaskrawo przeczy im pisarska praktyka. Mam wreszcie problem – bardzo podstawowy, elementarny – z dziwną semantyczną organizacją tych utworów, które skutecznie wymykają się hermeneutycznym procedurom przekonującej egzegezy, pozostając jak gdyby trwale (strukturalnie?) otwarte; oczekujące dopełnienia przez sens, który pozostaje nieziszczalną obietnicą...

Oczywiście są to moje problemy, których nikt nie musi podzielać. To zbyt długie wyznanie strapionego czytelnika dzieła Schulza wydało mi się jednak niezbędne, by określić punkt wyjścia proponowanej lektury oraz własny punkt widzenia; świadomość wejścia niejako w rolę Schulzowskiego bohatera jako „zawstydzonego zuchwalca” na elitarnym scenie schulzologii czy stremowanego uzurpatora, roszczonego sobie prawo do posiadania wiedzy o zagadce tej twórczości. Mam nadzieję, że choć w części usprawiedliwia mnie fakt, że próbuję tu sobie coś wytłumaczyć.

Jako osobnik jako tako przyuczony do zawodu zakładam, że to nie przypadek, że te „dziwności” i „dziwaczności” są znaczące i nie powinny być pomijane w próbach np. silnej interpretacji, profilującej odczytanie w nowej, odkrywczej, jednorodnej perspektywie.

Bruno Schulz: sztuka jako kulturowa ekstrawagancja¹

Co więcej, doszedłem do przekonania, że klucz do tej zagadki nie jest zaszyfrowanym kodem ukrytych znaczeń, lecz leży na widoku (niczym skradziony list w opowiadaniu Edgara Allana Poeego; tym porównaniem w odniesieniu do Schulza posłużył się już zresztą ongiś Władysław Panas) – i jest nim właśnie wieloznaczna, wielowymiarowa, spotęgowana dziwaczność dzieła Schulza, czyli tytułowa ekstrawagancja. W poniższych czterech częściach, dotyczących czterech wspomnianych problemów z rozumieniem Schulzowskich „dziwności”, postaram się naszkicować jej topografię, choć z konieczności ograniczając się do literatury (jakkolwiek sądzę, że dałaby się zastosować także do jego prac plastycznych) i tylko sygnalizując jej strategiczne tropy analityczne.

Zanim jednak do nich przejdę, podam niezbędne słownikowe wyjaśnienia. „Ekstrawagancja” w słowniku Schulza występuje bodaj raz, w opowiadaniu *Ptaki*:

Nie rozumieliśmy wówczas jeszcze smutnego tła tych ekstrawagancji, oplakanego kompleksu, który dojrzewał w głębi (P, 6y)².

Jednak jej ekwiwalencje, które są wyliczane przez słowniki owoczesne, należą już do najczęściej wykorzystywanych określeń w tej prozie. *Słownik warszawski*: „ekstrawagancja – dziwaczność, dziwactwo, niedorzeczność; ekstrawagować – pleść niestworzone rzeczy, opowiadać banialuki; ekstrawagant (praw.) – dopełnienie zasadniczych postanowień statutu” [ten trop może prowadzić do „regionów wielkiej herezji”, czym nie będę się tu zajmował]. *Słownik Arcta*: „zachować się przesadnie, dziwactwo, nadużycie, wybrzyk”. *Encyklopedia Gutenberga*: „wybujaly, przesadny, dziwaczny”. Do tego dochodzą ważne znaczenia etymologiczne: *extra + vagari* – wędrować poza, na zewnątrz; *extra vagans* – schodzący na manowce, błąkający się, błądzący; oraz *extravagans* (średniowieczne, prawnicze) – promulgowalny (czyli ogłaszany) poza prawem kanonicznym.

Ekstrawagancje stylistyczno-retoryczne prozy Schulza zwracały polemiczną uwagę już pierwszych

jej krytyków (Wyki, Napierskiego); niewątpliwie są od razu rozpoznawalną wizytówką jego idiomu pisarskiego. Oto parę przykładów na chybił trafił: „nigdy niezgłębiona istota ognia” (P 66), „matka pełna troski i zmartwienia” (P 67), „leżąc twarzami na futrzanym brzuchu ciemności, odpływaliśmy na jego falistym oddechu w bezgwiazdną nicość” (P 74), „amalgamat świtu przekwitał” (P 74), „bezimienna twarz nocy” (P 76), „nieobjętość transcendentu” (P 161), „dyferencjalna analiza nocy toczyła się z siebie samej” (P 307) – a więc skłonność do pleonastycznego rozmnażania bliskoznacznych określeń i maksymalizacji natężenia cech, do substancjalizacji i uzmysłowienia abstraktów, specjalistycznych terminów technicznych czy naukowych, do patetycznego zwielokrotniania określeń niewyraźnego... Wszystko to dobrze widoczne w autoironicznym samookreśleniu: „patos przymiotników i napuszystość epitetów wobec tej rzeczy bez miary, wobec tej świetności bez rachuby” (P 161). Nie ma wątpliwości, że ta retoryka przesady stanowi równie niewątpliwie wyzwanie lekturowe dla czytelnika (w tym i dla mnie).

Na pierwszy trop rozumienia ekstrawagancji stylistycznej maniery naprowadził mnie dawno temu Henry David Thoreau, ale dopiero lektura pracy Roberta Bakera pozwoliła na jego rozwinięcie. Thoreau, w konkluzjach swych patetycznych medytacji w *Waldenie*, pisze tak:

Ponad wszystko obawiam się głównie tego, że mój sposób wyrażania się nie będzie dostatecznie ekstrawagancki, że niedostatecznie wykroczy poza wąskie ramy mojego codziennego doświadczenia, aby odpowiadać prawdzie, o której jestem przekonany. Ekstrawagancja! Cóż, zależy od tego, do jakiej zagrody człowieka wpędzono. Wędrujący bawół, który szuka nowych pastwisk na innej szerokości geograficznej, nie jest tak ekstrawagancki jak krowa, która kopniakiem przewraca wiadro, przeskakuje płot i biegnie za cielakiem w porze dojenja. Chciałbym móc się gdzieś wypowiedzieć bez ograniczeń, jak budzący się człowiek, który przemawia do budzących się ludzi, albowiem jestem przekonany, że nie mogę przesadzić nawet do tego stopnia, ażeby położyć fundamenty prawdziwej wypowiedzi. Kto spośród tych, którzy słyszeli kiedyś tony muzyki, obawiał się, że może sam przemawiać przesadnie? Z myślą o przyszłości lub prawdopodobnych wydarzeniach powinniśmy wieść życie na zewnątrz swobodnie i bez ograniczeń, niewyraźnie i mgliście po tej stronie zarysowane; tymczasem nasze cienie spływając niedostrzegalnym potem, wyciągają się ku słońcu. Ulotna prawda naszych słów powinna bezustannie zdradzać niewłaściwość reszty wypowiedzi. Prawdę słów natychmiast się tłumaczy, to, co pozostaje, jest tylko sztancą jej dosłowności. Słowa, które wyrażają naszą wiarę i pietyzm, są nie-

konkretne, a jednak dla natur wyższej miary istotne i wonne jak kadzidło³.

Dla Thoreau, podobnie jak dla Schulza, ekstrawagancje stylu byłyby więc sposobem nie tyle przełamania ograniczeń (bo to niemożliwe) standardowej komunikacji językowej, ile identyfikacji owych językowych barier blokujących swobodę wyrazu prawdy ludzkiego doświadczenia rzeczywistości, która zatem dzięki temu właśnie zabiegowi (sztuczności, nienaturalności) może dochodzić do głosu, jakkolwiek wyłącznie *via negativa*: „zdradzając niewłaściwość reszty wypowiedzi”. Nie bardzo zgadza się to z deklaracjami pisarza, ale tylko wtedy, gdy rozumieć je nazbyt prostodusznie. „Nienazwane nie istnieje dla nas” (P 443) – to sławne *dictum* Schulza nie oznacza, jak można by sądzić i jak rozumiał je młody Wittgenstein, że „granice mego języka są granicami mego świata”, ale raczej, jak rozumiał je Wittgenstein „stary”, uzasadnienie potrzeby szukania dostępu do tego, co w języku wyrazić się nie może; u Schulza zaś przede wszystkim tego, co wzniosłe, niewyraźne („kuszą mnie [...] coraz bardziej niewyraźne tematy”, KL 179⁴). Jak pisał Schulz swym precyzyjnie ekstrawaganckim stylem:

żadne słowo, żadna aluzja nie potrafi załśnić, zapachnieć, spłynąć tym dreszczem przestachu, przeczuciem tej rzeczy bez nazwy, której sam pierwszy posmak na końcu języka przekracza pojemność naszego zachwytu (P 161).

Otóż taki jest właśnie (według mnie) pogląd pisarza: dostęp do realności uzyskujemy tylko w formie „posmaku [tej rzeczy bez nazwy – R.N.] na końcu języka”. Kiedy, szukając brakującego, właściwego słowa, wydaje się nam, że mamy je „na końcu języka”, to choćbyśmy go nie znaleźli, pozostaje ono rzeczywistym acz niewyrażonym słowem – o czym świadczy np. odrzucanie innych określeń jako „niewłaściwych”. Podobnie z prawdziwą rzeczą i rzeczywistością: jest nam dostępna tylko „na końcu języka”, przez niekończące się próby jej wyrażania i nazywania „niewłaściwym”, sztucznym językiem, który nigdy nie stanie się „językiem rzeczy”, ale który daje nam pozawerbalny i poza-pojęciowy, zmysłowo-afektywny „posmak” nawiązane-go z nią kontaktu.

Robert Baker w *The Extravagant. Crossings of Modern Poetry and Modern Philosophy* czerpie inspiracje z cytowanego wyżej fragmentu *Waldena* Thoreau, argumentując, że pojęcie „ekstrawagancji” może stać się bardziej operacyjną kategorią analizy przemian poezji nowoczesnej (od romantyzmu do współczesności), a także ewolucji myśli filozoficznej (od Hegla do Derridy i Nancy’ego) niż kategoria wzniosłości, która dotąd w tym celu bywała szeroko wykorzystywana. W jego ujęciu filozoficznie przepracowana kategoria ekstra-

wagancji (aktywująca znaczenia wymienione przeze mnie na początku) pozwala objąć trzy kluczowe drogi artystyczno-filozoficznego rozwoju szeroko rozumianej nowoczesności. Po pierwsze, doświadczenie wzniosłości, objawiające swą kreatywną sprawczość zwłaszcza w języku innowacyjnych dzieł sztuki (modernistycznych i awangardowych), za sprawą której rozkładają one i przekraczają normatywne ramy i ograniczenia kontekstów, w których się pojawiają. Po drugie, faustyczne poszukiwania, w których „twórcze destrukcje i destrukcyjne kreacje” prowadzą do transformacji oraz rozszerzenia granic naszego doświadczenia. Po trzecie, doświadczenie bezdennej, bezpodstawnej negatywności, która warunkuje, porusza i przełamuje nasze schematy pozytywnej wiedzy oraz jasnej i wyraźnej reprezentacji⁵. Wydaje się, że nie ulega wątpliwości, iż twórczość Brunona Schulza nie tylko może być, ale już niejednokrotnie bywała rozpatrywana w tych trzech istotnych perspektywach analitycznych⁶, co pozwala tu poprzestać na zasygnalizowaniu jedynie tych możliwości.

Z cytowanego fragmentu *Waldena* Baker wyprowadza m.in. jeszcze jedną, ogólniejszą refleksję, która i dla twórczości Schulza ma niebłahe znaczenie. Komentując Thoreau „ekstrawaganckie” pragnienie podróży poza konwencjonalne egzystencjalne i językowe granice, pyta, czy chodzi tu raczej o wędrówkę przede wszystkim egzystencjalną, która może być jedynie adekwatnie przekazana przez lingwistyczne „błądzenia”, czy też przeciwnie; ta ekstrawagancka wędrówka ma zasadniczo charakter wędrówki językowej (odchodzenia od norm prostoty i komunikatywności), która prowadzi do eksperymentalnej podróży egzystencjalnej; czy wreszcie chodzi o jedno i drugie, a rodzaj sprzężenia zwrotnego między tymi „wędrówkami” określa właśnie ambiwalencję bardzo charakterystyczną dla tak zdefiniowanego pisarstwa „ekstrawaganckiego”⁷. Wydaje się, że tak też jest i u Schulza. Z jednej strony język, styl jego pisarstwa generuje stany rzeczy, fabularne przygody i przemiany, buduje nastrój tematyczny, kierunek poszukiwań egzystencjalnych. Z drugiej – egzystencjalny projekt Schulza nie mógł znaleźć lepszej artykulacji niż w tym przesadnym i przekraczającym konwencjonalne normy dyskursie. Z trzeciej zaś – ta właśnie ambiwalencja, wzajemne podtrzymywanie i podważanie się obu wymiarów decyduje o autentyczności i osobliwości idiomu twórczego projektu – życiowego i artystycznego – Schulza.

3.

Najlepsze rozwiązanie problemu ekstrawagancji wyglądu i zachowania postaci świata przedstawionego prozy Schulza podsunął nieomal od razu Witold Gombrowicz, w niedużej recenzji z *Sanatorium pod Klepsydrą* (gdzie notabene określenia: „dziwna”, „dziwak”, „dziwaczna” pojawiają się kilkakrotnie). Zastanawiając

się nad wewnętrzną logiką intrygi tytułowego opowiadania zbioru, przyznaje, że rozważana w kategoriach prawdopodobieństwa i zdrowego rozsądku, jest to „kupa absurdów”:

Bohater odwiedza ojca, który żyje „rozluźnionym” życiem na bliżej nie określonej zasadzie „cofniętego czasu” w półsennym miasteczku; odbywszy drzemkę z ojcem bohater wałęsa się po rynku, zachodzi do sklepu, w którym niespodziewanie otrzymuje przesyłkę: mały składany teleskop. Bohater nasz rozkłada teleskop, który delikatnie przeobraża się w samochód i uwozi go na rynek. Po czym w miasteczku wybuch wojna i rewolucja. Bohater wraca do pensjonatu, ale tutaj wyskakuje na niego pies – jednakże okazuje się, że to nie pies, lecz człowiek, a właściwie człowiek przełamujący się w psa i pies w człowieka. Bohater ucieka⁸.

W tej dobrze znanej, zasłużenie klasycznej wykładni Schulzowskiego uniwersum najważniejsze wydają się wnioski wyciągnięte z naszkicowanej analizy:

Schulz wybiera – powiada Gombrowicz – zupełnie dowolne i przypadkowe elementy, buduje z nich świat odrębny – my zaś na tym sztucznym i fikcyjnym świecie możemy śledzić te same siły i te same prawa, które panują na świecie realnym, z tym jednak, że występują one bez porównania wyraźniej i silniej, gdyż przypadkowość i fikcyjność ich formy (a więc np. postaci i zdarzeń, w jakich się objawiają) zostaje zdekonspirowana⁹.

W myśl tej koncepcji, która zresztą słusznie może uchodzić i za autodefinicję pisarstwa samego Gombrowicza, byłoby nieporozumieniem doszukiwać się w dziele Schulza „logicznego wątku fabularnego” czy „konkretnej psychologii postaci”, a w ogólności, dopowiem, urzeczywistniania jakichkolwiek zasad fikcyjnej reprezentacji. Można by powiedzieć raczej, że Schulz buduje artystyczne laboratorium, w którym na pozór „zupełnie dowolne i przypadkowe elementy” (na pozór, bowiem z tym określeniem Gombrowicza trudno się zgodzić; z reguły chodzi o zaskakujące przenikanie się nieprzypadkowo wybranych elementów demaskatorsko realistycznych z fantazmatycznymi) zestawione są w celowo „ekstrawagancki” sposób, dzięki któremu naruszana konwencja, przekraczana norma, złamana reguła – zostają stematyzowane, uobecnione oraz poddane subwersywnej krytyce.

Gombrowicz parokrotnie odnotowuje istotną rolę, jaką odgrywają w tym procesie emocje („powaga odczucia każdej z osobna emocji”; „nie chodzi tutaj o psa, tylko o samą emocję strachu [...], samą jego «jakość wewnętrzną», która pozostaje ta sama pod maską zmienionego kształtu”¹⁰); emocje, których aranżacja w na-

strojową jedność, ton, czy atmosferę (sam Schulz pisał o „klimacie”) zapewnia opowiadaniom koherencję oraz afektywno-semantyczną dynamikę. I choć nie przekłada się ona na efekt pojęciowej reprezentacji pozajęzykowej rzeczywistości, to działanie (i oddziaływanie) dyskursu Schulzowskiego pozostaje wysoce skuteczne, sprawcze, angażujące wyobraźnię i doświadczenie czytelników. Zdaniem Hansa-Ulricha Gumbrechta, dzieje się tak dlatego, że:

to, co porusza nas przy czytaniu, jest częścią substancjalnej prezencji minionych przeszłości – a nie znakiem przeszłości albo jej reprezentacją. [...] „Czytanie nastrojów” nie może oznaczać „rozszyfrowywania nastrojów”, bo nastroje to nie znaczenia. [...] „Czytanie nastrojów” to odkrywanie nastrojów w tekstach i innych artefaktach, afektywne i także fizyczne wchodzenie z nimi w bliski kontakt i wskazywanie na nie. [...] A dopóki nastroje docierają do nas fizycznie i afektywnie, rzeczą zbędną jest także chęć dowodzenia, że nasze języki potrafią osiągnąć rzeczywistości poza nimi samymi. Sceptycyzm „konstruktywizmu” czy *linguistic turn* dotyczy bowiem tylko tych ontologii literatury, które opierają się na paradygmacie reprezentacji świata. Czytania nastrojów to nie dotyczy – one należą do rzeczywistości świata¹¹.

W moim przekonaniu uwagi Gumbrechta można bez zmiany odnieść do prozy Schulza, bowiem jego tak charakterystyczna, uderzająca cecha stylu, jaką jest „przeżyciowa”, afektywno-zmysłowa „prezencja” obiektów i zdarzeń w środowisku „kulturonatury”¹², wytwarza w rezultacie właśnie efekt partycypacji w – a nie reprezentacji – doświadczanej rzeczywistości.

By dać przykład lekturowej mikroanalizy tego rodzaju techniki, posłużę się sugestywnym jednozdaniowym opisem obrazu pogrążonego w „nocy, szumiącej jak muszla” miasteczka – obrazu, który prawie kompulsywnie do mnie powraca:

W świetle błyskawicy ujrzałem ojca mego w rozświetlonej bieliźnie, jak ze strasliwym przekleństwem wylewał potężnym chlustem w okno zawartość nocnika w noc, szumiącą jak muszla (P 62).

Myszę, że jest to prawdziwy okaz skażonego piękna „schulizmu” w pigułce. W emfaticzno-nadekspresywnym opisie ojciec, ujrany w sekundowym rozbłysku, zostaje uwieczniony w geście, w którym uwalnia się od nieczystości duszy (strasliwe przekleństwo) i ciała (zawartość nocnika) – ekspulsując je w kosmiczne zewnątrz nocy, która dostraja się do tej napiętej atmosfery przyrodniczą ekspulsją (błyskawice), by tymi wszystkimi odgłosami poetycko „szumieć jak muszla”. A ten groteskowy splot wzniosłości i obsceniczności, ekscytacji i wstrętu pozwala nam zarazem wyciągnąć

wnioski o bardziej „realistycznym” charakterze (np. o stanie sanitarno-kanalizacyjnym miasta, o rytuałach fizjologicznych jego mieszkańców, o ich skłonnościach do nadpobudliwości emocjonalno-duchowej), jak i dostarczyć pożywki do rozwoju fantazmatycznych wyobrażeń.

Wystarczy bowiem w geście ojca dojrzeć przykład podobnych praktyk innych ojców rodzin, by móc odczuć i usłyszeć, jak chóralne pogłosy ich dziwacznie-wzniosłych, wysublimowanych tyrad mieszają się z rytmicznymi odgłosami „strasliwych przekleństw” oraz „potężnych chlustów” spływających ulicami nieczystości – łącząc się ostatecznie w bukiet zapachów, dźwięków i płynów, unoszący się nad miastem strumieniem przyciągająco-odpychających, fascynująco-obrzydlivych, duchowo-fizjologicznych wrażeń, który tworzy ów niepowtarzalny klimat, zmysłowo-afektywny nastrój, a także specyfikuje nienazwane ingredience „nocy, szumiącej jak muszla” prowincjonalnego miasteczka...

Tak, właśnie w ten sposób (jak rozumiem), na realistyczno-fantazmatycznym i wzniosło-satyrycznym sugestywnym obrazie „zaszczepiają się” stany afektywne, które następnie stają się „widmowymi” mediami w sprawczym sensie, a więc czynnymi nosicielami znaczeń, jakie musi przyswoić i rozwinąć czytelnik Schulzowskich opowiadań.

4.

Mam wrażenie, że antropologiczno-kulturowy kontekst artystycznego projektu Schulza pozostaje dotąd niedopowiedziany – choć jest całkiem wyraźny: to dyfuzjonizm. W czasach Schulza orientacja ta była najsilniej reprezentowana przez szkołę austriacko-niemiecką, angielską i amerykańską, ale dziś jej pogłosy także są wyraźnie słyszalne, i to nie tylko w badaniach *stricte* antropologicznych, ale również np. w studiach postkolonialnych, teorii systemu światowego i teorii zależności, w studiach nad literaturą światową, czy pamięcią transkulturową. Warto też zauważyć, że w literaturoznawstwie swoistym odpowiednikiem dyfuzjonizmu były badania nad wpływami i zależnościami, potem kontynuowane w ramach poetyki intertekstualnej, a dziś uprawiane w ramach studiów nad pamięcią kulturową.

Ten antropologiczno-kulturowy kontekst istotny jest nie tylko dlatego, że w prozie Schulza, jak wiadomo, „wszystko dyfunduje poza swoje granice” (P 682), aczkolwiek użycie tego określenia przez pisarza z pewnością nie było przypadkowe. Powodów jest więcej. Rozważmy kilka kluczowych tez – dyfuzjonistów i Schulza – które pozwolą zaobserwować te powinowactwa¹³. Po pierwsze, kultura nie jest zintegrowanym systemem (ani autonomiczną strukturą) – to zbiór elementów (Schulz mówi o „inwentarzu”), które w danym obszarze kulturowym splatają się w specyficzny

węzeł (uchodzący czasem za figurę tożsamościową), a następnie rozplatają się i wchodzą w kolejne konfiguracje. Robert Harry Lowie, jeden z najwybitniejszych reprezentantów tego ruchu, jest autorem głośnego określenia kultury jako „beładnej mieszaniny strzępów i łat”¹⁴, pożyczonych czy przejętych z innych kręgów kulturowych.

Według Schulza, przypomnijmy raz jeszcze, „wszystko dyfunduje poza swoje granice, trwa tylko na chwilę w pewnym kształcie, ażeby go przy pierwszej sposobności opuścić” (P 682), jak dzieje się z postacią ojca, po której pozostało „trochę cielesnej powłoki” oraz „garść bezsensownych dziwactw” (P 65). Chodzi bowiem o to, po drugie, że o rozwoju kultury nie przesądzają wcale wynalazki, lecz przede wszystkim zapożyczenia, przenikanie, reprodukcja wzorów i wytworów kultury oraz intensywność kontaktów międzykulturowych. Dyfuzjonistycznej migracji wzorów odpowiada Schulzowska „wędrówka form”, która „jest istotą życia” (P 682). Zdaniem niektórych dyfuzjonistów, po trzecie, źródło wszelkiej różnorodności – jak też jedności – kultur mogło być jedno (kolebką kultury miał być starożytny Egipt), z którego miały wywodzić się wszelkie inwarianty kulturowe rozpowszechnione na całym świecie. Bardzo to pokrewne spekulacjom Schulza o mateczniku, jądrze, korzeniach kulturowych rzeczy...

Kultura jest zasadniczo pojmowana w tym nurcie (a też i przez Schulza), po czwarte, jako zastany zespół norm kontrolujących ludzkie działania, repertuar scenariuszy zachowaniowych, które wyznaczają z reguły nieprzekraczalne – w praktyce – granice ludzkiej swobodnej aktywności. Z tej perspektywy widziana kreatywność, inwencja, wynalazczość są albo przejawami „twórczości przetwórczej” (jak to nazywał Karol Irzykowski), albo wyjątkami, ostatecznością, niewytłumaczalnymi ekscesami. Dzieje się tak dlatego, po piąte, że człowiek – wedle dyfuzjonistów i Schulza – jest istotą zasadniczo inercyjną, skłoną raczej do rutynowej reprodukcji postaw i ról, niżli do ich „ekstrawaganckiego” przekraczania, eksperymentów i poszukiwań.

Sygnalizuję te powinowactwa nie po to, by robić z Schulza antropologa (choć w fantazmatycznych, a nierzadko dotkliwie uważnych opisach twarzy, postaw, zachowań daje się odczuć etnologiczna żyłka badacza „ludzkiego zwierzyńca” – określenie Petera Sloterdijka), lecz by zauważyć, że Schulz w prowincjonalnym, zatopionym w inercji i marazmie sennym miasteczku, tym mateczniku własnej egzystencji i wyobraźni, odkrywa modelową, prototypową postać ludzkiego świata. Jest to świat, w którym zachowania ludzi poddane są dwóm odwiecznym i zarazem bardzo nowoczesnym pasywnym afektom: nudzie i oczekiwaniu¹⁵. Świat, w którym nowość (znamiona czy atrybucje nowoczesności) jest dyfuzyjnym zapożyczeniem, reprodukcją wzoru życia z centrum kulturowego. Świat, w którym ludzka kreatywność nawet w codziennych

działaniach, a już zwłaszcza twórczość, sztuka, literatura jest kulturową ekstrawagancją i extra-wagancją: wędrówką poza granice i normy kulturowo usankcjonowanych scenariuszy ludzkiej aktywności i standardów zachowaniowych.

5.

Metoda twórcza Schulza oraz skorelowana z nią strategia czytania nie cieszyły się dotąd szerszą osobną uwagą¹⁶, a bezsprzecznie są tego warte. Przy czym trzeba od razu przyznać, że uwagi pisarza na temat procesu twórczego są paradoksalne. Paradoks polega na tym, że Schulz uroczyście proklamuje obowiązywanie esencjalistycznych ujęć rozpatrywania zjawisk (w tym procesu twórczego oraz tekstu i jego znaczenia), a równocześnie charakteryzuje je bliżej za pomocą metafor i opisów, które albo grają na homoniimach przeciwstawnych znaczeń (transcendencja jako byt absolutny i jako proces wykraczania poza, substancja jako fundament i jako „stan płynny”), albo „rozpuszczają” owe esencje w procesie rozwoju, przygodności relacji ze środowiskiem i otwartości na dopełnienie czy zmiany. Tak właśnie dzieje się w przypadku wyznań o genealogii i genezie własnej twórczości.

W liście do S.I. Witkiewicza czytamy o archeobrazach z dzieciństwa, które są źródłem i programem całej późniejszej twórczości; „statuują żelazny kapitał ducha”, a „cała reszta życia upływa nam na tym, by zinterpretować te wglądy”, twórczość takich artystów „jest dedukcją z gotowych założeń”, „nieustanną egzegezą, komentarzem do tego jednego wersetu, który im był zadany” (P 681). Arche-obrazy te zawierają więc w sobie gotowy depozyt niewyczerpywalnych znaczeń symbolicznych. Z drugiej wszakże strony nie mają one w sobie niczego pojęciowo czy językowo określonego, są bowiem dane „w formie przeczuć i na wół świadomych doznań” (P 681), ich sekret do końca „pozostaje [...] nierozwikłany” (P 681), a co więcej, „grają rolę tych nitki w roztworze, dookoła których krystalizuje się dla nas sens świata” (P 680).

Koncepcja „krystalizacji” znaczenia zaś jest przeciwieństwem koncepcji znaczeniowego „kapitału”; to, co w tej drugiej jest językowo-pojęciowym wykładaniem (i wyjaśnianiem), wyprowadzaniem na zewnątrz i na powierzchnię tego, co już wcześniej zostało zdeponowane we wnętrzu – w tej pierwszej jest procesem stopniowego osadzania się znaczenia w rezultacie rozwijania, nawarstwiania i zacieśniania się sieci doświadczanych związków. Wedle tej drugiej znaczenie jest dane wcześniej, ale zaszyfrowane, wedle pierwszej – jest dopiero zadane (czy też uznawane, zawsze *ex post*, za antycypację zdarzenia późniejszego), a budowane przez powierzchniowo zawiązywane konstelacje kojarzonych elementów. Nie jest łatwo pogodzić (czy bodaj skorelować) te stanowiska, a różnica między nimi jest istotna i bogata w konsekwencje. Być może

w jakieś mierze zdają z niej sprawę uaktywnione tu homonimiczne znaczenia wieloznaczności: jako polise-mii (kumulatywnej profuzji znaczeń) oraz dyseminacji (dyfuzyjnego rozsiewania znaczeń w kontekstowych sieciach).

To w stronę dyseminacji skłania się właśnie koncepcja „krystalizacji”, która zdominowała ostatnią, najważniejszą (choć też bardzo krótką) wypowiedź Schulza o własnym procesie twórczym w *Odpowiedzi na ankietę „Wiadomości Literackich”* z kwietnia 1939 roku (KL 179). Wyznanie to warte jest skrupulatnej analizy, na którą nie ma tu miejsca. By uzmysłowić odrębność stanowiska Schulza, warto zestawzić je z innym metaforycznym modelem procesu twórczego, za którym np. opowiadała się jego artystyczna promotorka, Zofia Nałkowska. Konsekwentnie obstawała za reformacją (uprzednim ustaleniem) zawartości treściowej, której tekst był (tylko?) realizacją, wypowiedzeniem. Do legendy przeszła już jej „inżynierska” technika pracy (choć Schulz przekonywał ciekawie, acz paradoksalnie, że była to właściwie „inżynieria mas emocjonalnych” (P 495), polegająca na rozplanowaniu na tablicy przebiegów fabularnych powieści, a następnie obmyślaniu i zapisywaniu pojedynczych zdań, które przypinała szpilkami krawieckimi w z góry zaplanowanych miejscach tekstowej struktury.

Całkiem inaczej wygląda to u Schulza. Oto jego cały tekst *Odpowiedzi na ankietę „Wiadomości Literackich”* (1939, nr 17):

Moją najbliższą książką będzie tom złożony z czterech opowiadań. Temat – jak zawsze – nieważny i trudny do zreferowania. Ja sam mam dla wewnętrznego użytku pewne nic nie mówiące nazwy prywatne. Tak np. temat jednego z opowiadań nosi zapożyczony od Jokaia tytuł *Marsz za porte-epée*.

Niewiadomo właściwie, co nazwać tematem przy tym sposobie krystalizowania treści. Właściwym tematem, a więc ostatecznym surowcem, który znajduję w sobie bez żadnej ingerencji woli, jest pewien stan dynamiczny, zupełnie ineffabilis i zupełnie niewspółmierny ze środkami poezji. Mimo to posiada on całkiem określony klimat, wyznaczający ściśle gatunek treści osadzającej i nawarstwiającej się na nim. Im bardziej ten bezcielesny związek jest ineffabilis tem większa jest jego chłonność, tem wyraźniejszy tropizm i tem silniejsza pokusa zaszczepienia go na materiale, w którymby się realizował. Np. pierwszym załączkiem moich *Ptaków* było pewne migotanie tapet, pulsujące w ciemnym polu widzenia – nic więcej. To migotanie posiadało jednak wysoki potencjał treści możliwych, ogromną reprezentacyjność, prawieczność, pretensję do wyrażania sobą świata. Pierwszym załączkiem *Wiosny* był obraz albumu z markami, promieniujący w centrum widzenia, migocący niesłychaną potęgą aluzji, atakujący ładunkiem dającej się pomyśleć treści.

Ten stan, jakkolwiek treściowo ubogi, daje mi poczucie konieczności, legitymację do snucia, pewność legalności całego procesu. Bez tego fundamentu byłbym wydany na łup wątpliwości, miałbym poczucie blagi, dowolności i nieautentyczności tego co tworzę.

Kuszą mnie obecnie coraz bardziej niewyraźne tematy. Paradoks, napięcie między ich niewyraźnością i nikłością a uniwersalną pretensją, aspiracją reprezentowania [wszystkiego] – jest najsilniejszą podniętą twórczą.

Kiedy te ostatnie opowiadania będą gotowe do druku, jeszcze nie wiem. Niezdolność do wyzyskiwania okrucich i odpadków czasu zmusza mnie do odłożenia ostatecznego wykończenia ich do wakacji [KL 179].

W przywołanej wypowiedzi już pierwsze zdania zawierają pewną zagadkę. Schulz pisze najpierw o planowanych (powstających?) czterech opowiadaniach, z których jedno pożyczka tytuł od Jokaia: *Marsz za porte-epée*. W twórczości Mora Jokaia nie ma takiego tytułu (podobnie też nie jest znane opowiadanie Schulza pod takim tytułem, lub też tytuł ten jest „nazwą prywatną”). Natomiast w powieści Jokaia *Biała dama z Lewoczy*, w rozdziale 28, znajduje się opis towarzyskiej sytuacji dotyczącej narażenia na szwank honoru jednej z męskich postaci oraz reguł pozwalających / zmuszających do wyzwania jej antagonisty na pojedynki: „Trzeba zachować honor *porte-epée*”¹⁷. Z kolei samo wyrażenie *porte-epée* to, jak poucza nas słownik: określenie rodzaju frędzli, chwostu na taśmie przyczępionej do rękojeści białej broni (zw. szpady). Można chyba zaryzykować hipotezę, że Schulz posłużył się tym określeniem w metaforycznym znaczeniu wykroczenia działań postaci swego opowiadania poza standardowe zasady „honoru” oraz społecznie, obyczajowo akceptowalne formy zachowania – i „dryfowania”, jak to mają w zwyczaju Schulzowscy bohaterowie, w poza kontrolą rozumu i norm przyzwoitości się znajdujące regiony przemożnych pokus, pożądań i pragnień.

Schulz wyjaśnia od razu, że temat opowiadań jest „nieważny i trudny do zreferowania”; czyli, że nie wiadomo – i że jest nieistotne – o czym one są (bo też „nie wiadomo właściwie, co nazwać tematem, przy tym sposobie krystalizowania treści”). Jeśli standardowo przez temat określa się przedmiot wypowiedzi (o charakterze zdarzenia, idei, problemu czy historii), to w przypadku tych opowiadań ich „formalne” tematy są pretekstowe, pozorne czy mistyfikujące. Natomiast temat zasadniczy ma status „ostatecznego surowca” – a więc materiału, traktowanego zwykle w badaniach literaturoznawczych jako przeciwieństwo tematu, będącego bowiem środkiem do wyrazu czy artykulacji uprzednio wypracowanych tematycznych idei i przesłań. Uważam, że nieprzypadkowo; jako że Schulzowskie tematy nie są wykoncypowanymi wcześniej – przed przystąpieniem

do pisania opowiadania – z góry zaplanowanymi ideami treści, lecz konstelacją odczuć, doznań, pobudeń, wyobrażeń, prepojęciowych i prewerbalnych doświadczeń, które pisarz nazywa oksymoronicznym określeniem „stan dynamiczny”, przypominającym pod niejednym względem Williamsowską „strukturę odczuwania”.

Schulz powiada, że są one *ineffabilis*, a więc nie do wysłowienia i nie do uchwycenia (por. chrześcijańskie *Ineffabilis Deus* oraz scholastyczne: *Individuum est ineffabilis*) – i są „zupełnie niewspółmierne ze środkami poezji” (czyli literatury, jak dawniej mówiono). Zapewne dlatego (także), że torują sobie one dopiero drogę do uchwycenia w pojęciu, artykulacji w słowie, poszukiwania kształtu w jeszcze nieistniejącej, wynajdywanej dopiero w trakcie pisania, formie poetyckiej (artystycznej). Zauważmy też, że przyjęcie przez Schulza techniki pisania jako swego rodzaju zapisu procesu stopniowego „krystalizowania treści” oznacza faktycznie jej nieostateczność, której nawet lekturowe zaangażowanie czytelnika nie może położyć kresu...

To jednak czym są, właśnie w tym „stanie dynamicznym” (a nie w autonomicznym rezultacie literackim), w procesie stawania się, uobecniania potencjalności brzemiennej możliwymi realizacjami, określa – jak sądzę – dwa wielkie antropologiczne tematy Schulzowskiej prozy. Oba mogą tu tylko zasygnalizować. Pierwszy, obsesyjnie (czy kompulsywnie) sondowany przez pisarza w jego narracyjnych studiach przypadków, to temat podmiotu; jednostki jako psychocieleśnego organizmu egzystującego naprawdę w tropicznej roślinno-animalnej symbiotycznej interakcji ze środowiskiem¹⁸; podlegającego jego wezwaniom, życiodajnym ruchowym pobudzeniom i przyciąganiom, sensomotorycznym reakcjom na bodźce i oferty otoczenia – z którego bezskutecznie oczekuje wyzwolenia.

I drugi, to temat sztuki jako narzędzia autentycznego i niezastępowalnego (przez naukę czy filozofię) poznania. Ta prawdziwa natura, nie tylko artystycznego (lecz humanistycznego w ogóle) poznania, polega mianowicie na aktywnie pasywnym poznaniu „od wewnątrz”, opartym na doświadczeniu udziału w poznawanej rzeczywistości, podleganiu jej otchłannym przyciąganiom, przyzwoleniu na powodowaniu sobą i poddaniu się, podporządkowaniu jej władzy – aż do stanu samozatraty czy metamorfozy. Nieco przesadzając, można by powiedzieć, że Schulzowscy bohaterowie podejmują ryzyko, bądź ulegają pokusie, osiągnięcia obiektywizmu wglądu w prawdę rzeczy za sprawą przyjęcia statusu obiektu...

Krótką, przygodnie sformułowaną, notatką Schulza zarysowuje więc całkiem precyzyjnie model procesu twórczego i model twórczości, model wyraźnie i pod wieloma istotnymi względami przeciwstawiający się założeniom, ideałom, wzorcom racjonalistycznej nowoczesności. Tę Schulzowską koncepcję charaktery-

zuje, po pierwsze to, że źródłem czy punktem wyjścia twórczości są drobne, intensywne, racjonalnie nie do uchwycenia doświadczenia zmysłowo-afektywne („pewien stan dynamiczny, zupełnie *ineffabilis*”). Są one autentyczną prawdą subiektywnego doświadczenia, co stanowi dostateczną, realną legitymizację aktu twórczego. Po drugie to, że mają one charakter emergentny (pojawiają się „bez żadnej ingerencji woli”), nie dają się zaplanować. Po trzecie, ich cechą specyficzną jest nastrój, aura zestrojonych afektów („całkiem określony klimat”), który pozostaje „bezcieleśnym związkiem”, dopóki nie ucieleśni się w języku, w figurach, pojęciach, wyobrażeniach literackiego dyskursu.

To właśnie ów wspólny, jednoczący różnorodność działań i form ludzkich i nieludzkich istnień, klimat odznacza się „wyraźnym tropizmem”, bo, na sposób zewnętrznych pobudzeń ruchów roślin, tropicznie przyciąga, selekcjonuje i obramowuje aktorów przedstawieniowej sceny, postacie i zdarzenia Schulzowskich mikrofabuł („wyznacza ściśle gatunek treści osadzającej i nawarstwiającej się na nim”). Ta fabularna, przedstawieniowa warstwa opowiadań jest ważna jako forma ekstrawaganckiego (dziwaczego) ucieleśniania i aktywowania afektywnego potencjału zestrojonego w „określony klimat”, ton czy nastrój. To ten ostatni naprawdę się liczy; a im bardziej jest semantycznie nieokreślony (tematycznie „nikły”, „niewyraźalny” w języku i pojęciach), tym silniejszą stanowi pobudkę do „reprezentowania wszystkiego”, tym bardziej jest niewyczerpaną pożywką do „produkcji” znaczenia (do określania sensu opowiadań) przez czytelnika.

W moim przekonaniu te właśnie zasady kształtują również sieci organizacji semantycznej Schulzowskich opowiadań. Z tego wynika, że Schulzowski model procesu twórczego jest tu zarazem modelem budowy tekstu. Teksty Schulza bowiem, inaczej, niż „dzieła ludzkie, [które – R.N.] mają tę właściwość, że, ukończone, zamykają się w sobie, odcinają od natury, stabilizują się na własnej zasadzie”, przypominają raczej dzieło Błękitnookiego z *Republiki marzeń*, które „nie wystąpiło z wielkich związków kosmicznych, tkwi w nich, do połowy ucłowieczone, jak centaur, wprzęgnięte w wielkie periody natury, nie gotowe jeszcze i rosnące” (P 408). Inaczej mówiąc, tekst nie jest skończoną autonomiczną strukturą znaczeniową, która zaciera i unieważnia ślady procesu swego powstawania, ale stanowi narracyjną artykulację i retoryczne opracowanie właśnie owych faz twórczego aktu (przynajmniej to sam pisarz, przywołując postrzeżenia tapety z ptakami czy albumu ze znaczkami jako źródłowych tematycznych „stanów dynamicznych”, które są przecież również *scintillae narrationis*, narracyjnymi załączkami owych opowiadań).

Stąd o jego opowiadaniach można by nawet powiedzieć, że nie posiadają znaczenia, jeśli przez „posiadanie” rozumieć zdeponowaną i zaszyfrowaną w dziele uprzednią myśl, przesłanie czy fabularną anegdotę,



Wernisaż wystaw w synagodze, 25.5.2010, IV Festiwal.

1. Fot. Igor Feciak / SchulzFest.

2. i 3. Fot. z archiwum IV Festiwalu w Drochobyczu.

którą interpretacyjna praca egzegetyczna wydobywa, wyjaśnia, uspoźnia i pojęciowo precyzuje. W miejsce interpretacji egzegetycznej, pracującej wertykalnie (górną–dół, głębia–powierzchnia) działa tu „postbiblijna”, horyzontalna lektura figuralna (przedtem–potem, tekst–kontekst), w której znaczenie nie jest uprzednią daną, lecz potencjalną cechą relacyjną zawsze antycypowaną, dookreślaną dopiero *ex post*, bowiem konkretną postać nadaje jej dopiero przyszłe wydarzenie – które wszakże może nigdy nie nadejść...

W tej perspektywie rozpatrywałbym właśnie również mesjańskie wątki tej twórczości, łącznie z „nieznanym arcydziełem” Schulza: *Mesjaszem*. Jakoż sądzę, że niezależnie od możliwości wysledzenia tych wątków mesjańskich (co czyniono ostatnio parokrotnie z powodzeniem), jak też od faktu bądź hipotezy zagubienia / zniszczenia gotowego, skończonego dzieła, u Schulza w całej twórczości mamy do czynienia z „mesjanizmem bez Mesjasza” czy „mesjanicnością bez mesjanizmu”, o którym / której pisze Derrida; z „pustynnym mesjanizmem (bez określonej treści i bez dającego się zidentyfikować Mesjasza)”¹⁹.

Prefiguracyjne narracje Schulza są, mówiąc staroświecko, strukturalnie otwarte. Albo inaczej: otwierają się na to, co nadchodzi, co jednak nie może pomieścić się w horyzoncie oczekiwań (czy przewidywań)²⁰; podprowadzają relacje o doświadczanych wypadkach na próg, za którym czai się coś absolutnie innego, co jednak, jak mówił Schulz, jest „za wielkie, ażeby się zmieścić w zdarzeniu” (P 174); nie może się wyrazić. Ta presja oczekiwania na to, co niuwarunkowane, nieprzewidywalne, inne – na sens (ostateczny) tego, co przeczytane – udziela się czytelnikowi, który próbuje zasypać tę przepaść własnymi przewidywaniami, hipotezami, domknąć strukturę czy kontekst i „przyspilić” czy „odkryć” znaczenie... Dotychczasowa historia odczytań dzieła Schulza pozwala sądzić, że energia afektywno-semiotyczno-semantyczna tej twórczości bynajmniej nie została wyczerpana, raczej przeciwnie: dalej skutecznie podsyca niezaspokojone pragnienie sensu czytelników.

6.

Zaproponowałem w tym szkicu bardzo pobieżną wędrówkę po tropach Schulza przez pryzmat kategorii „ekstrawagancji”, rozumianej jako retoryczna cecha stylistyczna; cecha „nastrojowego” zestrojenia afektów jego narracji doświadczeniowej; cecha postaw, wyglądków, zachowań postaci przedstawianego świata; cecha „dyfuzjonistycznego” kontekstu jego antropologiczno-kulturowego projektu; cecha metaforycznego modelu procesu twórczego; cecha „prefiguracyjnej” organizacji semantycznej opowiadań oraz cecha „mesjanicznego” wyzwania, którą aktywują one u czytelników.

Bruno Schulz, ten niezwykły wędrowiec – *ekstrawagant* – po marginesach nowoczesnego życia i twór-

czości, wciąga nas w ekstrawaganckie eksperymenty swej sztuki, których celem jest próba „wywędrowania poza”; poza spetryfikowaną, inercyjną postać rzeczywistości, poddaną działaniowej rutynie, bezwładowi zafiksowanej formy, zamknięciu w statycznych pojęciach i języku. Nie po to, by otworzyć nam dostęp do pozaludzkiej rzeczywistości (to mityczna możliwość i utopijne marzenie), ale raczej po to, by uchwycić i przekazać ślad istnienia tego, co jest po tamtej stronie; po stronie dynamicznie zmiennej podszewki, kreatywnych przemian, na pozór niezmiennych rzeczy.

Do tego sprowadziłbym niezwykle twórczość Brunona Schulza – której idiomatyczną formułę streszczać ma tytułowe określenie sztuki jako kulturowej ekstrawagancji – i jej prawdziwie mesjańskie zadanie: pisać tak, by poczuć – i dać odczuć – „posmak tej rzeczy bez nazwy na końcu języka”.

Przypisy

- 1 Tekst w pierwotnej wersji został wygłoszony na Festiwalu Schulza w Drohobyczu w czerwcu 2016 roku. Dziękuję wszystkim P.T. Organizatorom za zaproszenie, zwłaszcza za pani Wierze Meniok, głównej organizatorce i legendarnej już *spiritus movens* festiwalu.
- 2 Tak oznaczam w tekście cytaty z: Bruno Schulz, *Proza*, przedm. A. Sandauer, oprac. listów J. Ficowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1964.
- 3 Henry David Thoreau, *Walden czyli życie w lesie*, przeł., przedm. i przyp. H. Ciepłińska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1991, s. 381–382.
- 4 Tak oznaczam w tekście cytaty z: Bruno Schulz, *Księga listów*, wyb., oprac., wstęp, przyp. i aneks J. Ficowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975.
- 5 Streszczam tu i parafrazuję syntetyczną autocharakterystykę argumentacji Roberta Bakera w jego: *The Extravagant. Crossings of Modern Poetry and Modern Philosophy*, University of Notre Dame, Notre Dame 2005, s. 269–270.
- 6 Spośród prac poświęconych interpretacji prozy Schulza w tych trzech nurtach zob. m.in.: Agata Bielik-Robson, *Życie na marginesach. Drobny aneks do kwestii „Bruno Schulz a kabala chasydzka”*, [w:] Schulz. Przewodnik Krytyki Politycznej, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012; Włodzimierz Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym: Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej*, Universitas, Kraków 1996; Dorota Głowacka, *Wzniosła tandeta i „simulacrum”. Bruno Schulz w postmodernistycznych zaułkach*, „Teksty Drugie” 1996 nr 2–3; Jerzy Jarzębski, *Prowincja Centrum. Przypisy do Schulza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005; Michał Paweł Markowski, *Powszechna rozwiązość. Schulz, egzystencja, literatura*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2012; Władysław Panas, *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*, TN KUL, Lublin 1997; Władysław Panas, *Bruno od Mesjasza. Rzecz o dwóch eklibrisach oraz jednym obrazie i kilkudziesięciu rysunkach Brunona Schulza*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2001; Krzysztof Stala, *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, Wydawnictwo IBL PAN,

- Warszawa 1995; *Słownik Schulzowski*, red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003.
- ⁷ R. Baker, *The Extravagant...*, dz. cyt., s. 4.
- ⁸ Witold Gombrowicz, *Twórczość Brunona Schulza*, [w:] tegoż, *Proza (fragmenty), reportaże, krytyka 1933–1939, Dzieła*, tom 12: *Varia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1995, s. 365.
- ⁹ Tamże, s. 367.
- ¹⁰ Tamże, s. 366, 367.
- ¹¹ Hans Ulrich Gumbrecht, *Czytanie nastrojów. Jak można pomysleć dziś rzeczywistość literatury?*, przeł. A. Żychliński, [w:] *Teoria, literatura, życie. Praktykowanie teorii w humanistyce współczesnej*, red. A. Legeżyńska, R. Nycz, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2012, s. 165–171.
- ¹² Wprowadzając tę kategorię, chciałbym wskazać na wartość osobnej analizy strategię artystyczno-antropologiczną Schulza, polegającą na sprzężeniu zwrotnym, przechodzeniu w siebie nawzajem obu kategorii, a nawet zakwestionowaniu opozycji (kultury i natury) między nimi, widoczną np. w opisach, w których miasto jest metaforyzowane w kategoriach przyrodniczych, a opisy natury – w kategoriach cywilizacyjno-technologicznych, a także w modelowaniu opisów postaci ludzkich w kategoriach zwierzęcych oraz, oczywiście, w metamorfozach Ojca itp., itd. Ekstrapolując tę obserwację na całość projektu pisarskiego, można by powiedzieć, iż na rzecz zasadności rozpatrywania tej prozy w perspektywie posthumanistycznej przemawiałoby trzy podstawowe przesłanki, którym daje wyraz Schulz: (a) człowiek winien być ujmowany raczej jako hybryda w typie „zwierzoczeko-upiora” (że się posłużę tym wynalazkiem językowym Konwickiego), aniżeli jako samowładny pan swego losu i władca stworzenia, lokowany poza i ponad środowiskiem biologiczno-przyrodniczym; (b) człowiek (i kultura) nie może być sytuowany (sytuowana) na zewnątrz – i w opozycji do – natury, lecz „suplementarnie”, w środowisku wzajemnie sprawczej partycypacji, jego sensomotoryczna aktywność, jak w przypadku tropicznych ruchów roślin, podlega również „tropicznej” symbiotycznej interakcji ze środowiskiem; (c) „kulturonatura” jest w tej prozie (m.in.) „statuowanym specjalnym rodzajem substancji [...]. Ktoś jest człowiekiem, a ktoś karakonem, ale ten kształt nie sięga istoty, jest tylko rolą na chwilę przyjętą, tylko naskórkiem, który za chwilę zostanie zrzucony” (P 681). Jak w tym duchu powiada pisarz w innym miejscu, „jakość psia jest jakością wewnętrzną i może się manifestować równie dobrze w postaci ludzkiej jak zwierzęcej” (P 337).
- ¹³ Zob. w tej sprawie m.in.: Adam Kuper, *Kultura. Model antropologiczny*, przeł. I. Kołbon, Wydawnictwo UJ, Kraków 2005; Ewa Nowicka, *Dyfuzja kulturowa*, [w:] *Encyklopedia socjologii*, tom 1, Oficyna Naukowa, Warszawa 1998; Ralph Linton, *Dyfuzja*, [w:] *Elementy teorii socjologicznych*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1975; Andrzej Waligórski, *Antropologiczna koncepcja człowieka*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1973.
- ¹⁴ Robert Harry Lowie, *Primitive Society*, Cambridge University Press, New York 1947, s. 441. Notabene wygląda, że to określenie jest parafrazą innego określenia, którym wcześniej posłużył się Adolf Bastian („żebraczy płaszcz ze strzępów i łat upstrzonych plamami”), cytowany przez Lowiego w pracy *The History of Ethnological Theory* (1937). Zob. Alan Barnard, *Antropologia. Zarys teorii i historii*, przeł. S. Szymański, wstępem opatrzyła J. Tokarska-Bakir, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2016, s. 102.
- ¹⁵ Obie kwestie zasługują na szersze omówienie czy opracowanie. W sprawie pierwszej zob. m.in.: Julian Jason Haladyn, *Boredom and Art: Passions of the Will do Boredom*, Zero Books, New York 2015; *Essays on Boredom and Modernity*, red. B. Dalle Penze, G. Sahani, Editions Rodopi, Amsterdam 2009; Elizabeth Goodstein, *Experience Without Qualities: Boredom and Modernity*, Stanford University Press, Stanford 2005. W sprawie drugiej: por. m.in. uwagi na temat „mesjanizmu bez Mesjasza” w dalszej części szkicu. Jako sygnał ważności tej problematyki u Schulza zob. trzy „nudologiczne” cytaty: [subiekci] „trawieni nudą, kołysali się na wysokich półkach i bębniłi nogami, wypatrywali nadaremnie pustą przestrzeń rynku, wymiecioną skwarem, za jakąkolwiek przygodą” (P 300); „zawsze mówiłem wam, że wszystko jest zatamowane, zamurowane nudą, niewyzwolone! A teraz patrzcie, co za wylew, co za rozkwit wszystkiego, co za błogość!...” (P 179); „my, budując pod obłokami, oddani chimerze pod ciśnieniem setek atmosfer nudy, destylujemy nasze nikomu prawie niepotrzebne wytwory. Nuda, Witoldzie, zbawienna nuda!” (P 691).
- ¹⁶ Zob. jednak w tej kwestii dwie niedawne istotne prace analizujące *Odpowiedź na ankietę „Wiadomości Literackich”* – kluczowy tekst Brunona Schulza w tej mierze: Michał Paweł Markowski, *Powszechna rozwiązłość...*, dz. cyt. oraz: Agnieszka Dauksza, *Poetyka afektywna Brunona Schulza. Rekonesans*, [w:] *Historie afektywne i polityki pamięci*, red. E. Wichrowska, A. Szczepan-Wojnarska, R. Sendyka, R. Nycz, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2015. Praca Daukszy nie tylko całościowo rozpatruje poetykę prozy Schulza w kategoriach afektywnych, ale także sygnalizuje zasadność jej rozważenia w perspektywie posthumanistycznej – do którego to wątku również nawiązuję (zob. wyżej).
- ¹⁷ Tę wskazówkę zawdzięczam prof. Lajosowi Palfalvi, któremu serdecznie dziękuję za pomoc. Zob. Mor Jokai, *Biała dama z Liwoczy [sic!]*. *Romans historyczny*, przeł. B. Jaroszevska, Warszawa 1904.
- ¹⁸ Uważam, że koincydencja (nie tylko czasowa – tej wypowiedzi Schulza – ale problemowa, całej jego twórczości) z problematyką debiutanckiej prozy Nathalie Sarraute *Tropizmy* (I wyd. 1939), polski przekład Sz. Żuchowski, Wrocław 1939, nie jest przypadkowa; przeciwnie – warta jest osobnej analizy.
- ¹⁹ Jacques Derrida, *Widma Marksa. Stan długu, praca żaloby i nowa Międzynarodówka*, przeł. T. Załuski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2016, s. 57
- ²⁰ Tamże, s. 115.
- Opublikowane pierwotnie w: *Bruno Schulz a współczesna teoria kulturowa. Materiały VII Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*, red. Wiera Meniok, Drohobycz 2018, s. 57–78.

O Schulzu pisuję już od dobrych paru dziesiątków lat i zawsze szukałem w kreowanej przez siebie rzeczywistości porządku. Nie ja jeden. Istnienie porządku w Schulzowskim świecie narzuca się czytelnikowi nieodparcie, jest nieledwie aksjomatem niewymagającym uzasadnienia. O tym traktowały wszystkie prace poświęcone czasowi i przestrzeni w jego opowieściach¹, o tym artykuły i książki opisujące tak istotne dla niego procesy mityzacji świata², nakładaniu się porządków kosmologii, biologii i kultury, o tym teksty opisujące porządek relacji międzyludzkich. We wszystkich przyjmowało się za dobrą monetę pragnienie autora, aby ustanowić pewien ład i opisywać go. Dopiero z tego poziomu – ładu kosmicznego, biologicznego i ładu ludzkiej kultury – można było zstępować w labirynty czasu, przestrzeni i wartości, a także schodzić w śmietniska ludzkiego świata, w jego tandetną podoficjalność. Artysta wydawał się z tego punktu widzenia demiurgiem serio, twórcą, od którego zależy nie tylko sam ład, ale też istnienie świata, jego trwanie w niezmiennym kształcie. Dążenie do ustanowienia ładu równoznaczne było z działaniem o funkcji ocalającej go przed katastrofą, przed rozpętanym Złem, wojną, wszelkiego rodzaju kataklizmami, które tylko dzięki ustanowieniu zwierzchniego ładu uzyskiwały jakiś sens i miejsce w porządku wszechrzeczy.

Gest twórczy opisany jest u Schulza najpełniej w *Genialnej epoce* i w *Traktacie o manekinach*. W tej pierwszej ma on w sobie coś przedustawnego – tak jakby wywodził się z samej Natury, a człowieka (dziecko) miał jedynie za medium³. W *Traktacie* przeważa, co oczywiste, teoretyczna koncepcja twórczości, ale tam właśnie pojawia się w niej coś kompromitującego. Bo przecie, choć naśladuje gest boskiego demiurga, człowiek rzeźbi swe kreacje w opornym i tandetnym materiale, a i sam jego wysiłek daje w rezultacie niezdarne pałuby zamiast doskonałych kształtów. Co więcej, podejrzewamy zasadnie, że opisując w *Traktacie* dramat ludzkiej demiurgii, Ojciec nie tyle ma na celu oświecenie słuchaczek, wprowadzenie ich w skomplikowaną intelektualnie materię twórczości, co uwiedzenie ich, przykucie do siebie uwagi i zjednanie sobie dziewcząt do tego stopnia, by pozwoliły na (dość niewinne) pieszczoty. Ta ostatnia kwestia bywała z reguły pomijana przez interpretatorów *Traktatu* jako swego rodzaju niepoważny akcydens, osobliwość sytuacyjna raczej niż merytoryczna. Tymczasem im dłużej wczytuję się w *Traktat*, tym bardziej mi się zdaje, że jego się nie da porządnie zinterpretować, abstrahując od adresatek przemowy. I że w ogóle kwestia adresata, do którego zwraca się narrator Schulzowskich opowieści, gra w nich pierwszorzędną rolę.

Kto jest adresatem opowiadań Schulza? Czy to pytanie zadawano kiedykolwiek autorowi *Sklepów cynamonowych*? Czy ma ono sens w sytuacji, gdy adresat nie został w żaden sposób określony? Może jest nim

Schulz – ironiczny ład i dyskurs uwodzicielski

po prostu ten „czytelnik prawdziwy”, do którego autor zwraca się na samym początku *Księgi*, spodziewając się, że będzie on skłonny odpowiedzieć błyskiem oka na jego błysk, uściskiem ręki na jego uścisk⁴? Dość to retoryczne. Ale my przecież skądinąd wiemy, kto był pierwszym czytelnikiem Schulzowskich opowieści. Była nim adresatka listów, w których znalazły się pierwsze szkice *Sklepów cynamonowych*, Debora Vogel, najbliższa przez wiele lat przyjaciółka i erotyczna fascynacja pisarza. Może więc opowieści ze *Sklepów* w istocie są „dyskursem miłosnym” lub może raczej: „dyskursem uwodzicielskim” – ze wszystkimi tego faktu konsekwencjami? A *Sanatorium pod Klepsydrą* ze wspomnianym już westchnieniem do idealnego czytelnika na samym wstępie? Czyż nie zostało dedykowane drugiej najważniejszej spośród ukochanych kobiet Schulza, Józefinie Szelińskiej?

By wstępnie rozstrzygnąć, o czym chcę mówić, zwracając się ku pojęciu „dyskursu miłosnego” bądź „uwodzenia”, powinienem powołać się na klasyków tej problematyki: Søren Kierkegaarda z jego *Dziennikiem uwodziciela*, Jeana Baudrillarda jako autora książeczki *O uwodzeniu* czy wreszcie Rolanda Barthes’a i jego *Fragmenty dyskursu miłosnego*⁵. Dzieła te przydadzą mi się, rzecz jasna, ale w dość ograniczonej mierze. Ich autorzy zajmują się bowiem sytuacjami, w których kobieta – przedmiot namiętności – pojawia się w tekście i jest jakoś określona. Tak jest w *Dzienniku uwodziciela*, tak również w będących podstawą analizy Barthes’a *Cierpieniach młodego Wertera*. Wszyscy ci autorzy, omawiając dyskurs namiętności lub uwodzicielską grę, wykraczają oczywiście poza dosłowność erotyki ku pośredniczeniom dyskursu wraz z jego charakterem znakowym, a wreszcie ku całości kultury, jako przedmiot odniesienia mają wszelako emocję jakoś tam zdefiniowaną poprzez jej przedmiot i na nim zogniskowaną. Fenomen Schulza polega tymczasem na tym, że właściwy, tzn. pierwotny przedmiot namiętności jest w jego pisarstwie trwale nieobecny, nie pojawiając się ani na chwilę. O jego istnieniu możemy wnioskować tylko pośrednio – z danych biografii pisarza, a także

z tego lustrzanego odbicia prowadzonej przez autora *Sklepów cyrkonowych* uwodzielejskiej gry, jakim może być dla czytelnika sytuacja opisana w *Traktacie o manekinach*.

Spróbujmy więc odczytać *Traktat* jako miniaturę czy wręcz parodię sytuacji komunikacyjnej, z jaką mamy do czynienia w *Sklepiach*. *Traktat*, jak się rzekło, to na pozór głęboko poważny manifest twórczy Ojca, w którym nie brak niezwykle oryginalnych uwag na temat nowoczesnej koncepcji twórczości artystycznej, w jakimś sensie twórczy manifest, korespondujący z wieloma innymi manifestami tego rodzaju, które przyniósł początek XX wieku. A jednocześnie jest to mowa o silnych podtekstach uwodzielejskich, skierowana przez pełnego jeszcze wigoru staruszka do ponętnej służącej i dwóch młodzieńskich szwaczek, które próbował swym przemówieniem olśnić, a nawet skłonić do świadczenia erotycznych usług. Nie darmo Adela, chcąc uspokoić roznamiętnionego Jakuba, działa w takim kierunku, aby ujawnić i obnażyć skandaliczny podtekst *Traktatu*. W ten sposób Ojciec wygłasza wprawdzie swą wielką teorię demurgii, ale przy tym zostaje zdemaskowany jako niefortunny zalotnik i wystawiony na wstyd. Na ile poważnie traktować więc można tezy *Traktatu*?

Otóż w samej strukturze wypowiedzi zawarta jest tam ambiwalencja. Boż przecie tezy o demurgii jakoś tam daje się czytać jako sądy wygłaszane serio, a nawet jako wyraz autorskich poglądów na twórczość artystyczną – i tak też robią zazwyczaj interpretatorzy Schulza (mnie samego nie wyłączając). Zarazem świadomość, że przysłuchują się tej bufonadzie trzy ponętne dziewczyny, powinna wpływać na nasz z kolei odbiór tekstu Schulzowskiego, który jest patetyczny, a przy tym śmieszny, intrygujący i w miarę niepoważny w sferze groteskowych exemplów – akurat na tyle, by utrzymać uwagę prostych, nieuczonych słuchaczek. To przecie one mają się wzruszyć, słuchając wyciskającej łyż historii o demonicznej i nieszczęśliwej królowej Serbii, Dradze, czy o bracie samego oratora, zmienionego w zwój kieszonki gumowej i w tej postaci niańczonego przez kuzynkę. W sam raz dla tego plebejskiego audytorium są owe historie „z wyższych sfer”, połączone ze szczyptą karmionego fantastycznym zmyśleniem sentymentalizmu. Z tej samej parafii, tzn. z kiczowej literatury, przychodzi owa „lampa-meluzyna” zrobiona z zamordowanej kochanki kapitana. Nie sposób tych historyjek traktować poważnie, jeśli nie pamiętamy, że podbudowuje je erotyczna intencja, żądająca nie tyle rozumnej akceptacji, ile emocjonalnego odzewu.

Badaczy wątku ironii u Schulza *Traktat* musiał szczególnie intrygować, nie darmo też samo pojęcie „ironii” (słowo klucz także i u Baudrillarda) pojawia się w nim częściej niż w jakimkolwiek innym jego tekście.

bowiem sytuacja Ojca jest w nim co się zowie ironiczna: tu oto dokonuje wielkiego porządkowania świata, wygłasza maksymalnie ogólne teorie o materii

i kreacji, a w podtekście marzy, aby w zamian pozwolono mu na inne studia: nad nóżkami słuchających go szwaczek. Owa ironiczność sytuacji Ojca jest zresztą wielowymiarowa: Jakub jest przecie prowincjonalnym kupcem bławatnym, a porywa się na wielkie, filozoficzne uogólnienia, wykonując gesty wyraźnie ponad swój mierny stan. Kto wie jednak, co ma na myśli autor, wikłając go w takie awantury? Ostatecznie każdy z nas jest kompozycją ducha i ciała, wielkich zamierzeń i prywatnych namiętności, które mogą być bardzo odległe od spraw idei, wysuwanych dla niepoznaki na pierwszy plan.

W pozostałych utworach Schulza adresatka jako konkretna osoba znika, choć nie znika wcale uwodzielejski czar samej opowieści, która wypróbowuje rozmaite rejestry literackie, balansując śmiało pomiędzy chwytami charakterystycznymi dla popularnej powieści i pomysłami o najwyższym stopniu artystycznej oryginalności. Spróbujmy wyluskać motywy uwodzenia w tych historiach spisanych wszak z początku na marginesach listów do ukochanej. Przede wszystkim są to mitologizujące opowieści autora / bohatera o sobie samym (Schulz nie lubił utożsamiania siebie z Józefem, a materii opowiadań i działających w nich postaci do realiów życia w Drohobyczu, nie zaważał się jednak podkreślać ich autobiograficznego – w sensie autobiografii duchowej – charakteru⁶). Zakochany jest kimś, kto nieustannie opowiada swej wybrance o sobie samym, miłość jest fenomenem co się zowie narracyjnym, o czym wiedział doskonale Jerzy Pilch, pisząc *Pod Mocnym Aniołem* – historię traktującą w dużej mierze o uwodzeniu autobiograficzną opowieścią. „Ja” zakochanego czyni siebie centrum narracji już choćby dlatego, by upewnić adresatkę, że jest warte poświęcanie mu uwagi, atrakcyjne w roli bohatera czy wreszcie – że to, co mu się przydarza w życiu, jest niepowtarzalną, godną literackiej obróbki historią, a jednocześnie realizacją odwiecznego mitu, nadającego wypadkom jego życia ponadczasowe znaczenie. Banalne, zwyczajne do bólu zdarzenia małomiasteczkowej rzeczywistości autor pragnie przedstawić tak porywająco, aby adresatka dostrzegła w tej samej chwili ich barwność, niezwykłość, osobliwą indywidualność, a zarazem dostojeństwo płynące ze związków z wiecznie powracającymi, wzorcowymi historiami, które opowiada sobie ludzkość. Bohater jest zwyczajnym chłopcem mieszkającym w kresowym miasteczku, ale równocześnie jest istotą „wybraną”, obarczoną misją wyższego rzędu – jak to się dzieje w *Księdze*, *Genialnej epoce* czy *Wiośnie*, gdzie Józef jest strażnikiem Księgi, natchnionym twórcą, przez którego przemawia energia Natury, wreszcie przywódcą wszechświatowego spisku, niosącego wolność społeczeństwu jęczącemu w opresji konserwatywnej władzy.

Oczywiście te monumentalne role prędkiej czy później odsłaniają swą fikcyjność lub prowadzą do klęski,

jak to jest w finale *Wiosny*, gdzie Józef musi uznać swój błąd i oddać Biankę w ręce rzecznika zwykłości – Rudolfa. Niemniej bohater ukazuje choć przez chwilę siebie w roli podniosłej, w centrum zainteresowania tłumu i w centrum zdarzeń, które udaje mu się – przynajmniej chwilowo – reżyserować. Podobnie działa Ojciec w *Komecie* – jako wielki eksperymentator, uczony z bożej łaski, który próbuje odsłonić tajemnicę elektryczności, a jednocześnie zapanować nad fenomenami mediumizmu. Uwodzicielski ton wydobywa tu autor z nieco staroświeckich zjawisk i zdarzeń, które mają smak świata „retro” – bo przecież opowiadanie napisane zostało w latach 30., a odnosi się do nieco już zapomnianych czasów sprzed Wielkiej Wojny i do zabawnych fascynacji owej minionej już epoki.

Równie atrakcyjne dla adresatki mogą być „osobliwości” miasteczka: nedorozwinięta Tłuja, wuj Hieronim, Dodo, inwalida Edzio z jego dziwactwami, a przede wszystkim sam Ojciec – wielki mistrz handlowego fachu, a zarazem mag i eksperymentator. Taką „osobliwością” na większą skalę jest też pełna podejrzanych uroków ulica Krokodyli. Autor prezentuje te przypadki niejako w formie migawek z jakiejś księgi miejscowych dziwów. Niedaleko więc na pozór odbiegliśmy od wiadomej „lampy-meluzyny”. Ale świat ekscesów i osobliwości ma swoje określone miejsce w większej strukturze, którą cechuje ład. I to jest rzecz nadzwyczaj istotna, dyskurs uwodzicielski w centrum umieszcza bowiem hipotezę jedności świata. On – świat – choć poniekąd tandetny i niebudzący pełnego zaufania, musi być zarazem jednorodny i konstrukcyjnie zwarty, w swojej najgłębszej istocie ma bowiem stanowić gniazdko, które uwodzień splota dla swej ukochanej. „Wejdz w moją rzeczywistość – zdaje się mówić uwodzień – bo przy wszystkich swych osobliwościach i atrakcjach ona jest solidna, proponuje ci bezpieczeństwo i sensowność struktury”. Jakże zresztą mogłoby być inaczej, skoro to ja jestem jej właściwym twórcą i mistrzem ceremonii. Tak powstaje u Schulza obraz miasta jako zamkniętej w sobie kołyski, w której można bezpiecznie mieszkać. Konstrukctorem i prowadzącą owej kołyski nie jest właściwie narrator: jej wewnętrzny ład projektuje jak gdyby sama natura: wszystko, co należy do świata porządku – szczególnie nakładające się na siebie cykle, podług których upływa czas: astronomiczny, biologiczny, kulturowy, liturgiczny, handlowy – istnieje niejako obiektywnie. Narrator jest tylko gwarantem jego prawomocności, to znaczy zapewnia, iż ład ten wywodzi się z porządku Kosmosu, natury – mitologii. Nawet wszelako funkcja „mistrza ceremonii” w teatrze świata wiąże się z uwodzicielską siłą.

W centrum świata konstruowanego przez Schulza jest dom jako ostoja bezpieczeństwa i stałości, a jednocześnie – jak chciałaby psychoanaliza – obraz ludzkiej psychiki królującej ponad wewnętrznymi sprzeczno-

ściami i konfliktami. O ile historia życia bohatera korzystna z dynamicznych mitów o wiecznej przemianie, o tyle uwodzicielska atrakcyjność domu polega na jego wiecznotrwałości. I tak jest w opowiadaniach Schulza: dom rodzinny przy rynku ze sklepem na dole trwa przez wszystkie lata, w trakcie których dojrzewa bohater. Osobliwa to sprawa, że we wszystkich opowieściach Schulza niejako „zataja się”, a przynajmniej przemilcza drastyczny fakt z rzeczywistej biografii pisarza: opuszczenia domu przez rodzinę i niebawem jego zagłady w czasie I wojny światowej. Biografia mityczna, jaką jest literatura, tego faktu nie akceptuje i nie przyswaja: dom czasów dzieciństwa nie rozpada się nigdy. Można rzec, iż wprost przeciwnie: wyobraźnia pisarza skłonna jest raczej tworzyć nowe domy idealne, takie jak owa „na wpół twierdza, na wpół teatr, na wpół laboratorium wizyjne” z *Republiki marzeń*⁷ albo wręcz całe wymarzone miasto z Ojczyzny.

Dyskurs uwodzicielski, opowiadanie historii jako próba przeblagania świata, uczynienia go dla siebie przychylnym, były zapewne specjalnością Schulza. Tak uwodził w listach Deborę Vogel, tak też czynił na szkolnych lekcjach, opowiadając poetyckie historie – często, jak świadczył w rozmowie ze mną jego uczeń, Zeew Fleischer, traktujące o samym profesorze i jego pozalekcyjnych zajęciach. Mityzacja własnej biografii służyła więc Schulzowi początkowo do uwodzenia konkretnych ludzi. W chwili, gdy Debora Vogel namówiła go na literackie opracowanie listów, sytuacja zmieniła się zasadniczo: adresatka opowieści przemieniła się z konkretnej kobiety w abstrakcyjny tłum czytelników. Czy jednak rolą literatury nie jest uwodzić? Wspomniany wcześniej Pilch zestawia trzy typy narracji: opowieść o sobie alkoholika, opowieść zakochanego i opowieść pisarza. Wszyscy trzej żywią się wiecznym opowiadaniem własnej historii i liczą na przychylność odbiorców. Także więc i to, co zdawało się wprawdzie prywatną sprawą nauczyciela rysunków z Drohobycza i jego lwowskiej przyjaciółki, przemienia się naraz w publiczny zamach pisarza na dusze jego literackiej publiczności. Czymże jest bowiem *sex appeal* literatury? Czarem roztaczanym przez brzmienie słów i przepływ obrazów, uwodną siłą tkwiącą w osobowości i losach bohaterów, z którymi czytelnik porównuje własny los, wreszcie energią, którą obdarzone są wielkie konstrukcje: hipotezy dotyczące porządku świata i porządku wartości, nawet gdyby pełną powagą odbierała im sztuczność i błaga właściwe literackiej formie.

Czy więc schulzologię trzeba będzie „przepisać” na nowo – nie żeby jej zaprzeczyć, ale po to, by dostrzec w tym, co już wcześniej opisano w innych kategoriach, nowy aspekt? Podjęcie takiej pracy mogłoby przynieść interesujące rezultaty. I to już począwszy od Schulzowskiej kosmogonii, opisanej tak sugestywnie w *Mityzacji rzeczywistości* jako rozpad pierwotnego sprawczego Słowa. Wszak cała ta historia słów-cząstek pierwotnej całości, będących „jak poćwiartowane ciało węża z legendy,



Bruno Schulz, *Grupa nagich postaci przy stole*. Ilustracja zamieszczona w *Sanatorium pod klepsydrą*, 1937. Wł. Muzeum Literatury w Warszawie.

którego kawalki szukają się wzajemnie w ciemności”⁸, ma swój wyraźny aspekt erotyczny, odwołujący się do Platońskiej *Uczty* i historii o pierwotnych ludziach rozciętych na męskie i żeńskie połówki. Eros Schulzowski realizuje się zatem nie tylko w postaci niespełnionych marzeń, nie jest na zawsze skojarzony z niedostatecznością, impotencją, defektem czy klęską, jak swego czasu twierdził Sandauer⁹, ale z przenikającą cały świat siłą, która spaja różne sfery rzeczywistości, sprawia, że elementy całości ciężą ku sobie, z czego wyrasta architektonika metafor, a także mechanizmy fabularne, takie choćby jak ów z *Wiosny*, który kojarzy dziecięce zadurzenie w spotkanej przypadkiem dziewczynce z biblijnymi dziejami Józefa, z rozbudowaną historią dynastycznego spisku, z buntem przeciw władzy cesarza, z erupcją wiosennej siły witalnej, odkryciem szerokiego świata poprzez markownik z egzotycznymi znaczkami itd. Gdzieś u początków tego rozpasania jest wszechobecny Eros, który kieruje piórem pisarza, a nieustanne przeskokki pomiędzy sferami świata i życia, które *Wiosna* animuje, każąc zdarzeniom w tych sferach mówić swoim językiem o miłości i wplata kolejno w intrygę, mają bez wątpienia nie mniej potężny walor uwodziecelski, jak opowieść Ojca z *Traktatu o manekinach*.

Autorzy dwóch haseł „Ironia” ze *Słownika schulzowskiego*, Włodzimierz Bolecki i Piotr Millati, kładą nacisk na uniwersalny charakter „ironiczności” w świecie Schulza. W znaczeniu przypisywanym temu pojęciu przez oby-

dwu badaczy ironia nie jest jedynie określeniem stosunku pisarza do tworzonych przez siebie postaci i zdarzeń, ale niejako elementem porządku świata. „Bohaterowie wprzęgnięci w ponadczasowy uniwersalizm i powtarzalność mitu – pisze Millati – zapożyczają od niego wyrazistą tożsamość, stają się określone i poważne w roli wyznaczonej przez mit. Jednakże, gdy przyjrzeć im się bliżej, wydaje się jasne, że Schulz dopuszcza możliwość ironicznej kompromitacji stwarzanych przez siebie mitologii”¹⁰. Tu autor hasła podaje przykłady realizowanej w sposób groteskowo komicznej mitologii: spierającego się z Bogiem Ojca na uryale w *Nawiedzeniu*, defekującego włóczęgi jawiącego się jako grecki bożek w opowiadaniu *Pan* czy wcielenia świętego Hieronima w postaci wuja-szałeńca.

„Wyraźny komizm – groteska – konkluduje Millati – zostały tu zaaranżowane z wyszukaną precyzją. Za ich pomocą Schulz żartobliwie nadweręża wiarygodność mitycznego wymiaru rzeczywistości, jednakże z drugiej strony podsuwa tropy interpretacyjne, które pozwalają te ułomne mitologie wpasować w kontekst konsekwentnie budowanej przez niego filozofii. Trzeba przecież wciąż pamiętać, że wadliwość i kalekość są przez pisarza postrzegane jako integralne cechy ludzkiej rzeczywistości. Świat – ten bezpośrednio nam dany – istnieje w sposób wykrzywiony, niedorobiony, zdeformowany niczym wytwór rzemieślnika brakoroba (tandeta). Jego ontologiczną tkanę toczy nowotwór niedoskonałości, ale z drugiej strony ta sama właściwość stanowi swoisty atut, pozwalający two-

rom dotkniętym skazą ułomności wygrać z tymi, które uwięzła raz na zawsze martwa doskonałość”¹¹.

Nie jest jasne w tym wywodzie, które to byty więzi u Schulza „martwa doskonałość”, można natomiast powiedzieć całkiem dobitnie, że sfera erotyzmu kojarzy się autorowi *Sklepów* nieodmiennie ze zderzeniem doskonałości (kobiecej) z pokracznością i niedorobieniem charakteryzującymi świat męski, co świetnie widać w grafikach z *Xięgi bałwochwalczej*. U Schulza nie ma w ogóle erotyzmu „posagowego”, zawsze wiąże się on z motywem groteskowego kontrastu jakości estetycznych, jest sekretnym mrugnięciem, jakie rzuca brzydota i niedoskonałość świata klasycznemu pięknu. Można tu – po raz tysięczny – angażować w wyjaśnienie tego fenomenu „masochizm”, ale sądzę, że mamy tu do czynienia ze zjawiskiem znacznie szerszej natury, z zasadą przypominającą Gombrowiczowskie poglądy na rolę „niedojrzałości” czy „niedoskonałości” w międzyludzkim dramacie. U Schulza zatem, dość podobnie jak u Gombrowicza, to niedoskonałość jest elementem aktywnym erotycznej gry, to ona bowiem szukać sobie musi akceptacji, domaga się prawa do istnienia czy prawa do rozkoszy. Dyskurs uwodzeniowski prowadzi się zatem z pozycji „niższości”. Gombrowicz dodałby jej *sex appeal*, uczynił na swój sposób uroczą. Schulz odważnie wyrzeka się tego ułatwienia: jego Potwór uwodzący Piękną jest potworem naprawdę, nie zaś ukrytym w pokracznym ciele urodziwym młodzieńcem. Dlatego właśnie starać się musi w dwójnasób, budując dla swych wybranek obraz świata jako całości – wraz z jego uniwersalnym w zakroju porządkiem, ale też dlatego momenty, w których udaje mu się zwabić i przykuć uwagę adresatki, są tak cenne.

Niższość i pokraczność afirmuje więc u Schulza – na przekór własnej brzydocie – świat ładu i porządku, by oddać pokłon Pięknu, ale proceder ów pełen jest niepewności, prześmiechu, czasem złej wiary. „«Ironiczność» zdarzeń w tym świecie – powiada Bolecki – oznacza, że są one oparte na narastających nieporozumieniach, złudzenie jest brane za istotę, kulisy za miejsce akcji, mistyfikacja za rzeczywistość, udawanie za szczerłość, nazwa (słowo) za stan rzeczywistości etc. Wszystko to jednak postrzega tylko opowiadacz ze swojej zewnętrznej perspektywy, albowiem oglądany od wewnątrz świat Schulza przypomina zdarzenia bezładne i chaotyczne”¹². Aby zaistniał ład, świat należy więc najpierw opowiedzieć. Ale opowiedziany – świat ów jednocześnie zyskuje jakiś porządkujący sens, i odsłania aspekt uwodzeniowski, bo, jak się rzekło, opowiadanie jest uwodzeniowskie z samej swej natury, skoro zwraca się do odbiorcy, którego chce sobie zjednać. Erosa nie da się więc w żaden sposób wygnać z Schulzowskiego świata, z całą jego ambiwalencją, z właściwym mu stopieniem ironii, namiętności i – mimo wszystko – powagi. Bo jeśli nawet porządek świata jest w jakiś sposób obiektywny, to w nasze życie wchodzi i zaczyna coś dla nas znaczyć wraz z narodzinami pożądania – dlatego Schulzowskie opowieści to w najgłębszej swej istocie spektakle wiecznie żywej namiętności.

Przypisy

- 1 Por. A. Krawczyk, *Czas u Bruno Schulza*, „Nasz Wyraz” 1939, nr 5–6; T. i J. Jarzębscy, *Uwagi o semantyce przestrzeni i czasu w prozie Brunona Schulza*, [w:] *Studia o prozie Brunona Schulza*, red. K. Czapłowa, Uniwersytet Śląski, Katowice 1976, s. 49–72; L. Kozikowska-Kowalik, *Ukształtowanie przestrzeni w utworach Brunona Schulza*, „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej”, t. XVI, Kraków 1979, s. 157–176; G. Korecki, *Kategorie czasu w „Prozie” Brunona Schulza*, „Przegląd Humanistyczny” 1981, nr 1–2, s. 139–159; J. Jarzębski, *Czasoprzestrzeń mitu i marzenia w prozie Brunona Schulza*, [w:] *Powieść jako autokreacja*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1984, s. 170–226.
- 2 Tu między innymi: B. Gryszkiewicz, *Ironia i mistycyzm*, „Miesięcznik Literacki” 1980, nr 3, s. 84–92; J. Trzciniński, *Schulzowski mit uniwersalnego sensu*, „Pismo Literacko-Artystyczne” 1986, nr 5, s. 96–111; J. Błoński, *Świat jako księga i komentarz*, w zbiorze: *Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej Bruno Schulz – w stulecie urodzin i w pięćdziesięciolecie śmierci*, red. J. Jarzębski, TIC, Kraków 1994, s. 68–84; K. Stała, *Architektura Schulzowskiej wyobraźni*, tamże, s. 188–219; W. Panas, *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 1997.
- 3 Piszę o tym więcej w artykule *Schulz i dramat tworzenia*, [w:] *W ulamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110. rocznicę urodzin i w 60. rocznicę śmierci*, red. M. Kitowska-Łysiak i W. Panas, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2004, s. 9–17.
- 4 Por. B. Schulz, *Księga*, [w:] *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 113.
- 5 S. Kierkegaard, *Dziennik uwodźciciela*, [w:] tegoż, *Albo-albo*, przeł. i wstępem opatrzył J. Iwaszkiewicz, t. 1, s. 344–521; J. Baudrillard, *O uwodzeniu*, przeł. J. Margański, Sic!, Warszawa 2005; R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przekład i posłowie M. Bieńczyk, wstęp M.P. Markowski, KR, Warszawa 1999.
- 6 Por. Bruno Schulz do St.I. Witkiewicza, [w:] B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, dz. cyt., s. 478. Interesująco na temat autobiografizmu u Schulza pisała Switłana Matwijenko, *Dyskurs autobiograficzny. Prywatna mitologia Brunona Schulza*, w zbiorze: *W ulamkach zwierciadła...*, dz. cyt., s. 185–191.
- 7 B. Schulz, *Opowiadania...*, s. 346.
- 8 B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, [w:] *Opowiadania...*, dz. cyt., s. 383.
- 9 A. Sandauer, *Rzeczywistość zdegradowana (Rzecz u Brunonie Schulzu)*, przedmowa w: B. Schulz, *Proza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1964, s. 25–28.
- 10 P. Millati, hasło: *Ironia* (2), [w:] *Słownik schulzowski*, red. i oprac. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, słowo/obraz terytoria, Gdańsk, b.d., s. 158.
- 11 Tamże, s. 159.
- 12 W. Bolecki, hasło *Ironia* (1), [w:] *Słownik schulzowski*, dz. cyt., s. 156.

Opublikowane pierwotnie w: *Bruno Schulz a Kultura Pogranicza: Materiały dwóch pierwszych edycji Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*, red. Wiera Meniok, Drohobycz 2007, s. 103–111.

Dostojewski i Schulz: ślady intertekstualne

Zaproponowany przez mnie temat, jeśli go rozumieć w sposób ścisły i dosłowny, mógłby zostać natychmiast sprostowany, gdyż u Schulza znajdziemy tylko jedną wzmiankę o Dostojewskim. Mam na myśli jego list do Anny Płockier z 6 listopada 1941.¹ Jednak wspomina w nim Schulz o dwóch tekstach Dostojewskiego – *Sobowtórze* i *Braciach Karamazow*, a więc są już co najmniej dwa intertekstualne ślady.

Na wstępie warto też zauważyć, że w gruncie rzeczy metodologia komparatystyczna, a tym bardziej intertekstualna niezbyt nadają się do interpretacji tekstów Schulza. Potwierdza to pobieżne nawet spojrzenie na dzieje schulzologii, w której napotkamy, owszem, badania wpływu Schulza na innych autorów lub rozważania o niektórych podobieństwach typologicznych, natomiast badań nad wpływem innych pisarzy na Schulza uda się znaleźć bardzo niewiele.² Za wyjaśnienie takiego stanu rzeczy mogą posłużyć słowa Jerzego Ficowskiego:

Jeszcze przed debiutem książkowym nawiązał [Schulz – R.D.] kontakt z zespołem literackim „Przedmieście” i jako jego członek opublikował w tomie zbiorowym zespołu fragment *Sklepów cynamonowych*. Na tym jednak skończyło się uczestnictwo Schulza w „Przedmieściu”. Na mapie literatury był sam, odmienny od wszystkiego, co go otaczało; musiał pozostać sam i w twórczości.³

Właśnie ta jego odmienność utrudnia prowadzenie wspomnianych badań. Schulz i dzisiaj pozostaje najczęściej samotny w swojej twórczości.

W związku z tym da się nakreślić jedynie przybliżony profil możliwej recepcji Dostojewskiego przez Schulza. Pierwszym krokiem na tej drodze musi być dokładna inwentaryzacja wszystkich istniejących, a co najważniejsze, dostępnych Schulzowi przekładów Dostojewskiego na język polski, być może także na niemiecki. Takie podejście jednak od razu domaga się pewnych uściśleń. By ich dokonać, posłużymy się uwagą Andrieja Baranowa:

Fakt, że polskie tłumaczenia powieści Dostojewskiego były wyraźnie opóźnione (przypomnijmy, że *Zbrodnia i kara* po raz pierwszy została przetłumaczona w 1887 r. i dopiero dziesięć lat później pojawiły się przekłady innych jego wielkich utworów) nie przeszkadzał w poznaniu dzieła pisarza, albowiem w Królestwie Polskim, ze względu na znajomość języka rosyjskiego, oryginał był ogólnie dostępny, zaś w innych częściach kraju dość powszechnie były przekłady niemiecki i francuski, po które chętnie sięgała inteligencja.⁴

W rozprawie *F. Dostojewski i polska literatura przed 1918 r.* Baranow przekonująco pokazuje, jak bardzo żywa i znacząca była polska recepcja Dostojewskiego w tamtym czasie.⁵

Ogólnie rzecz biorąc, podejście zastosowane przez Franciszka Sielickiego w książce *Klasycy dziewiętnastowiecznej prozy rosyjskiej w Polsce międzywojennej* wygląda na uzasadnione.⁶ Rozdział poświęcony Dostojewskiemu zbudowany jest z takich oto ogniw: *Przekłady, Na scenie, Recepcja publikacji obcojęzycznych, Polscy krytycy i publicyści o Dostojewskim, Publikacje jubileuszowe, W kręgu polskich pisarzy*. Każde z tych zagadnień wydaje się być potencjalnie istotne dla naszego tematu.

Ważnym aspektem, niewątpliwie obecnym w refleksji nad recepcją Dostojewskiego w Polsce, jest mocno negatywny obraz Polaków pokazany przez rosyjskiego klasyka. Nie da się tu pominąć eseju Jerzego Stempowskiego *Polacy w powieściach Dostojewskiego*.⁷ Znakomity polski eseista XX wieku z właściwym mu mistrzostwem próbuje zrozumieć i wyjaśnić ten fenomen. Od tamtego czasu kwestia ta niejednokrotnie powracała w badawczych ujęciach i pisarskich spojrzeniach. Spośród ostatnich publikacji warto wymienić książkę Marka Wedemanna *Polonofil czy polakożerca? Fiodor Dostojewski w piśmiennictwie polskim lat 1847–1897*.⁸ Należy jednak podkreślić, że w przypadku Schulza ten problem nie wydaje się aż tak krytyczny.

Mówienie o recepcji przez Schulza tekstów Dostojewskiego wyłącznie na podstawie istniejących wówczas polskich przekładów nie byłoby najszcześliwszym rozwiązaniem, trzeba bowiem wziąć pod uwagę otwartość autora *Sklepów cynamonowych* na niemieckie tłumaczenia oraz możliwość recepcji dzięki aktywnemu funkcjonowaniu postaci Dostojewskiego w polskiej literaturze, zarówno współczesnej Schulzowi, jak i wcześniejszej. Niemniej nie sposób nie wspomnieć tu o polskich przekładach Dostojewskiego, które ujrzaly światło dzienne w serii warszawskiego Towarzystwa Wydawniczego „Rój”: *Zbrodnia i kara*⁹, *Idiota*¹⁰, *Biesy*¹¹, *Bracia Karamazow*¹², *Skrzydzeni i poniżeni*¹³, *Młodzik*¹⁴, *Wspomnienia z martwego domu*¹⁵. Niezbędność tej listy wynika chociażby z tego, że w tym samym wydawnictwie ukazały się dwie książki Brunona Schulza. Publikacja pierwszej z nich, jak wiadomo, okazała

się możliwa dzięki protekcji Zofii Nałkowskiej, z którą później Schulza łączyła bliska przyjaźń. Nałkowska była głęboko zanurzona w literaturze rosyjskiej i twórczości Dostojewskiego.¹⁶ To tylko jeden z przykładów możliwego oddziaływania Dostojewskiego na warsztat twórczy Schulza.

Obok Zofii Nałkowskiej do kręgu Schulza – niewielkiego kręgu bliskich relacji i twórczego pokrewieństwa – należeli Stanisław Ignacy Witkiewicz i Witold Gombrowicz. Imiona tych „trzech muszkieterów”¹⁷ najczęściej wymieniane są obok siebie w pracach o historii polskiej literaturze międzywojennej¹⁸. O przyjaźni z Schulzem Gombrowicz pisze w *Dzienniku*:

Trudno mówić o przyjaźni – w dobie, kiedyśmy się przyjaźnili, byliśmy obaj jeszcze nie urodzeni. Rok 1934, 35. W Alejach Ujazdowskich. Spacerujemy. Rozmawiamy. On i ja na Służewskiej. On, Witkacy i ja. Nałkowska, on i ja. W tym filmie „przewijającym się na ekranie pamięci” widzę go jak kogoś prawie obcego, ale i siebie widzę w ten sposób – to nie jesteśmy my, to tylko wstęp do nas, uwertura, prolog.¹⁹

To wspomnienie Gombrowicza wydaje się niezwykle wymowne, ponieważ akcentuje ten moment, kiedy obaj wchodzi w literaturę, poznają starszych, bardziej znanych kolegów po piórze. Literatura niewątpliwie musiała być wtedy ważnym tematem ich rozmów i – wydaje się – nie mogli w nich pominąć twórczości Dostojewskiego. Rosyjski klasyk wywarł bowiem istotny wpływ nie tylko na Nałkowską, ale też na Witkiewicza²⁰ i Gombrowicza²¹.

Takiego rodzaju metodę odnajdywania możliwych pośrednich wpływów intertekstualnych Dostojewskiego na Schulza można zastosować do szerszego grona pisarzy. W pierwszej kolejności do tych, których Schulz wymienia w pracach krytycznych i w korespondencji. Weźmy dla przykładu Stanisława Brzozowskiego, którego nazwisko pojawia się w Schulzowej analizie powieści Louisa Aragona *Dzwony Bazylei*.²² Trudno odmówić sobie założenia, że Schulz mógł znać książkę Brzozowskiego *Teodor Dostojewski. Z mroków duszy rosyjskiej*, która ukazała się we Lwowie w 1906 roku.²³ Zresztą nie należy ograniczać się tylko do ram literatury polskiej. Aragon, Mauriac, Bernanos i inni, których dzieła recenzował lub przywoływał Schulz, również na różne sposoby odczuwali wpływ Dostojewskiego.²⁴

Nie należy także ograniczać się wyłącznie do ram literatury pięknej. Wiadomo, na przykład, że Schulz wysoko cenił Zygmunta Freuda. Wspominając w jednym z listów o *Ferdynandzie*, zaznaczał: „Stawiam ją, jako czyn duchowy, obok takich zjawisk, jak Freud albo Proust”.²⁵ W listach i szkicach krytycznych Schulz niejednokrotnie wymienia Freuda i posługuje się jego kategorią podświadomości. Jednak założenie, że mógł on znać pracę Freuda *Dostojewski i ojcostwo*²⁶ być może byłoby zbyt daleko posunięte.

Wróćmy więc do tej jedynej wzmianki o Dostojewskim w zachowanej spuściźnie Schulza. Ze względu na wyjątkowość tej wzmianki przytoczę nieco większy fragment:

Wydaje mi się, że realizm, jako wyłączna tendencja do kopiowania rzeczywistości – jest fikcją. Nigdy nie było takiego. Realizm stał się zmorą i straszakiem nie-realistów, istnym szatanem średniowiecza malowanym na wszystkich ścianach jaskrawymi barwami. Proponowałbym dla określenia realizmu [użyć] terminu czysto negatywnego: jest to metoda, która stara się pomieścić swe środki w obrębie pewnych konwencji, postanawia nie łamać pewnej konwencji, którą nazywamy rzeczywistością lub zdrowym rozsądkiem, lub prawdopodobieństwem. W obrębie tych granic pozostaje mu bardzo szeroka skala środków, jak szeroka, dowodzi właśnie Mann, który wyczerpuje wszystkie sfery i piekła, nie łamiąc konwencji realistycznej. Mann albo Dostojewski (niech Pani przeczyta *Sobowótora* albo *Karamazowych*) dowodzą, jak mało zależy na przekroczeniu albo zachowaniu linii realizmu, że jest to sprawa po prostu gestu, pozy, stylu. Jeśli chcemy przez realizm rozumieć pewną przyjemność, powszedniość rzeczywistości opisywanej, to ci autorowie są bijącym zaprzeczeniem takiej definicji. Z drugiej strony, przez przełamanie konwencji realistycznej jeszcze bitwa nie jest wygrana. Samo przełamanie realizmu nie jest żadną zasługą – wszystko zależy od tego, co zostało przez to osiągnięte. Świadome i celowe gwałcenie realizmu otworzyło pewne nowe możliwości, ale nie trzeba się ludzić, jakoby posiadanie tego triku uwalniało nas od obowiązku dawania bogactwa treści, dawania swego świata. Żadna, choćby najgenialniejsza metoda nie zastąpi wysiłku wydobywania własnej treści.²⁷

Tutaj oczywiście mają szczególne znaczenie i domagają się szczególnej uwagi dwa wyróżnione teksty Dostojewskiego – *Sobowótór* i *Bracia Karamazow*. W tym właśnie kierunku śmiało możemy szukać intertekstualnych śladów. Sądzę jednak, że jeszcze szersze i bardziej znaczące perspektywy interpretacyjne skrywają się w kontekście wzmianki o Dostojewskim – w rozważaniach Schulza o przyrodzie i granicach realizmu. Odsyłają one do rozumienia realizmu Dostojewskiego, do realizmu w sensie najwyższym: „Nazywają mnie psychologiem: to nieprawda, jestem tylko realistą w najwyższym sensie, to znaczy, przedstawiam wszystkie głębiny ludzkiej duszy”.²⁸ Właśnie na poziomie metody twórczej, w kontekście swoistego traktowania realizmu, z całą pewnością możemy mówić o pokrewieństwach Schulza i Dostojewskiego.

Dla właściwego ujęcia tej kwestii trzeba w kilku przynajmniej słowach powiedzieć o specyfice realizmu Dostojewskiego, który najtrafniej da się określić jako

mistyczny.²⁹ Jako jeden z pierwszych na taką właśnie naturę realistycznej dykcji Dostojewskiego zwrócił uwagę Wasilij Rozanow, który podkreślał, że autor *Sobowótora* „objawia nam zakamarki ludzkiego sumienia, na swój sposób, w miarę swoich możliwości, rozwiązuje i ujawnia ten mistyczny węzeł, który jest rdzeniem irracjonalnej natury ludzkiej”.³⁰ Rozanow zalicza Dostojewskiego do pisarzy „mistycznych, transcendentnych, religijnych”.³¹ Wiaczesław Iwanow, strukturalizując literacki światopogląd Dostojewskiego i porównując go – w zestawieniu z „prawdziwą mistyką” – do „tragedii w znaczeniu ostatecznym”, podkreśla, że wszystko to jest możliwe „jedynie na gruncie głęboko realistycznego światopoglądu”.³² Iwanow zaproponował własny termin – „realizm ontologiczny”, który, zgodnie z jego przekonaniem, „wywodzi się z mistycznego penetrowania w obce *ja* jako w pewnego rodzaju *ens realissimum* utwierdzoną rzeczywistość”.³³

Dostojewski – klasyk rosyjskiego realizmu w literaturze – w pewnym momencie kardynalnie zmienił zasady metody realistycznej, dodając do niej pozornie obcy, mistyczny element, co pozwoliło Nikołajowi Bierdiajewowi nazwać go – całkiem słusznie – „realistą mistycznym”. Nadzwyczaj trafne określenie filozofa wymaga bardziej rozbudowanego przywołania:

Konstrukcja powieści Dostojewskiego w najmniejszym stopniu przypomina tak zwaną powieść „realistyczną”. Przez zewnętrzną fabułę, przypominającą powieści kryminalne, przebija się inna rzeczywistość. Nie realność empirycznego, zewnętrznego życia, układu życiowego, i nie realność typowych postaci są *realne* u Dostojewskiego. Realna u niego jest duchowa głębia człowieka, realny jest los ducha ludzkiego. Realne są stosunki człowieka i Boga, człowieka i diabła, realne u niego są idee, którymi żyje człowiek. Te rozstaje ludzkiego ducha, które stanowią najgłębszy temat powieści Dostojewskiego, nie mogą być interpretowane realistycznie. [...] Dostojewskiego nie da się nazwać realistą także w sensie realizmu psychologicznego. Nie jest psychologiem, jest – pneumatologiem i metafizykiem-symbolistą. Za życiem świadomym kryje się u niego zawsze życie podświadome i związane z nim prorocze przecucia. Ludzi łączą nie tylko relacje i więzi, które są widoczne w dziennym świetle świadomości. Istnieją bardziej tajemnicze relacje i więzi, które schodzą w głąb życia podświadomego. U Dostojewskiego inny świat zawsze wkracza w relacje ludzi tego świata. [...] I jeśli można nazwać Dostojewskiego realistą, to tylko – realistą mistycznym.³⁴

Realizm i mistyka Dostojewskiego w żaden sposób nie zaprzeczają sobie wzajemnie. Pisarz wielokrotnie poddaje to zagadnienie namysłowi zarówno w tekstach literackich, jak i w publicystyce. W jego notatniku myśl ta została sformułowana w następujący sposób:

Świat realny (stworzony) jest skończony i jest też, jak świat niematerialny, nieskończony. Gdyby zbiegły się linie równoległe, skończyłyby się prawo tego świata. Jednak w nieskończoności one się zbiegają, i nieskończoność istnieje, bez wątpienia. Albowiem gdyby nie było nieskończoności, nie byłoby też skończoności, byłaby ona nie do pomyślenia. A jeśli jest nieskończoność, to jest Bóg i jest inny świat, istniejący na prawach innych niż świat realny (stworzony).³⁵

Tak więc, wiarygodny i całościowy obraz rzeczywistości oznaczał dla pisarza połączenie obu tych światów – skończonego i nieskończonego. To sprawiało, że Dostojewski zaprzeczał schematycznemu rozumieniu realizmu: „W gruncie rzeczy, idealizm jest tak samo realny jak realizm i nigdy nie może zniknąć ze świata”³⁶. Innymi słowy, pełnię rzeczywistości da się osiągnąć tylko poprzez uwzględnienie jej elementu mistycznego, a jednocześnie mistyczne dostępne jest dla nas tylko za pośrednictwem realnego.

Idee mistyczne Dostojewski rozumiał jako „przekonanie, że człowiek jest wieczny, że nie jest on tylko zwierzęciem ziemskim, ale jest połączony z innymi światami i z wiecznością”.³⁷ Dlatego właśnie „w ideach mistycznych nawet najbardziej matematyczne dowody nic nie znaczą”, ponieważ „wiara i dowody matematyczne – to są dwie rzeczy niezgodne”.³⁸ Albowiem mistyka należy do sfery wiary, nie – rozumu. Pisarz umieszcza mistycyzm w jednym rzędzie synonimicznym z niewytłumaczalnością i tajemniczością.³⁹ W *Petersburskich widziadłach sennych wierszem i prozą* narrator wielokrotnie podkreśla, że jest „marzycielem i mistykiem”⁴⁰. Powstaje zatem niezwykle ważny problem: w jaki sposób Dostojewski koreluje takie fenomeny jak fantastyka i mistyka? Otóż, terminy „fantazja”, „fantastyczny” są przez niego używane „w odniesieniu do realiów duchowych, zamkniętych na poprawną wizję i rozumienie przez ateistyczną, grzeszną świadomość”.⁴¹ Pisarz podkreślał też, że „najbardziej prawdziwy realizm to realizm, który, by tak rzec, staje się fantastyczny”.⁴²

Na tym polega natura realizmu Dostojewskiego, którego doświadczenie artystyczne, bliskie doświadczeniu Schulza, Witkiewicz uważał za synonim doskonałości w formułowaniu realistycznej opowieści.⁴³ Metoda ta, w ślad za Bierdiajewem całkiem słusznie określona jako realizm mistyczny, ma wiele wspólnego z metodą twórczą Brunona Schulza. Na potwierdzenie wystarczy odnieść się do dwóch tekstów, w których Schultz podaje bardzo wymowne wyjaśnienie swojej metody pisarskiej.

W *Exposé o książce Brunona Schulza „Sklepy cynamonowe”* czytamy:

W książce tej podjęto próbę wydobycia dziejów pewnej rodziny, pewnego domu na prowincji, nie z ich realnych elementów, zdarzeń, charakterów czy praw-

dziwnych losów, lecz *poszukując ponad nimi mitycznej treści*, sensu ostatecznego owej historii.

Autor odnosi wrażenie, że nie sposób osiągnąć najgłębszego dna biografii, ostatecznego kształtu losu poprzez opisywanie zewnętrznego życiorysu ani poprzez analizę psychologiczną, choćby nawet docierała jak najgłębiej. Te ostateczne dane ludzkiego życia leżałyby raczej w *zupełnie innej dymensji duchowej*, nie w kategorii faktów, lecz w *ich duchowym sensie*. Życiorys wszakże, który zmierza do wyjaśnienia własnego sensu, wyostrzony na własne znaczenie duchowe, jest niczym innym jak mitem. Ta mroczna, pełna przeczuć atmosfera, owa aura, która zagęszcza się wokół każdej historii rodzinnej i mitycznie niejako rozświetla ją błyskawicą – jak gdyby zawarta tam była ostateczna tajemnica krwi i rodu – otwiera poecie dostęp do tego *drugiego oblicza*, do tej *alternatywy*, tej *głębszej wersji historii*.⁴⁴

Na okładce pierwszego wydania *Sanatorium pod Klepsydrą* umieszczono następujący tekst:

U korzeni tego nowego tomu prozy Schulza leży marzenie o odnowieniu świata przez moc zachwyty, przez rozpętanie inspiracji, prastara wiara ludzka, że *zatomowana i ukryta, powściągnięta piękność* rzeczy czeka tylko na natchnionego, ażeby wyzwolona wylać się na świat cały uszczęśliwiającą inwazją. Ta stara *wiara mistyków* oblekła się w tej książce w ciało, formuje się w swoistą eschatologię, w krąg legendarny utkany z fragmentów wszystkich kultur i mitologii, rozwija się w fabulistykę pogmatwaną i oszołamiającą. [...] *Niesamowitość i codzienność, cudotwórstwo i uliczna magia, marzenie i realizm*, a wszystko przetkane najbarwniejszą, najbardziej oszołamiającą fabułą.⁴⁵

Tych dwóch fragmentów wystarczyłoby w zupełności, aby przekonać się o pokrewieństwie poglądów Schulza i Dostojewskiego na temat rozumienia i odzwierciedlania rzeczywistości. Choć podobne wypowiedzi autora *Sanatorium pod Klepsydrą* są dość systematyczne: „utajona symbolika”⁴⁶, „utajone życie”⁴⁷, „rozluźnienie tkanki rzeczywistości”⁴⁸, „bankructwo realności”⁴⁹ (*Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza*), „sobowtórna rzeczywistość zastępcza [...] bez precedensu”⁵⁰, „pewien rodzaj pseudorealizmu”⁵¹ (*Posłowie do „Procesu” Franza Kafki*), „autonomiczna logika materiału realistycznego oraz logika głębszego sensu, nadbudowy autorskiej”⁵² („*Akacje kwitną*”) etc.

Oczywiście jest mało prawdopodobne, aby ktokolwiek mógł stwierdzić, że Schulz czytał notatniki lub przynajmniej *Dziennik pisarza* Dostojewskiego. Niemniej wystarczy fakt, że czytał *Braci Karamazow* – podsumowujący tekst rosyjskiego klasyka, który stał się emblematycznym w kontekście realizmu mistycz-

nego – by mówić o znaczeniu Dostojewskiego w złożonej poetyce Brunona Schulza.

Pomimo nieuniknionego zaskoczenia, zasygnalizowane w tym eseju obserwacje otwierają głębsze perspektywy dla intertekstualnej analizy tekstów Schulza. Tym bardziej, że paralele – porównywalność tematu sobowtórstwa u Dostojewskiego i Schulza, obłąkania księcia Myszkina i ojca ze *Sklepów* i *Sanatorium*, fatalna demoniczność postaci kobiecych – leżą dosłownie na powierzchni. Ponadto, w kontekście swoistej mistyczno-mitologicznej poetyki realistycznej, na osobne studium zasługują wieloaspektowe powiązania literackiej metody Schulza z metodą pisarską Dostojewskiego zastosowaną w powieści *Bracia Karamazow*.

Przełożyła **Wiera Meniok**

Przypisy

- 1 B. Schulz, *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, Gdańsk 2002, s. 197-199.
- 2 Patrz: J. Jarzębski, *Jak czytano, jak czyta się Schulza*, w: *Współczesna recepcja twórczości Brunona Schulza. Materiały naukowe III Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*, pod red. W. Meniok, Drohobycz 2009, s. 19-29.
- 3 J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 60.
- 4 А. Баранов, *Ф. Достоевский и польская литература до 1918 г.*, дис. д.филол.н., Москва 2001.
- 5 Tamże.
- 6 F. Sielicki, *Klasyki dziewiętnastowiecznej prozy rosyjskiej w Polsce międzywojennej*, Warszawa 1985, s. 139-323. Patrz także: F. Sielicki, *Dostojewski w kręgu pisarzy Polski międzywojennej*, „Slavia Orientalis” 1972, nr 3, s. 305-322.
- 7 J. Stempowski, *Polacy w powieściach Dostojewskiego*, „Przegląd Współczesny” 1931, z. XXXVII.
- 8 M. Wedemann, *Polonofil czy polakożerca? Fiodor Dostojewski w piśmiennictwie polskim lat 1847-1897*, Poznań 2010.
- 9 T. Dostojewski, *Zbrodnia i kara*, przeł. z oryginału J. P. Zajączkowski, Warszawa 1928.
- 10 T. Dostojewski, *Idiota*, przeł. z oryginału H. Grotowska, Warszawa 1928.
- 11 T. Dostojewski, *Biesy*, przeł. z oryginału T. Zagorski, Warszawa 1928.
- 12 T. Dostojewski, *Bracia Karamazow*, przeł. z oryginału A. Wat, Warszawa 1928.
- 13 T. Dostojewski, *Skrzydzeni i poniżeni*, przeł. z oryginału W. Broniewski, Warszawa 1928.
- 14 T. Dostojewski, *Młodzik*, przeł. z oryginału M. Bogdaniowa i K. Bleszyński, Warszawa 1929.
- 15 T. Dostojewski, *Wspomnienia z martwego domu*, przeł. z oryginału J. Tretiak, Warszawa 1929. Ponadto: T. Dostojewski, *Opowieści*, przeł. z oryginału M. Grabowska et al., Warszawa 1929 (do zbioru weszły: *Wspomnienia człowieka z lochu*, *Potulna*, *Cudza żona*, *Zimowe notatki o wrażeniach z lata*, *Sen śmiesznego człowieka*, *Imć Procharczyn*) oraz T. Dostojewski, *Biedni ludzie*, przełożył z oryginału A. Stawar, Warszawa 1929 (do zbioru weszły: *Krokodyl*, *Białe noce*, *Prima aprilis*, *Spowiedź Stawrogina*).

- ¹⁶ Patrz: С. Мусяненко, *Творчество З. Налковской и русская литература* [в:] *Сравнительное литературоведение и русско-польские литературные связи в XX веке*, Москва 1989, с. 192-197; D. Kułakowska, *Zofia Nalkowska i „Przekłete pytania” Dostojewskiego*, w: *Зофья Налковской посвящается...*, Материалы научной конференции 16-18 мая 1989 г., Польша, Минск 1991, с. 64-75; А. Базилян, *Ф. Достоевський в художньому світі З. Налковської*, „Проблеми славістики” 2006, № 14, с. 15-19; Аліна Базилян, *Рецепція та інтерпретація З. Налковською творчості Ф. Достоевського*, в: *Вісник Луганського національного університету ім. Тараса Шевченка*, „Філол. науки” 2007, ч. 2, № 22 (138), с. 14-22; И. Крыцкая-Михновская, *Избранные аспекты восприятия русской культуры в „Дневниках” Зофьи Налковской*, в: *Русская культура в польском сознании*, „Сборник статей польских и российских исследователей”, Москва 2009, с. 168-188.
- ¹⁷ W. Gombrowicz, *Dziennik 1961–1966*, Kraków 1989, s. 8.
- ¹⁸ Patrz: W. Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym: Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej*, Kraków 1996; idem, *Witkacy – Gombrowicz – Schulz*, „Tekstualia” 2014, nr 1 (2); T. Bocheński, *Czarny humor w twórczości Witkacego, Gombrowicza, Schulza: lata trzydzieste*, Kraków 2005.
- ¹⁹ W. Gombrowicz, *Dziennik...*, s. 8-9.
- ²⁰ Patrz: S. I. Witkiewicz, *Dlaczego powieść nie jest dziełem Sztuki Czystej*, „Zet” 1932, nr 15-18; S. Aloe, *Виткевич и Достоевский: вариации на тему телесности в романе „Ненасытность”*, „Slavica Wratislaviensia” 2011, nr 153, s. 261-269.
- ²¹ Gombrowicz często nawiązuje do Dostojewskiego w *Dzienniku*, patrz na ten temat m.in.: Bronisław Swiderski, *Dostojewski Gombrowicza*, „Teksty Drugie” 1997, nr 3, s. 61-71.
- ²² B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 7: *Szkice krytyczne*, koncepcja edytorska W. Bolecki, komentarze i przypisy M. Wójcik, oprac. językowe P. Sitkiewicz, Gdańsk 2017, s. 27.
- ²³ S. Brzozowski, *Teodor Dostojewski. Z mroków duszy rosyjskiej*, Lwów 1906, Kraków 1906.
- ²⁴ Patrz m.in.: P. Дзык, *Генеруюча функція світоглядних аналогій: літературні витoki реалістичної поетики Жоржа Бернаноса*, „Питання літературознавства” 2011, вип. 84, с. 8-17.
- ²⁵ B. Schulz, *Księga listów...*, s. 150.
- ²⁶ S. Freud, *Dostojewski und die Vaterötung*, w: *Die Urgestalt der Brüder Karamasoff*, hrsg. von R. Fülöp-Miller und F. Eckstein, Piper, München 1928, s. XI-XXXVI.
- ²⁷ B. Schulz, *Księga listów...*, s. 197-198. Trzeba też podkreślić, że obok Dostojewskiego wymieniony został Thomas Mann – potencjalny adresat listów Schulza i jednocześnie wielbiciel rosyjskiego klasyka. Patrz na ten temat: Г. Фридендер, *Достоевский и Томас Манн*, в: *Известия Академии наук СССР*, „Серия литературы и языка” 1977, т. 36, № 4, с. 314-324; С. Мельник, *Достоевский в публицистике Т. Манна*, в: *Поиск. Опыт. Мастерство. Актуальные вопросы обучения иностранных студентов*, Сб. статей, вып. 8, Воронеж 2004, с. 181-188.
- ²⁸ Ф. Достоевский, *Полное собрание сочинений*, в 30 т., Ленинград 1984, т. 27, с. 65. Dokładniej o „realizmie w sensie najwyższym” Dostojewskiego w: K. Степанян, „Сознать и сказать”. „Реализм в высшем смысле” как творческий метод Ф. М. Достоевского, Москва 2005.
- ²⁹ Dokładniej o mistycznym realizmie Dostojewskiego w: P. Дзык, *Трансгресія містичної реальності Ф. Достоевського у практику письма Жоржа Бернаноса*, в: *Поетика містичного*, Чернівці 2011, с. 264-285.
- ³⁰ В. Розанов, *Несовместимые контрасты жителя*, Москва 1990, с. 72.
- ³¹ В. Розанов, *Собрание починений. В мире неясного и нерешенного. Из восточных мотивов*, Москва 1995, с. 37.
- ³² В. Иванов, *Лик и личины России: Эстетика и литературная теория*, Москва 1995, с. 379.
- ³³ Тамże, с. 425.
- ³⁴ Н. Бердяев, *Миросозерцание Достоевского*, Прага 1923, с. 22-23.
- ³⁵ Ф. Достоевский, *Полное собрание сочинений*, в 30 т., Ленинград 1984, т. 27, с. 43.
- ³⁶ Ф. Достоевский, *Полное собрание сочинений*, в 30 т., Ленинград 1981, т. 23, с. 70.
- ³⁷ Ф. Достоевский, *Полное собрание сочинений*, в 30 т., Ленинград 1984, т. 26, с. 165.
- ³⁸ Ф. Достоевский, *Полное собрание сочинений*, в 30 т., Ленинград 1981, т. 22, с. 101.
- ³⁹ Ф. Достоевский, *Полное собрание сочинений*, в 30 т., Ленинград 1979, т. 19, с. 185.
- ⁴⁰ Тамże, s. 68-69.
- ⁴¹ К. Степанян, „Сознать и сказать”..., dz. cyt., с. 36.
- ⁴² Ф. Достоевский, *Полное собрание сочинений...*, в 30 т., Ленинград 1983, т. 25, с. 91.
- ⁴³ Patrz: Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Dlaczego powieść nie jest dziełem Sztuki Czystej...*
- ⁴⁴ B. Schulz, *Szkice krytyczne...*, s. 123; kursywa moja – R.D.
- ⁴⁵ Тамże, s. 86; kursywa moja – R.D.
- ⁴⁶ Тамże, s. 7.
- ⁴⁷ Тамże, s. 9.
- ⁴⁸ Тамże, s. 10.
- ⁴⁹ Тамże.
- ⁵⁰ Тамże, s. 46.
- ⁵¹ Тамże.
- ⁵² Тамże, s. 81.





Tu i na stronie obok:
Fragment wnętrza cerkwi p.w. św. Jura w Drohobyczu.
Fot. Tomek Sikora.

Bruno Schulz w Rosji

1.

Przekłady polskiej literatury XX wieku w Rosji mają się zdecydowanie lepiej niż przekłady z innych literatur słowiańskich. Wystarczy policzyć polskie tytuły, które ukazały się w ramach zamkniętej już niestety serii „Współczesne pismo europejskie: Polska, Węgry, Czechy” w moskiewskim wydawnictwie Nowoje Litieraturnoje Obozrienije: 30 pozycji, wśród których znalazły się tak ważne dzieła literackie przełomu XX i XXI wieku jak *Dukla* Andrzeja Stasiuka, *Gnój* Wojciecha Kuczoka, *Bieguni* Olgi Tokarczuk, *Lubiewo* Michała Witkowskiego, *Gottland* Mariusza Szczygła i wiele innych. Z literatury węgierskiej ukazała się jedna książka. Z literatury czeskiej – żadna.

2.

W czasach sowieckich Polska pełniła rolę swoistej „furtki”, „okna” na świat zachodni. W polskich tłumaczeniach można było czytać to, czego nie sposób było znaleźć na półkach rosyjskich księgarni. Powszechnym zjawiskiem wśród intelektualistów była znajomość, choćby i bierna, podstaw języka polskiego. Radzieckie kobiety zaczytywały się magazynem „Kobieta i Życie”, polską prasę można było prenumerować. Dochodziło do kuriozalnych przypadków – czasami w PRL-u można było kupić wydane w Związku Radzieckim tomiki zakazanej wówczas Cwietajewej. Jak pisze Piotr Mitzner w przedmowie do książki petersburskiejdziennikarki Tatiany Kosinowej *Polski mit. Polska w oczach sowieckich dysydentów*:

sowieccy dysydenci czy po prostu duchowo niezależni obywatele ZSRR więcej wiedzieli o nas [o Polakach] niż my o nich. Taki paradoks przepływu informacji. Mało tego, gotowi byli na ryzykowne gesty, jak wtedy, gdy w czasie stanu wojennego pisali na murach Leningradu: „Solidarność żyje!”.¹

Bardzo znamienne są też słowa wybitnego socjologa, intelektualisty i tłumacza Borysa Dubina:

Wyobraźmy sobie zamrzniętą szybę w okienku, na którą się chucha ciepłym oddechem [...] Polska to właśnie coś w rodzaju takiego ogrzanego kółeczka na szybie, przez które patrzysz z nadzieją, że wkrótce i u nas będzie możliwe coś takiego.²



Polina Justova, Denis Viren, Grzegorz Józefczuk. Wystawa Andrzeja A. Widelskiego w kościele św. Bartłomieja podczas Drugiej Jesieni, 2018. Fot. Igor Feciak / SchulzFest.

Jednak po zmianach ustrojowych oba nasze kraje – co przykre – odwróciły się do siebie plecami, kontakty kulturowe i literackie prawie zanikły. Polacy i Rosjanie zachłysłni się nowym wspaniałym światem kultury Zachodu i Ameryki – nareszcie można było otwarcie mówić o wszystkim i czytać, co się chce. Zniknęła cenzura, nie trzeba było już więcej przemycać książek pod kuszetką w pociągu, ani czytać samizdatów po nocach z latarką w rękę. W wyniku tych zmian – jakże pozytywnych pod wieloma innymi względami! – wyrosło całe pokolenie, które o swoich bliskich sąsiadach wiedziało, że po prostu gdzieś tam są, niby blisko, ale nie wiadomo gdzie dokładnie i co u nich się dzieje. Młodzi Polacy masowo rezygnowali z nauki języka rosyjskiego, czemu zresztą trudno się dziwić, skoro wcześniej rosyjskiego uczono pod przymusem, podręczniki były na wskroś propagandowe, lektorzy kiepscy, lekcje nudne. W Rosji język polski też przestał pełnić funkcję przewodnika po kulturze światowej. Polska zaczęła kojarzyć się z handlem na Stadionie Dziesięciolecia w Warszawie (ilekroć mówiłam komuś z przypadkowych osób, że zajmuję się Polską i jej kulturą, słyszałam entuzjastyczną odpowiedź: „Tak, tak, byliśmy w Polsce, jeździliśmy handlować na Stadion”), z przestępczością (przejeżdżając przez Polskę pasażerowie pociągów byli uprzedzani przez personel, że powinni dokładnie zamykać drzwi „na wszystkie zamki i koniecznie na łańcuch!”), a także z postkomunistyczną brzydota, szarością i brakiem „prawdziwych” zabytków („po co jeździsz do tej Polski, przecież tam nic nie ma, wszystko zburzyli...”).

W tym kontekście warto przytoczyć wyniki badania sondażowego przeprowadzonego w 2011 roku przez Instytut Spraw Publicznych we współpracy z Centrum Lewady z Moskwy. Około 1/3 respondentów na pytanie „co wiesz o Polsce” nie potrafiło podać żadnej odpowiedzi. Tylko 4,8 % pytanym wykazało się wiedzą o polskiej kulturze, przy czym wiedza ta ograniczała się najczęściej do serialu *Cztery pancerni i pies* (1 %), Anny German (1 %), Barbary Brylskiej (0,7 %) i Fryderyka Chopina (0,3 %).³ Zwraca uwagę brak jakiegokolwiek nazwiska pisarza lub poety, mimo że klasyka literatury polskiej była tłumaczona i wydawana zarówno w czasach Imperium Rosyjskiego, jak i w czasach radzieckich. Sienkiewicz i Prus należeli w swoim czasie do kanonu wykształconego Rosjanina. Na początku XX wieku swoich wielkich wielbicieli miał w Rosji Stanisław Przybyszewski, w roku 1910 ukazały się po rosyjsku nawet jego dzieła zebrane. Wspominam o tym przedrewolucyjnym wydaniu utworów autora *Dzieci szatana*, bo w 2006 roku udało mi się je kupić od pewnej starszej pani i kiedy w domu otworzyłam książkę, znalazłam w niej kilkanaście wycinków z gazetowymi artykułami lub wzmiankami o legendarnym ekscentryku!

3.

Wydawałoby się więc, że pisarz takiej rangi jak Bruno Schulz powinien być dobrze znany wśród rosyjskich czy-

telników, szeroko omawiany przez literaturoznawców, dyskutowany podczas seminariów na uniwersyteckich kierunkach polonistycznych. Tymczasem po raz pierwszy proza mitotwórcy z Drohobycza zabrzmiała z rosyjskim zaśpiewem dopiero w połowie lat 80. XX wieku i to w drugim obiegu – 43 lata po jego tragicznej śmierci, na przełomie listopada i grudnia 1985 roku w samizdatowym czasopiśmie społeczno-literackim „Mitin Żurnal” ukazało się opowiadanie *Samotność* w przekładzie Olgi Abramowicz, dziennikarki i krytyczki literackiej.⁴ Następna publikacja – *Druga jesień* – ukazała się w tym samym czasopiśmie po dwóch latach, w styczniu 1987 roku, i też w samizdacie. Nie znamy nawet nazwiska tłumacza, przekład sygnują tylko inicjały: S. N. Przez lata „Mitin Żurnal” ukazywał się w drugim obiegu, był powielany na maszynie do pisania w nakładzie oscylującym między 20 a 50 egzemplarzy. Dmitrij Wolczek – założyciel i redaktor naczelny czasopisma – wspomina, że periodyk „był pomyślany jako pismo przeznaczone dla bardzo wąskiego grona koneserów literatury niekonwencjonalnej, okazało się jednak, że grono to jest szerokie”.⁵ „Mitin Żurnal” skupiał się głównie na tekstach awangardowych, nie wpisujących się w ramy oficjalnej literatury radzieckiej i – w odróżnieniu od innych tego typu samizdatowych pozycji – był skierowany do młodego odbiorcy. Warto wspomnieć, że wśród jego autorów byli tak znani później pisarze, poeci i publicyści jak Wiktor Jerońiejew, Arkadij Dragomoszczenko (który zresztą wymyślił tytuł „Mitin Żurnal”), Dmitrij Prigow, Lew Rubinstein, Władimir Sorokin. Oprócz nieoficjalnej literatury rosyjskojęzycznej dużo miejsca na łamach pisma zajmowała literatura obca – między innymi tłumaczenia utworów Samuela Becketta i Sławomira Mrożka. Godne odnotowania wydaje się, że *Samotność* Schulza opublikowana została już w pierwszym roku istnienia „żurnalu”, co niewątpliwie świadczy o wadze, jaką redaktorzy przywiązywali do spuścizny pisarza z Drohobycza.

W 1989 roku, dwa lata po publikacji *Drugiej jesieni*, na łamach magazynu „Rodnik” ukazały się przekłady prozy Brunona Schulza autorstwa Igora Klecha. „Rodnik” (1987–1994) był lotewsko-rosyjskim magazynem o tematyce społeczno-literackiej z siedzibą w Rydze. Dla radzieckich czytelników z okresu pieriestrojki pismo to stanowiło główne źródło wiedzy o literaturze i filozofii, sztuce i poezji. Na łamach „Rodnika” drukowano prozę rosyjskich emigrantów: Gajto Gazdanowa, Piotra Wajla i Aleksandra Gienisa, prace Jurija Łotmana i jego uczniów, poezję Lwa Rubinsteina i Dmitrija Prigowa. Oczywiście, nie mogło zabraknąć twórczości autorów zagranicznych, w tym Brunona Schulza. Pismo było na tyle popularne i miało tak znaczny rozdzźwięk, że, jak wspomina petersburski krytyk sztuki i poeta Dmitrij Gołynko-Wolfson:

o tekstach z „Rodnika” dyskutowano w 1989 roku w słynnych petersburskich kawiarniach: w „Sajgonie”,

w kawiarni na Małej Sadowej. Publikacje w „Rodniku” były błyskotliwe, budzące ożywione dyskusje. Innymi słowy, kiedy przychodziłem w któreś z tych miejsc, żeby napić się tradycyjnego małego podwójnego, przede wszystkim pytano mnie: czy już widziałeś nowy artykuł Michaela Molnera, czy widziałeś publikację Arkadija Dragomoszczenki, czy widziałeś nową prozę petersburską, opublikowaną w „Rodniku”?⁶

Nie przypadkowo w świadomości wielu czytelników pierwsze wzmianki o twórczości Schulza kojarzą się właśnie z przekładami Igora Klecha opublikowanymi w „Rodniku”. Wielu uważa go za odkrywcę prozy Schulza dla rosyjskiego (wtedy radzieckiego) odbiorcy. Tak czy inaczej, trzeba przyznać, że właśnie te publikacje sprawiły, iż dziedzictwo Schulza weszło do krwioobiegu procesów kulturowych również w krajach byłego ZSRR i później Rosji.

Burzliwe lata 90. oprócz deficytu na półkach sklepowych przyniosły długo oczekiwaną wolność. Literatura drugiego obiegu wyszła z cienia, wiele pism samizdatowych – wśród nich również „Rodnik” – przestało istnieć. Znikały, bo nie były potrzebne – o wszystkim można było mówić otwarcie. Wyjątkiem okazał się jednak „Mitin Żurnal”, istniejący do dziś.

Ostatnia dekada XX wieku zaowocowała całym wachlarzem publikacji Schulzowskich. Dziesięciolecie to upłynęło pod znakiem znakomitych przekładów pisarza, poety i tłumacza Asara Eppela. W 1993 roku nakładem wydawnictwa Geszarim ukazują się nareszcie w wersji książkowej *Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod Klepsydrą*. Wspomniany już Igor Klech pisał o twórczości Eppela:

Eppel to oryginalny prozaik, jeden z najciekawszych nowelistów współczesnej Rosji, rdzenny Moskwinin i Żyd z pochodzenia. Wychował się w jednej z licznych moskiewskich tzw. slobód przedwojennej i powojennej Moskwy, w Ostantkinie. Wydaje mi się, iż jako prozaik Eppel wiele zawdzięcza twórczości Brunona Schulza. Fantasmagoryczny, swoiście roślinny, pleniący się styl drohobyckiego pisarza okazał się na tyle bliski zachowanej w jego pamięci atmosferze rodzimej okolicy, dawno pochłoniętej przez wielomilionową metropolię, że mogło to wywołać wykrystalizowanie się pewnego równoległego do schulzowskiego stylu, zupełnie oryginalnego i doskonale pasującego do literackiego odtwarzania zamkniętego światka – ponadczasowego „miasteczka” z mojego dzieciństwa, które odeszło w niepamięć.⁷

Trochę później na łamach czasopisma „Inostranaja Litieratura” (nr 8 z 1996 roku) znajdziemy duży blok publikacji poświęconych Schulzowi i jego piarstwu w przekładach Borysa Dubina i Walentyny Kułaginy-Jarcewej: tłumaczenie listów Schulza do Zenona Waśniewskiego, Andrzeja Pleśniewicza, Romany Hal-

pern, *Jesień*, *Mityzacja rzeczywistości*, *Wolność tragiczna* (fragmenty), Witkiewicz o Schulzu, odpowiedź Schulza Witkiewiczowi, znakomity esej Borysa Dubina (nie tylko tłumacza, ale też wybitnego intelektualisty i socjologa) zatytułowany *Portret w lustrach*, eseje Johna Updike’a *Hidden Genius*⁸, Adama Zagajewskiego *Drohobycz i świat* i Pétera Esterházy’ego *Pochwała materii, czyli Polowanie na chimery w wielkim Drohobyczu*⁹.

U schyłku XX wieku, w roku 2000, w wydawnictwie „Inapress” ukazał się zbiór zatytułowany *Traktat o manekinach*, zawierający *Sklepy cynamonowe* oraz nowelę *Sierpień* w tłumaczeniu Leonida Cywiana. W tymże 2000 roku w wydawnictwie „Inostranka” wyszło drukiem kolejne wydanie *Sklepow cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą* w przekładzie Asara Eppela. Po długiej przerwie, w 2011 roku, nakładem wydawnictwa „Tekst” opublikowany został tom *Ocalone* – zawierający wszystkie zachowane teksty Schulza w przekładach Eppela. Rok później wydawnictwo „Mosty Kultury – Geszarim” wydało po rosyjsku książkę Jerzego Ficowskiego *Regiony wielkiej herezji i okolice* w przekładzie Gajane Muradian i Jeleny Barzowej.

4.

Warto też wspomnieć o tym, jakie miejsce zajmuje Bruno Schulz i jego twórczość w rosyjskich podręcznikach z historii literatury polskiej przeznaczonych głównie dla słuchaczy studiów polonistycznych. Otóż, w ważnym i wpływowym podręczniku *Istorija polskoj literatury* (t. II z 1969 roku), w rozdziale autorstwa Wiktora Choriewa poświęconym literaturze lat 1918-1944, nazwisko Schulza pojawia się czterokrotnie.¹⁰ Po raz pierwszy został wspomniany na stronie 204 jako członek Zespołu Literackiego „Przedmieście”, obok Zofii Nałkowskiej, Haliny Górskiej, Gustawa Morcinka, Władysława Kowalskiego i in. Następnie na stronie 210 czytamy:

Znaczący ślad w polskiej literaturze odcisnęła twórczość dwóch zdolnych prozaików lat 30 – Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza. W ich utworach widać dążenie do uniwersalnych uogólnień zjawisk rzeczywistości, przepuszczonych przez pryzmat skrajnie subiektywnej świadomości. Pojawia się świat wrogi wobec człowieka.¹¹

Dalej jest akapit o *Sklepow cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą* jako przykładach „irracyjnych powieści psychologicznych” oraz porównanie Schulza z Franzem Kafką i informacja, że w roku 1936 *Proces* Kafki ukazał się po polsku w przekładzie autora *Sklepow cynamonowych*. Wreszcie na stronie 219 Choriew wspomina o tragicznej śmierci Schulza od kuli esesmana.

Drugim podręcznikiem, należącym do lektur obowiązkowych każdego studenta zgłębiającego tajniki polskiej literatury, jest napisana w całości przez Wiktora Choriewa *Literatura polska XX wieku. 1890–1990*.¹²

W tym opracowaniu Schulzowi poświęcona została raptem jedna strona, więcej niż w podręczniku z 1969 roku, ale wciąż zdecydowanie za mało.

5.

Śladową ilość tekstów literaturoznawczych omawiających fenomen prozy Schulza (w internetowej bazie rosyjskich rozpraw doktorskich i habilitacyjnych nie ma żadnej dysertacji poświęconej autorowi *Sanatorium pod Klepsydrą!*) rekompensują po części publikacje internetowe oraz inicjatywy kulturalne. W rosyjskiej wersji portalu culture.pl (prowadzonego przez Instytut Adama Mickiewicza) ukazało się kilka tekstów „schulzowskich”. Czytelnik rosyjskojęzyczny może dowiedzieć się między innymi o twórczości plastycznej autora *Xięgi balwochwalczej*, jak również o wpływach, jakie dzieło Schulza wywierało na plastyków, reżyserów i pisarzy (Mikołaj Gliński, *Bruno Schulz: artysta nieśmiertelny*), o ciekawostkach z życia drohobyckiego pisarza (Alexis Angulo, *20 faktów o Brunonie Schulzu, o których nie wiedzieliście*) oraz o Międzynarodowym Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu (Polina Justowa, *Schulzfest 2016*).¹³

W czerwcu 2013 roku publiczność Moskiewskiego Festiwalu Książki miała okazję zobaczyć wielowymiarową instalację krakowskiej artystki i pisarki Anny Kaszuby-Dębskiej *Szpillki*, nawiązującą do schulzowskiego fetyszu – damskich butów. Projektowi plastyczno-literackiemu towarzyszyła promocja rosyjskiego wydania *Regionów wielkiej herezji* Jerzego Ficowskiego.

Kilka przekrojowych materiałów dostępnych jest na stronie Radia Swoboda – między innymi audycja *Arka Brunona Schulza* (z 2012 roku) reporterki i poetki Jeleny Fanajłowej, zawierająca wywiady z Andriem Lewkinem, byłym redaktorem naczelnym czasopisma „Rodnik” i pierwszym samizdatowym wydawcą Schulza, z Mykołą Mańko, mieszkańcem Drohobycza i znawcą jego „schulzowskich zaułków”, oraz z pisarzami Tarasem Prochašką i Jurijem Andruchowyczem. Do drugiej audycji – zatytułowanej *Regiony wielkiej herezji* i nagranej podczas Festiwalu Schulza w Drohobyczu w 2016 roku – dziennikarka zaprosiła ekspertów i literatów z Polski, Ukrainy i Rosji, by wspólnie zastanowili się nad fenomenem „tekstu drohobyckiego”. Trzecia audycja, *Lekcje perskiego*, poświęcona została Festiwalowi Brunona Schulza, który odbył się w stolicy Rosji w dniach 7-31 października 2018 roku. Program festiwalu – zorganizowanego przez Żydowskie Centrum Kultury na Nikitskiej im. Ralphi Goldmana w Moskwie, wspólnie z Instytutem Polskim w Moskwie – obejmował prelekcję Jerzego Jarzębskiego zatytułowaną *Geografia życia i twórczości Brunona Schulza*, wystawę prac graficznych Schulza ze zbiorów Muzeum Literatury w Warszawie, pokazy filmowe, dyskusje oraz spektakl *Lekcje perskiego* w reżyserii Giennadija Ostrowskiego, zainspirowany twórczością, życiem i tragiczną śmiercią Brunona Schulza.

6.

Musiąło minąć prawie pół stulecia, żeby rosyjski czytelnik mógł zapoznać się z kanonem twórczości drohobyckiego pisarza. Dziś jednak, po ponad trzydziestu latach od ukazania się pierwszego przekładu jego prozy na rosyjski – a było to, przypomnijmy, opublikowane w samizdacie opowiadanie *Samotność* – można stwierdzić, że mimo wszystko Bruno Schulz na stałe zadomowił się w umysłach rosyjskich intelektualistów. Dobrze ilustruje to chociażby wypowiedź – raczej przesadna, ale symptomatyczna i ważna – Dmitrija Bykowa, jednego z najlepiej rozpoznawalnych rosyjskich pisarzy współczesnych:

Jest Bruno Schulz. Pisarz bardzo tragiczny. Cieszy się on fantastyczną popularnością w Rosji. To postać wręcz kultowa. Dlaczego jest tak dobrze odbierany w Rosji? Dlatego, że jest to doświadczenie człowieka triumfalnie przegranego. Całe jego życie to gigantyczna porażka. Napisał dwie książki, potem został przypadkowo zabity, ale przeistoczył się w jakiś cud na ruinach. Zarówno polska jak i rosyjska kultura mówią właśnie o tym.¹⁴

Przypisy

- 1 T. Kosinowa, *Polski mit. Polska w oczach sowieckich dysydentów*, Kraków-Warszawa 2012, s. 5.
- 2 Ibidem, s. 321.
- 3 Dane pochodzą z publikacji *Ludzie – historia – polityka. Polska i Niemcy w oczach Rosjan*, Instytut Spraw Publicznych, Warszawa 2012.
- 4 Б. Шульц, *Одиночество*, перев. с польского О. Абрамович, „Митин Журнал” 1985, nr 6: listopad/grudzień. Archiwum czasopisma dostępne jest na stronie: kolonna.mitin.com; tekst przekładu *Samotności* można znaleźć w portalu Radia Swoboda: svoboda.org.
- 5 Б. Иванов, *В бытность Петербурга Ленинградом. О ленинградском самиздате*, „Новое Литературное Обозрение” 1996, nr 14, s. 188-199.
- 6 Е. Фанайлова, *...конечно, тот „Родник”* – tekst dostępny w witrynie: svoboda.org.
- 7 И. Клевх, *О восприятии Бруно Шульца восточнее Перемышля*, „Новая Польша” 2004, nr 4 – tekst dostępny w witrynie: novayapolsha.pl.
- 8 W rosyjskim przekładzie: *Польские метаморфозы (Polskie metamorfozy)*.
- 9 W rosyjskim przekładzie: *Похвала матери, или Охота на химер в великом Дрогобыче* (przeł. z węgierskiego J. Gusiew).
- 10 *История польской литературы*, т. 2, под ред. В. Витта, И. Миллера, Б. Стахеева, В. Хорева, „Наука”, Москва 1969.
- 11 Ibidem s. 210.
- 12 В. А. Хорев, *Польская литература XX века. 1890–1990*, „Индрик”, Москва 2009.
- 13 А. Ангуло, *20 фактов о Бруно Шульце, которых вы не знали*; М. Глинский, *Бруно Шульц: бессмертный художник*; П. Юстова, *Шульцфест 2016* – teksty dostępne w witrynie: culture.pl.
- 14 Д. Быков, *Сейчас нужно читать Тургенева и Боровского (интервью)* – tekst dostępny w witrynie: culture.pl.

PAWEŁ HUELLE

Cztery wiersze drohobyckie

Z cyklu Drohobycz

III

I raz i dwa i trzy
Na rynku w Drohobyczu.

Nasze głosy nie krzyczą.
Nasze głosy to szept przy księżycu.

Ryfka cała obdarta,
Ruben co przed śmiercią płakał,
Hersz co przyszedł za późno
Na własną noc poślubną.
Hannach co była przepiękna
Z dużym posagiem panienska.

I wszystkie głosy jak trzeba
Szły przed nimi do nieba.

I nawet ksiądz Przyłucki
Płakał, bo człowiek był ludzki.

A wasz taniec do nieba
Wirował, kołował, wstępował.

Bóg komu chce to nie sprzyja.

IV

Gołąb przeleciał nad dziurawym dachem,
Tam gdzieśmy podobno byli kiedyś razem.
Potem wywózki, getta i obozy.
Nie mogę pamiętać truchlejąc ze zgrozy.
Bielorusy, Polacy, Żydzi, Ukraińcy
W dołach. Bo byli inni.
Od czego? Od kogo? Przecież nie Was pytam,
Kiedy garstkę gliny rozcieram i chwytam
Tutejszy piasek żółty jak w rzymskiej klepsydrze.
Patrzę na drzewa. Idę Drohobyczem.

VIII

Mesjasz nie przyszedł.
Ktoś rozrzucił kartki,
Ale nie z Tory.
Były z kalendarza
Jaki zawiesza na gwoździu
W kuchni gospodyni.
O darciu pierza, pokrzywie

I pieczeniu ciasta.
Burza zmyła to wszystko
I załśnił w powietrzu bruk małego miasta.

Chaskiel

– Michałowi Ziolo

Może widziałem go w New Yorku?
Płaszcz taki jak innych: solidny i drogi.
W dłoniach papiery, które właśnie
Wkłada do teczki. Akcje. Rosnące zyski
Electricity Light. Albo innej spółki, o
Której opowie żonie przy kolacji. I żadnych
Wspomnień z Galicji. To jest zakazane.

Może jednak Drohobycz już we śnie?
Mykwa. Przed wspólną modlitwą
Mężczyźni w obłokach pary. Mijają się
Ze zmrużonymi oczami. Szwargocą w jidysz.
Cadyk jest w obłokach. Jak zawsze opowie
Wieczorem, co mu powiedział Bóg.
Niezbýt wesołe rzeczy.

A może Lwów? Ukraińcy, Ormianie, Polacy
W kantorze dziadka. Same awantury. Weksle
Niczym jesienne liście spływają na blat. Protesty.
Loco u Rozenzweigowej. Oleodruk z portretem
Cesarza. Imperium się kończy. Nikt nic nie poradzi.

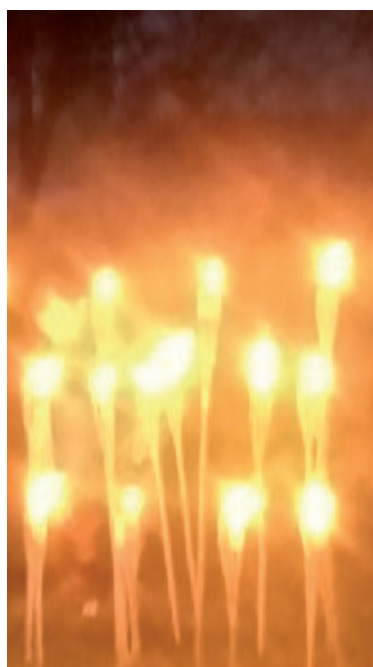
Więc jednak Księgi: zwłaszcza Zohar czytana w
Świetle słabej lampy naftowej. Same duchy i emanacje.
Jahwe martwi się bardzo: nikt nie rozumie takich
Prostych rzeczy. Dlaczego ten naród jest taki oporny?
Tylko Chaskiel pojmuje. Drży od tej wiedzy. Płacze.
Jego modlitwa rozbija ściany synagogi.

Widzę go jednak inaczej. – Aufsteigen – krzyczy wach-
man.
Stoją na rampie. Fatalnie trafia Chaskiel, na lewo. Na-
tychmiast
Do komory. Straszne jest zaskoczenie, że właśnie tak,
Właśnie w ten sposób. Po co, dlaczego, tam nie zadaje się
takich
Pytań. Jest tylko jedna odpowiedź.

W milczeniu ratuję Chaskiela. Jest teraz w Jerozolimie.
Nie wierzy w nic. Nawet słowo – Najwyższy – budzi w nim
Irytację. W małym sklepiku handluje nutami.
Czasem sprzedaje pianino. Zysk jest umowny,
Tak jak umowne jest życie i sztuka.

A jednak, przy księżycu, przychodzi do mnie. Widzę jego
Twarz. Jego płomienne oczy. Śpiewa i tańczy jak opętany.
Zupełnie oszalał Chaskiel. To, co wykrzykuje, nie da się
Ująć w żadnym języku. Niewysłowiona jest jego pieśń.

I tylko światło jest prawdziwsze.



Na górze: Paweł Huelle, spotkanie 7.06.2018. Fot. Igor Feciak / SchulzFest.
Na dole: Drohobycz, 2018. Fot. Zbigniew Benedyktowicz.

1



2



3



1. Synagoga. Fot. Igor Feciak / SchulzFest.

2. Tablica na domu przy dawnej ul. Floriańskiej.

3. Druga tablica wmurowania w miejscu śmierci Brunona Schulza. *Druga jesień*, 19.11.2010. Fot. Igor Feciak / SchulzFest.

MYKOŁA ZEROW – 26 kwietnia 1890, Zieńków
w guberni połtawskiej – 3 listopada 1937, rozstrzelany
w uroczysku Sandarmoch w Karelii.

NAUZYKAA

Tkliwa Nauzykaa,
Króla Feaków córka zwinnonoga...¹

Córko królewska, feacka dziewczyno,
Jak złoty promień na piasku! U drogi
Pielgrzym jedynie przed tobą ubogi,
Morze bezkresne i ciemne jak wino.

Władczo gromadkę przywołujesz zwinną
Służek, Nauzyko, oniemiałych z trwogi,
A wraz z urodą godności wymogi
W chwałę dziecięce czoło ci spowiną.

I stoi Odys, Nikt, sterany człowiek,
Widząc strzelistość brwi, rysunek powiek,
Na swe cierpienia niepomny i kłęski.

Jasne, zbawienne, niby rosa żywa
Różową kroplą z głębi wód helleńskiej
Piękno radosne uśmiechem nań spływa.
15 września 1922

BRAMA ZABOROWSKIEGO²

I

To nie hetmanat buńczuczny a możny
Ani pułkownik – heros ów brzuchaty:
Oczom na podziw bramę wznosił przed laty
Pełen pokory Mecenas pobożny.

Zamiast w wór szary i nieochędożny
Górcę chciał ubrać w złoto i w szkarłaty,
Aż nad poleskie kryte gontem chaty
Dach się nad gmachem dźwignął wielorożny.

Mąż świątobliwy, szczodrej pełen łaski,
Iż nauk złote umiłował blaski,
W gorliwym trudzie szkołom trosk nie szczędzi.

W czasach zaboru, zbrodni i rozboju
On ponad przepych kapłańskiego stroju
Przedkłada księgi i skrzynkę narzędzi.
Marzec 1930

II

KOREKTA

Co za obrazek! Toż to sztampa czysta:
Mecenas! Też pan znalazł antenata –
Księżę Kościoła, kurii dyplomata,
W piśmie i w kruczkach biegły kazuista.

ADAM POMORSKI

*Przekłady wierszy
z Antologii poezji ukraińskiego
modernizmu.
Od Łesi Ukrainki
do Bohdana-Ihora Antonycza*

Pektorał kładąc, wiedział, że korzysta
Na majestacie, służy mu bogata
(Sprawdzał w zwierciadle) pompatyczna szata,
Liturgia, owszem, miała być rześista.

Jałmużna zaś dla żaków, w rzeczy samej,
Flabella, maski triumfalnej bramy –
To taki medal, co ma na odwrocie

Mnisich głądyszów cielesne uciechy,
Chciwość i chamstwo utopione w złocie
I wsi klasztornych czarne, zgniłe strzechy.
12 grudnia 1930

WSIE POTIOMKINOWSKIE

AD 1787

„Wychodząc z orbit, dwoje słońc nas wita
Błogim zapalem!” – obłudnymi słowy
Schlebiał rymopis Imperatorowej,
W kazuistycie biegły akolita.

Uśmiech na wargach igrał faworyta:
Tam wiódł galerę, gdzie na kształt podkowy
Na podwalinie szarogranitowej
Nowa na stepie forteca rozkwita.

I wyrastały, płynąc z biegiem wody,
Wokoło drzewa, cerkwie i zagrody,
Ludnych na pozór brzegów tworząc szpaler.

W pracy, we wrzawie noc schodziła cała,
By rankiem ta, co słońcu równa – z galer
Improwizacje w stepie podziwiała.

28 kwietnia 1931

PAWŁO TYCZYNA – 23 lub 27 stycznia 1891,
wieś Piaski w kozieleckim powiecie guberni czernihowskiej – 16 września 1967, Kijów.

W drzwi coś kolbą załomotało, zadzwoniło szkłem,
zaskrobało.
– Ano, otwórzcie nam, kobieto, co ty się tam chowasz
w chałupie?
Zapukało w sercu, przeszło: Ojej, goście! A to
zmartwienie!
Czymże ja tych gości podejmę – synek mi się nie
dogotował...
Biegnie, drzwi do sieni otwiera, wita gości, kłania się
nisko.
Zaprosiła gości do środka, sama drzwi za nimi
zamyka.
Do chałupy wchodzi żołnierze; jeden siada, żeby coś
pisać,
dwaj stanęli koło komina, dwaj u progu z karabinami.
– Ano, jak się żyje, kobieto? Pokaż, co tam warzysz,
gotujesz?
Gospodyni stoi jak wryta i uśmiecha się tylko błogo.
Wyciągają garnek z komina, widać w nim skurczone
paluszki.
Gospodyni stoi jak wryta i uśmiecha się tylko dziwnie.
Odnaleźli odcięte nogi, namoczone w wiadrze
żeberka
i zsiniałą główkę pod sitem, która już zaczynała
cuchnąć.
Gospodyni stoi jak wryta i uśmiecha się tylko
strasznie.
– Ano, jak się żyje, kobieto? Czego milczysz? Nic nam
nie powiesz?
– Żyje się i tyle... – zamilkła. Oj, a czym to mówi
głosem?
Drżący, dziarski, chociaż ochrypły. – Żyje się i już –
zaśpiewała.
Czy to ja mu nie jestem matką? A jeść wam się nie
chce, powiedzcie?
Chcecie jeść? Siadajcie do stołu – i ja też między
wami, młoda.
Uwierzycie, ludzie? Bóg świadkiem: ja tak tylko tutaj
drasnęłam –
zadygotał zaraz i ucichł. Uwierzycie, ludzie? Bóg
świadkiem...
Żyje się i dość – zaśpiewała. Młoda wdowa, tak sobie
żyje.
Nagle cała aż się wzdrygnęła, jakby coś się jej
przypomniało.
Dzikim wzrokiem omiotła izbę i przypadła raptem do
synka.
Głaszczcie, głaszczcie go po główinie i zamyka mu mocno
buzię,
zaszłochałaby – a nie może, tylko bije o ziemię głową:
– Dziecko moje, synku, syneczku! Jezu! Com ja
z tobą zrobiła! –

Dwaj żołnierze odprowadzają, zimną wodą cucą
nieszczęsną.
A pisarz wciąż pisze, wciąż pisze – tylko łzy
przeszkadzają pisać.
Jesień 1921

MYCHAJL SEMENKO – 31 grudnia 1892, Kibincy w mirhorodzkiem powiecie guberni połtawskiej – 24 października 1937, rozstrzelany w Kijowie.

KREUTZER

Po roku nudy zabieram się znowu do Kreutzera
mam 24 rok a znowu do starego Kreutzera
ach żeby jak najszybciej skończyć z tym starym
Kreutzerem
ach czy znowu zacznę tego starego Kreutzera
żeby znowu się na nim zatrzymać.

Na początku musi być porządek
ale dlaczego moi przyjaciele już dawno pożegnali się
z Kreutzerem?
Już dawno przerobili Alarda i koncerty Rode'a
Fiorilla i Bériota
niedługo skończą konserwatorium i będą artystami
a ja zabieram się do Kreutzera zaczynam znowu
starego Kreutzera.
Władywostok, 28 maja 1916

DWUNOGIE ZWIERZĘ

Obdrapanie ściany z czerwonymi okiennicami
rynsztek z nachylonym ku niemu chodnikiem
spowite w jedwab ślicznotki granatowieją spódnicami
przed galanteryjnym zamkniętym sklepikiem.

Błyszczące plamy latarń lśnią pospołu
pobladość oczy wytrzeszczyła w łęku
w głupią noc wynurzywszy się z kloaczego dołu
dwunogie zwierzę wlecze się po ciemku.

Koniec 1917 – początek 1918

GDZIE LEZIE

Strzelał płomień spod uderzeń kopytnych
o kamień w ciemności żelaznych nóg
ile to brzmień niewprawnych a dobitnych
ścigało mnie za cichy róg

z wrogim uśmiechem rozplływały się zjawy
przez łzy ktoś mglistą twarzą otarł z serca kurz
gdzie lezie: powiedział do chuderlawej
zamiatając ulicę mrukliwy stróż.

Kijów, 28 maja 1918

PROMIEŃ REFLEKTORA

Po deszczu zadumany wieczór
ulice bulwary z przeświecającym liściem
czarodziejskie ożywające nocą opary w powietrzu
zachwycone grą tonów w obezprzejrzysiałym
ametyście.

Zarysy budowli ze szczerbatymi zębami
na tle pociemniałego nieba wydają się jak koronka
ogniste kałuże w rynsztokach niby otchłanne jamy
a odbija się w nich subiektywna amazonka.

Tramwaje przemykają zmiennymi światłami
ludne kawiarnie rzygają na trotuar wrzaskiem
rozlega się głośne trąbienie uśmiechają się reklam
plamy
z dala przypadkiem promień reflektora śródmieścia
sięgnął blaskiem.
Kijów, 3 czerwca 1918

40 ZET

Po pożarach
miasto szkielety czarne
ma nadzieję że ktoś je przygarnie
zbuduje z marmuru bramę
i jasny chram.

Kopią baby w popiołach budowli –
40 zet funt kartofli!
Pali się miasto nocami
i w łunach chram.

I jak długo dalej, kto powie
będą masło sprzedawać krowie
ktoś w kark człowiekowi wlepi
samemu nie lepiej.
Kijów, 18 lutego 1920

Leżało ich 23 nagie ciała –
bez głów i obdarte –
w każdym jakaś matka syna miała
i włosy trzepotały z wiatrem.

Bez skóry, na wpół zasypane
z umarłymi równają żywych
te trupy krwią pozlepiane
i ja do śmierci przywykłem.
Kijów, 18 lutego 1920

MIKE JOHANNSEN – 28 października 1895,
Charków – 27 października 1937, rozstrzelany w Ki-
jowie.

Ach, drzewo, drzewo w pamięci głębokiej,
co nad widnokrąg dziejów się rozpostrze
i zaśnie w wirowisku gwiazd –
jakby nie gwiazdy to,
ale dziwodrzew
drzewem żywota wzbil się ponad świat,
pokonał piołun i zwyciężył chwast,
rozwiał się w yggdrasil –
spowity w morza i sny, i obłoki.

W stronę dzieciństwa wiedzie owo drzewo,
we mgłę, co burzy się nad rzeką,
za wzgórze, za którymi tajemnica
kryje się, znika gdzieś daleko,
w żyto, które chorąży wiatr
wiedzie za wzgórze, na spotkanie tobie,
miłości...

– Pod drzewem, co wyrosło w środku lata.
Lato 1928

JEWHEN MAŁANIUK – 1 lutego 1897, Ar-
changorod (obecnie Nowoarchangielsk) w chersońsz-
czyźnie – 16 lutego 1968, Nowy Jork.

MAZOWSZE

I
Nigdy wicher – Strzybożyc, obłoki jak chyże okręty
nie objawią się oczom tej ziemi skazanej, przeklętej.

Mgła jedynie zamarzła z północy, ze wschodu
spowinie
bezruch wód i rozpełźnie się w martwej, piaszczystej
równinie.

W węzowisku zastygłych gałęzi listopad zasyczy,
pustkę lat nieziszczonych wiatr deszczem smagając
zakrzyczy.

Kruki, wrony zakraczą jedynie nad krzyżem rozdroża,
nagim krzyżem, nad którym nie błysłały łaska
Dadźboża.

Nie zanuci tu matka i ojciec z sośniny nie skleci
trumny ani kołyski. I tylko z szarugą nadleci

smętna śpiewka na rżyska, gdzie liche jeżyło się żyto,
na płożącą się mgłę, deszczowymi igłami zeszytą.

II

Tak, tylko tutaj mógł się zrodzić Szopen –
pół mazowieckich muzyczne suchoty,
gdzie pejzaż w teren spłaszcza się pod stropem
wyblakłym, w pustce niewdzięcznej roboty.

Tu, gdzie się ciągną zgniłe torfowiska
i gdzie zdradliwie bagno się ugina,
gdzie życiodajna ulewa nie tryska,
choć smutną ziemię wieczny deszcz zacina.

I malaryjna zgryzota oparów
w mózgu zbutwiałym jak pień wśród martwoty
rozsnuwa zamiast niewczesnych zamiarów
mesjanistycznej trucizny narkotyk.

III

I tak to się lęgną widziadła i sny, i rojenia,
i wizji fałszywych konwulsje, i modłów nienawiść,
bezglóse i ciemne w zaraniu w szarugę się zmienia
przedwiośnie, by w czarnej jesieni kryzysu zostawić

na świstkach martwego listowia druk dawno umarły,
co znowu zatęchłą trucizną rozsiewa na groby.
I znowu się z ziemi pazury upiора wydarły
z żarłocznym marzeniem o uczcie, obrządku żałoby.

I wszystko powraca, by podstęp powtórzył się stary
i zbrodnia, i zdrada: i ta niepomszczona wciąż zdrada.
I z paszczy upiора krew kapie rozdartej ofiary,
kroplami czerwieni wżerając się w żółć listopada.

IV

Zimna mżawka, mgła mrozem kłująca i sen
nieradosny.
Jakże można tak żyć bez uśmiechu, bez światła, bez
wiosny?

Całkiem wyrzec się słońca, zapomnieć o słońcu na
zawsze,
w piersi zaś zamiast serca niech żaba bagienna się
zawrze...

Nadymało się w śniedzi odwiecznej, prężyło się
plemię
nędzne, pleśnią porośnię... aż promień uderzył
o ziemię,

słońce gniewem armatnim wybuchło, zajęło się,
blade,
ogniem, polom i ludzkim sadybom zwiastując zagładę.
1940

JEWHEN PŁUŻNYK – 26 grudnia 1898, Kantie-
mirowka (gub. woroneska) – 2 lutego 1936, łagier na
Sołowkach.

Kosił chłopina koło lasu żyto,
Kosa o ludzką kość zgrzytnęła w życie.
Kogo i za co kiedyś tu zabito,
Kto i za kogo oddał tutaj życie –
Co mu do tego?
Na pobojuwisku
Bujne, dorodne żyto – a że bliźni
Kośćmi sam ziemię bez większego zysku
Użyjni...

Na srebrną kosę, co kosztuje drogo –
Czy jej o czaszkę nie wyszczerzył białą –
Popatrzył kosiarz, kość odtracił nogą:
Ale was tutaj naporozrzucalo!

1926–1927

OŁEKSA STEFANOWYCZ – 18 października
1899, Milatyn koło Ostroga na Wołyniu – 4 stycznia
1970, Buffalo, USA.

GOGOL

To – ars i sex. Zarazem Bóg z Szatanem.
Nikogo dusza ta nie przypomina.
Demon ponad nią skrzydeł krzyż rozpina,
Lecz finał – sam na sam z Ukrzyżowanym.

Męki sumienia z pokus oceanem
I syk – seks-seks... bezsenny smok, gadzina!
Straszliwe piękno w mroku i wyżyna
Nieludzkiej samotności przed wybranym.

Każde na wskroś przenikał wzrok przebranie –
Smutno jest, proszę państwa, na tym świecie!
Aż runie śmiech, gdy się z diabelstwem splecie,

Na gęby, na tłum maszkar, na zwierzyńiec.
...Nasz był i ich, i wszystkich. Tak zostanie.
Gogol to był i Hohol, Ukrainiec.

Buffalo, 1965

HALA MAZURENKO – 25 grudnia 1901, Pe-
tersburg – 27 maja 2000, Londyn.

MUZYKA JESIENI

Nie lubię z dworu nasłuchiwać skrzypienia
Starych drewnianych poręczy.
Cśś, dajcie spać. Ludzie śpią. Co to zmienia?
Dręczy się człowiek, to dręczy.

Schody skrzypią pod wojskowym buciorom
Lub przy rewizji nocą.
Pod buciorami, stuletnim prawzorem.
Muzyka wojen. Boję się. Łomocą
Kolbami w drzwi wiatr i deszcz.
Dręczy się człowiek, to dręczy.
I co? Wiatr i deszcz. Wiatr i deszcz.
Skrzypienie starych poręczy.

1973

WOZY

Przez całą noc skrzypiały wozy. Przez całą noc
aż do świtu.
Jechaliśmy dokądś na wozach, bez nadziei,
bez zatrzymania.
Wojsko, dzieci, kobiety. Gлина na kołach, na nogach.
Rosa oślepiła nam oczy wbite w czarne plecy woźnicy.
Wsie odwoziły swój los i nadzieje, wracały na pusto.
Chłopi milczeli. Mijały patologiczne czasy
Największego szczęścia. Zgraje wron dobijały
Konie przy drodze. Marży zaciśnięte palce. Na nogach
Odciski. Nie zapamiętał nikt, cośmy jedli,
Jak na cmentarz ciągnęły wozy do obcych,
Wolnych państw, gdzie schronienie... Aleśmy jednak
przeżyli!

1973

OLEH OLŻYCZ – właściwie Ołeh Kandyba.
8 lipca 1907, Żytomierz – 10 czerwca 1944, Sachsen-
hausen.

ŻWIR

Droga się wrzyna w żółte ściany zboczy,
A nad zakrętem stromy zrąb wyrasta.
W caliźnie nagle nieuważne oczy
Przykuwa żwiru chropowata warstwa.

Żwir suchy, szary. Ale gdy przed głazem
W piasku powieki ciężkie się przymyka,
Rwąca potęgą wielu wód zarazem
I porywistość wiatru nas przenika.

Z tomu Żwir, 1935

ŁEONID PERWOMAJSKYJ – Leonid Pierwomaj-
ski, właściwie Ilja Guriewicz³. 17 maja 1908, Konstanty-
nogród w guberni połtawskiej – 9 grudnia 1973, Kijów.

W BABIM JARZE

Stań przy mnie; stań, mój synu;
Zasłoń dłońią twoje oczy,
Żebyś nie zobaczył swojej śmierci,
A tylko moją krew na palcach pod słońce,

Tę krew, która stała się też twoją krwią
I właśnie ma spłynąć na ziemię...

*Z tomu Lekcje poezji, 1968***MAJDANEK**

Kiedy ich zabierali z baraku,
Wywoziliśmy popiół na pole kapusty,
Popychając przed sobą ciężki wóz.
Nad piecami wyrastały lodygi Dymu
I zlewały się z niskimi chmurami w niebie.
Zimny półmrok, zimny wiatr –
Zimna ziemia i zimne niebo.
Przemokliśmy i przemarzli do szpiku kości,
Aż dobry kapo, który nas pilnował,
Powiedział, że jednak nie jesteśmy końmi,
Że można pozwolić, żebyśmy się trochę ogrzali,
Koło pieców jest zacisznie i ciepło.
Staliśmy więc gromadą koło paleniska,
Wysuwając ręce w stronę ognia –
Palenisko w zaciszu ziało ciepłem,
A nie wiedzieliśmy, że to ci ostatni
Ogrzewają nas własnym ciałem.
Nasi ojciec i matka...
Zimny półmrok,
Zimny wiatr, zimne niebo.
Zimna ziemia.

Z tomu Lekcje poezji, 1968

Belżec, 2019. Fot. Zbigniew Benedyktowicz.

WASYL BARKA – Właściwie Wasyl Oczeret.

16 lipca 1908, Sołonicia pod Łubniami – 11 kwietnia 2003, Liberty, N.Y., USA.

NONNA

Leżą jak mumie dwie na tamtym świecie
zmarli rodzice; za podściółkę śmiecie
mając w wystygłej izbie, leżą starzy
ojciec i matka o ściemniałej twarzy.
Nonna, świergotka, przez trzy dni milczała;
jednookienna jej izdebka mała
wciąż czerwieniała, żółkła lub bielą:
tak, widać, światłość wiekuista świeci.
Wstała z wysiłkiem, wyszła – w ciemnej kleci
trąciła lampkę – światła z niej niewiele;
zajrzała do komina i w popiele
dostrzegła brudną kocią główkę... – Ejże!
nieogryziona? wyjmę ją, obejrzę;
a zresztą! jakby same niosły nogi,
tak lekko – ale dokąd? Boże drogi,
ty mnie przynajmniej, Boże, broń od trwogi!
Z trudem oburącz z sieni otworzyła
drzwi, wyszła na dwór; jak puch srebrnobiała
na ziemię cicha opadała siła. Chwast zeszlóroczny
pyłem przysypała,
świat przyprószyła. I już widzi Nonna,
jaka wieś czarna, ślepa i przestronna,
a na rozwarte, obdrapane chaty,
na wyrąbane sady śnieg kudłaty,
mieniąc się w oczach, migotliwie pada...
Światu nierada, śniegowi nierada,
prosto przed siebie podreptała mała;
wciąż jeszcze się słabości opędzała,
ale już nogi płaczą się niebodze.
Dalej nie ujdzie, siadła więc przy drodze
bardzo zmęczona, wtuliła się w ziemię,
bo ziąb, zamknęła oczy, cicho drzemie.
A śnieg wciąż sypie i sypie z wysoka,
ślepa jak całun śmiertelny powłoka...

Berlin

1943

W przekładach **Adama Pomorskiego**
(Wydawnictwo Kolegium
Europy Wschodniej, Wrocław 2019)

Przypisy

- 1 Maksym Rylski.
- 2 Brama przed katedrą św. Sofii w Kijowie, słynny zabytek architektury ukraińskiego baroku.
- 3 Guriewicz – rosyjska forma nazwiska żydowskiego, pochodzącego od nazwy miejscowości Gurowice (w wersji niemieckiej Horowitz) w Czechach; znane jest też ono w zapisach Horowic / Horowitz, Hurwic, Hurwicz, Gurowicz itp. Ilja to rosyjska forma imienia Elias (Elijahu).



Bełżec, 2019. Fot. Zbigniew Benedyktowicz.

Bruno Schulz dla świata i Ukrainy

Czyj jest Bruno Schulz? To pytanie, dla epoki państw narodowych dość typowe, formułowano niejednokrotnie. Czy jest polski, ponieważ pisał po polsku? Czy jest ukraiński, gdyż pisał na terytorium zachodniej Ukrainy, tu żył i tu został zamordowany? Czy jest żydowski, dlatego że był pisarzem pochodzenia żydowskiego, a los jego stał się składnikiem Zagłady narodu żydowskiego? To pytanie pozostawmy otwarte. Powiedzmy tylko, że nie był Schulz polski na wzór nacjonalistyczny, endecki. Nie był też ukraiński na wzór nacjonalistyczny, banderowski. I nie był – wreszcie – z pewnością żydowski na wzór syjonistyczno-rewizjonistyczny Żabotyńskiego. Może był zatem pisarzem narodu bez państwa, narodu międzynarodowego jakim byli Żydzi?

Był to – myślę – genialny pisarz, u którego każdy znajduje odpowiedzi na pytania, które sam sobie stawia. To pytania o sens świata, o sens cierpienia, o sens nieszczęścia. Myśl o Schulzu przywodzi pamięci pisarstwo Franza Kafki. Jeden i drugi byli pisarzami określonego obszaru kulturowego – Europy Centralnej związanej z C.K. Austrią. Na tym terytorium wielu narodów spotykało się moc różnych religii, języków, tradycji i namiętności. Ten obszar nazywano różnie: Mitteleuropa, monarchia Austro-Węgierska, Galicja. Z tego obszaru pochodzili pisarze różni: wspaniali i różnorodni. Wymieńmy tytułem przykładu: Ivo Andrić, Danilo Kiš, Miroslav Krleža, György Lukács, Gyula Illyes, István Bibó, Ivan Franko, Imre Kertész, Sándor Márai, Paul Celan, Manes Sperber, Zbigniew Herbert, Józef Wittlin, Stanisław Lem, Stanisław Jerzy Lec, Julian Strykowski, Isaac Bashevis Singer, Robert Musil. I jeszcze wielu, wielu innych...

Także Artur Sandauer, pisarz i krytyk, który odkrywał Brunona Schulza dla kultury polskiej.

Czas Schulza jest liczony i naznaczony jego tragiczną śmiercią. Był to czas dla świata i dla Schulza nieszczęśliwy; zły czas.

Polska była rozdarta konfliktem pomiędzy obozem Józefa Piłsudskiego, który od idei socjalizmu niepodległościowego poprzez zamach majowy w 1926 roku ewoluje w stronę rozwiązań autorytarnych, a obozem nacjonalistycznym narodowej demokracji (endecją). Był to konflikt dwóch autorytaryzmów. W obozie endeckim hasłem zasadniczym był antysemityzm. Antysemityzm, który skazuje na wykluczenie, na osamotnienie, dyskryminację.

Czytając prozę Brunona Schulza, czuje się niemal fizycznie gorzko osamotnienia. Ten osamotniony człowiek sięga po pióro, by stworzyć swój świat wyimaginowany, skoro nie znajduje miejsca dla siebie w świecie realnym. I dopiero z perspektywy swej imaginacji może odpowiadać na okrutne wyzwania świata realnego. Ten pisarz jest twórcą „nieseryjnym”, nie mieści się w żadnej szufladce systematyzatorów literaturoznawstwa. Tak jak nie mieścił się w takich szufladkach Franz Kafka, niemieckojęzyczny Żyd mieszkający w Pradze

czeskiej, który w swym wizjonerskim *Procesie* zobaczył procesy epoki totalitarnej.

Europa Centralna była obszarem osobliwym. Spór o ten obszar pomiędzy potęgami regionalnymi, mieszanek etniczno-wyznaniowe, wszystko to razem tworzyło dziwne jakości kulturowe, niepodobne do niczego innego. Był to bowiem permanentny podskórny spór o prawo małych przeciw wielkim, o prawo tego, co małe, bezsilne i bezbronne, ale wzbogacające życie duchowe, umacniające godność ludzką. Wyobraźmy to sobie: są dwie wielkie kultury wspierane przez dwa potężne państwa: niemiecka i rosyjska, a potem – nazistowska i sowiecka. Wśród nich – raczej pomiędzy nimi – żyją narody, które zabiegają o przetrwanie swoich języków, kultur, obyczajów. Taki był los kultury polskiej, ukraińskiej, żydowskiej.

I był to jednocześnie los artystów stygmatyzowanych przez kwitnący antysemityzm: tym ludziom odmówiono prawa do wyboru tożsamości narodowej; oni byli skazani na bycie Żydami. Bowiem czymś innym jest być Żydem z własnego wyboru, a zupełnie czymś odmiennym jest być skazanym na bycie Żydem przez antysemityzm. Różne były żydowskie odpowiedzi na wyzwanie antysemityzmu. Odpowiadano wyborem syjonizmu, wyborem komunizmu, wyborem asymilacji. Innym wyborem był europejski, liberalny kosmopolityzm.

Ale był jeszcze inny wybór – można było być po prostu Brunonem Schulzem, który nie mieścił się w żadnej z tych kategorii. Był on pisarzem, który własnym genialnym piórem stworzył ten świat w imię Republiki Marzeń. Było to dojrzewanie do dzieciństwa – nic innego jak ucieczka od koszmaru, w którym żył. Stąd też pochodził skręt w stronę groteski, która jest zawsze rezultatem kryzysu wartości.

Wartości tradycyjne rzeczywiście rozsypały się jak ziarenka piasku. Rozsypały się pod ciśnieniem nieludzkiej presji nazizmu z jednej strony, a pod wpływem bolszewizmu z drugiej. Bruno Schulz próbuje odpowiedzieć swoją twórczością na horror świata zdehumanizowanego; jakby pytał brutalnie o sposób rozumienia świata, w którym człowiek jest redukowany do kondycji manekina.



Adam Michnik 2014. Fot. Igor Feciak / SchulzFest.

Świat złożony z manekinów był marzeniem i dążeniem reżimów totalitarnych. Jednak u Schulza manekin pełni inną funkcję: być manekinem to sposób na to, jak nie ugiąć się przed zagrożeniami i pokusami, które przynosi duch totalitarny. Manekin nie ma duszy, jest posłuszny, jest bezsilny, ale nie podlega pokusom totalitaryzmu. Manekina można zniszczyć, ale nie można go zmusić do mordu – manekin nie zabija. Na tym polega dwuznaczność tworzenia manekinów i bycia manekinem.

Franz Kafka powiedział, że każdy musi mieć swój proces; również – dodajmy – manekin. I oto perspektywa obserwacyjna procesów tamtych lat i mordów tamtego czasu. To były lata trzydzieste – czas wielkich procesów moskiewskich i zglajchsztaltowania kultury niemieckiej przez Hitlera. I reakcji na to w postaci lilipucich szwinstów totalitarnych: ONR w Polsce, OUN wśród Ukraińców, syjonizmu-rewizjonizmu wśród Żydów. W takim świecie nie było miejsca dla pisarzy, artystów, intelektualistów, którzy nie chcieli kroczyć w zorganizowanych szeregach ludzi owładniętych ideologią totalitarną. Ludzi, którzy nie chcieli być bezwolnymi manekinami. Lepiej było uciec ze świata politycznych realiów. I było coraz więcej takich uciekinierów: Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy) tworzył książki i sztuki teatralne, które były krzywym zwierciadłem. Inni uciekali dosłownie od dławiącego zaduchu ciasnych nacjonalizmów: Alfred Tarski, Lewis Namier, Isaiah Berlin, Tomasz

Mann, Franz Kafka, Witold Gombrowicz, Hannah Arendt czy właśnie Bruno Schulz. Ci ludzie nie chcieli dać się uwięzić w ciasnej klatce formuły narodowej, religijnej czy ideologicznej. W tej niezgodzie tkwi źródło siły i wyobraźni zdolnej do duchowej samoobrony, jaką zaferował nam Bruno Schulz, prowadząc swoich czytelników swoją Ulicą Krokodyli.

Przechadzka tą ulicą fascynuje, niekiedy zaślepia. To jest moment pięknego, głębokiego oddechu. Ale przecież „rzeczywistość skrzeczy”. Spacer Ulicą Krokodyli ma wielką siłę kulturową; jest niezwykle inspirujący dla literatury, teatru, malarstwa. Jednak ten spacer nie jest przekładalny na projekt społeczny czy polityczny, którego domagały się realia życia ludzi i narodów w epoce totalitarnych dyktatur.

Ulica Krokodyli jest wszędzie – nie tylko w Drohobyczu. To jest ulica mondialna, uniwersalna. A tu, w Drohobyczu i we Lwowie, w Warszawie i w Krakowie, w Budapeszcie i w Pradze, żyli konkretni ludzie, którym zabierano język, religię, godność i tożsamość narodową. Te narody, żyjące między Rosją a Niemcami, domagały się prawa do mówienia własnym głosem we własnym języku, tym narodom nie wystarczała perspektywa uniwersalna. Bowiem ten uniwersalizm jest zwykle dokonaniem wielkich, a zarazem lekceważeniem małych. To, co małe – polskie, ukraińskie, żydowskie – wydaje się mało ważne, a przez tę małoważność irytujące.

W znakomitej książce Hannah Arendt (*Źródła totalitaryzmu*), ta wielbicielka Franza Kafki – gdyby знаła, z pewnością pokochałaby Schulza – wyraża się z niezrozumieniem i lekceważeniem o aspiracjach narodowych małych narodów Europy Centralnej i Wschodniej. W każdej takiej aspiracji widziała jedynie ciasny nacjonalizm, którego nie znosiła. Dotyczyło to zresztą także syjonizmu – nacjonalizmu narodu żydowskiego. Myślę, że Schulz postrzegał świat podobnie. A przecież lekceważenie, całkowite ignorowanie tych aspiracji – polskich, litewskich, ukraińskich czy żydowskich – rodzić może groźne patologie, choć inne niż, niż zdegenerowane formy nacjonalizmów etnicznych.

Jednak dość o polityce. Czytając Schulza, myślimy o życiu i o śmierci. W czasie, kiedy ludzie mordowali się wzajemnie, gdy zamordowano Brunona Schulza, przerobiono zarazem rodzaj ludzki na kształt manekina. Czyniąc z człowieka manekina, pozbawiono ludzi nie tylko prawa do życia, ale też prawa do śmierci. Manekin nie umiera, nie wymaga godnego pogrzebu i ludzkiego pożegnania. Manekin nie ma grobu – jego miejsce jest na śmietniku.

Każdy akapit prozy Brunona Schulza jest wołaniem o prawo do normalnej ludzkiej śmierci.

* Wykład inauguracyjny na otwarciu V edycji Festiwalu (2012). Opublikowany pierwotnie w: *Bruno Schulz jako filozof i teoretyk literatury. Materiały V Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*, red. Wiera Meniok, Drohobycz 2014, s. 19–23.



Odślonienie tablicy wmurowanej w miejscu śmierci Brunona Schulza i akcja artystyczna Włodka Kaufmana, 19.06.2006.
Fot. Igor Feciak / SchulzFest.

Genialna Epoka

Jakoś raz, kiedy był chłopcem, jednego melancholijnego wieczoru matka Henrietta weszła do jego pokoju i zobaczyła, jak kryształkami cukru karmi ostatnie muszki, które przetrwały zimną jesień.

– Bruno – zapytała – po co to robisz?

– Żeby miały dość sił na przezimowanie.

Wydaje się, że każdy, kto kocha Brunona Schulza, ma własną historię jego odkrywania. Tak się stało również ze mną, po tym, jak opublikowałem moją pierwszą powieść *Uśmiech Jagnięcia*. Czy wiecie, że gdy rodzi się niemowlę, przybywa ono z nieznanego, i jego rodzina musi znaleźć sposób nawiązania z nim kontaktu, zrobienia go mniej obcym, bardziej „dostępnym” w jego nowości i tajemniczości. Rodzice nachylają się nad kołyską niemowlęcia, pilnie weń się wpatrują, mówiąc: „Patrzcie, patrzcie, patrzcie, ma nosek od wujka Jakuba! A podbródek – zupełnie jak u ciotki Majki!”. Coś podobnego dzieje się też wtedy, gdy po raz pierwszy stajesz się pisarzem. Każdy pragnie ci powiedzieć, kto wywarł na ciebie wpływ, od kogo czego się nauczyłeś, i – wiadomo – od kogo co ukradłeś. Nieraz po tym, jak moi uczeni krytycy informowali mnie o tym, kto wpłynął na moje dzieło, kim się inspirowałem i od kogo co ściągnąłem, czytałem wtedy tych pisarzy – z reguły po raz pierwszy – i uświadamiałem sobie, że moi krytycy mieli całkowitą rację.

Pewnego dnia zadzwonił do mnie człowiek o imieniu Daniel Schilit, polski Żyd, który przeniósł się do Izraela na stałe. Po przeczytaniu *Uśmiechu Jagnięcia* powiedział mi: „Pana rzeczywiście mocno zainspirował Bruno Schulz”.

Byłem młody i grzeczny, więc nie spierałem się z nim. Prawda jednak była taka, że nie przeczytałem wówczas żadnego opowiadania Schulza. Ale tego samego wieczoru na półce z książkami w domu moich przyjaciół natrafiłem na hebrajskie tłumaczenie jego zbiorów. Pożyczyłem tę książkę i przeczytałem ją. Przeczytałem całość w kilka godzin. Do dziś trudno mi opisać to drżenie, które wtedy przeze mnie przeszło.

Kiedy doszedłem do końca książki, przeczytałem epilog autorstwa hebrajskiego tłumacza Yorama Bronowskiego. I tam po raz pierwszy napotkałem

historię-legendę o śmierci Schulza: „W drohobyckim getcie Schulz miał protektora, oficera SS, który wykorzystywał go do malowania fresków na ścianach swojego domu. Rywal tego oficera SS zastrzelił Schulza na ulicy, żeby sprowokować swego konkurenta. Jak głosi legenda, kiedy po tym się spotkali, jeden powiedział do drugiego: «Zabiłem twojego Żyda», na co tamten odparł: «Świetnie, teraz ja pójdę i zabiję twojego Żyda»”.

Liczni adoratorzy Schulza znają historię o okolicznościach jego śmierci, którą tu wspominałem. Niektórzy wśród nich są przekonani, że mimo iż Schulz naprawdę został zamordowany w drohobyckim getcie, to ten przerażający dialog jest wymyśloną, fikcyjną częścią historii. Dyskusje między zwolennikami różnych wersji śmierci Schulza toczą się już dziesiątki lat. Cztery lata temu spotkałem starszego pana o nazwisku Ze'ev Fleischer, który był świadkiem zabójstwa Schulza i twierdził, że owo morderstwo było przypadkowe, a nie specjalnie zaplanowane. Prawdopodobnie nie ma żadnego sposobu na rozwiązanie tej kwestii, więc warto tu przytoczyć słowa argentyńskiego pisarza Ernesto Sabato, wypowiedziane w zupełnie innym kontekście: „Anegdota naprawdę pasują do rzeczywistości właśnie dlatego, że są one wymyślane, dopasowywane szczególnie po szczególnie, aż będą pasowały do jakiejś konkretnej osoby”.

Więc nawet jeśli historia o oficerach gestapo jest fikcją, jednak bardzo nas przeraża, a to dlatego, że nadal nieodparcie zgadza się z prawdą – tą tragiczną i ironiczną prawdą o człowieku o imieniu Bruno Schulz: zgadza się z odczuciem jego egzystencjalnej inności, z odczuciem jego bezwartościowości i bezznaczeniowości.

Pamiętam, że po przeczytaniu tych przerażających słów zamknąłem książkę, wyszedłem z domu i przez kilka godzin spacerowałem po pobliskim polu. Spacerowałem niczym we mgle. Nie mogłem się zmusić, by wrócić do domu. Nie rozumiałem, jak można było żyć w świecie, gdzie możliwe są takie rzeczy, gdzie mogą istnieć tacy ludzie i taki sposób myślenia. W świecie, gdzie język pozwala czynić takie okrucieństwo, jak w tym zdaniu. Byłem w stuporze, a jednocześnie czułem, jak budzi się we mnie potrzeba odpokutowania tego życia, jak wypełniają mnie te życiowe siły, które były w nim, w Brunonie Schulzu – w jego słowach, w jego opowiadaniach. Chciałem odkupić je od okrucieństwa, od obojętności, od tyranii, od lakoniczności nazistowskiej składni: „Zabiłem twojego Żyda...”.

Odkąd wiedziałem, że zostanę pisarzem, wiedziałem jednocześnie, że będę pisał o Holokauście – Szoa po hebrajsku. Dorastając, coraz bardziej byłem przekonany, że nie będę spełniony w Izraelu – jako jednostka, jako ojciec, jako pisarz, jako Izraelczyk i jako Żyd – póki nie uświadomię sobie, jakiego życia ja i nie

przeżyłem – w czasach Szoa, w przestrzeni Szoa. Chciałem dowiedzieć się, co takiego właściwie we mnie jest, co mógłbym przeciwstawić nazistowskiej próbie Zagłady? Co mogłoby zachować we mnie moją ludzką iskrę w tej rzeczywistości, która była totalnie nastawiona na jej zgaszenie?

Kiedy skończyłem czytać książkę Brunona Schulza, odczułem, że on dał mi klucz do pisania o Szoa. Nie do pisania o śmierci i totalnej zagładzie, lecz do pisania o *ż y c i u*, o tym życiu, które naziści zniszczyli w monstrualny i zmechanizowany sposób.

Chciałem napisać o życiu tak, jak tego mnie nauczył Bruno Schulz: o życiu, które jest żywe, o życiu dziesięciokrotnym, życiu, które jest nieodwołalnym odrodzeniem, o życiu ludzi, których spotykałem, o chwilach, które przeżyłem, czy o zdarzeniach, które widziałem tysiąc razy, i słowach, które tysiąc razy mówiłem czy pisałem wcześniej.

Za każdym razem któryś z wersów Schulza staje się wyrokiem dla świata, którym – jak on powiedział – „wszystkie znaczące rzeczy są zamurowane”, staje się protestem wobec nudy, rutyny, przeciwko niwelowania jednostki ludzkiej, przeciwko przemocy tłumy, przeciwko przekrzywionemu i uproszczonemu, przeciwko wszystkiemu, czemu zabrakło odwagi i co pozbawione natchnienia i szlachetności, przeciwko wszystkiemu, co nie ma duszy.

W opowiadaniu *Manekiny* Schulz napisał o swoim ojcu:

Jest godne uwagi, jak w zetknięciu z niezwykle tym człowiekiem rzeczy wszystkie cofały się niejako do korzenia swego bytu, odbudowywały swe zjawisko aż do metafizycznego jądra, wracały niejako do pierwotnej idei, ażeby w tym punkcie sprzeniewierzyć się jej i przechylić w te wątpliwe, ryzykowne i dwuznaczne regiony, które nazwiemy tu krótko regionami wielkiej herezji.

W tekstach Schulza nie ma bardziej ścisłej wypowiedzi na temat jego bezustannego poszukiwania „metafizycznego jądra”, a zarazem jego odważnej zdolności, by błyskawicznie zmieniać punkt widzenia i wracać – w chwili najbardziej ostatniej i w sposób najbardziej ironiczny i dwuznaczny – do *Regionów wielkiej herezji*.

Na tym polega siła pisarza, który nie ma żadnych złudzeń na temat dowolnej, chaotycznej i przypadkowej natury życia, ale który mimo wszystko zdecydował się zmusić życie – istnienie jako nieokreśloność i beznamietność – do tego, by uległo, by rozwarło się i otworzyło rdzeń znaczenia, ukryty w jego głębi. Dołabym nawet: rdzeń *l u d z k o ś c i*.

Mimo że Schulz jest wielkim wyznawcą „znaczenowości”, czy „sensu”, czy „prawa”, przez które wszystko w świecie jest generowane i regulowane – ludzie, zwie-

rzęta, nawet martwe przedmioty, które on zazwyczaj, z lekkim uśmiechem, obdarza duszą i namietnością – on równocześnie potrafi w jednej chwili wyrwać siebie razem z korzeniem z tej swojej wiary, całkowicie się jej wyrzekając z jakąś bezgraniczną, demoniczną rozpaczą, która tylko umacnia w nas odczucie jego głębokiej samotności i nasze intuicyjne przekonanie, iż człowiek ten nie miał w życiu żadnej pociechy.

W mojej książce *Patrz pod: Miłość* Bruno Schulz pojawia się jako prawdziwy i zarazem wymyślony bohater. Porwałem go, wymyślonego i zamaskowanego, z pochłoniętego wojną Drohobycza, pod nosem literaturoznawców i historyków, i przemyciłem go do zatoki w Gdańsku, gdzie on skoczył do wody i dołączył do stada łososi.

Dlaczego łososi?

Może dlatego, że łosoś zawsze był dla mnie uosobieniem wędrówki. Jak dobrze wiemy, łososi rodzą się w słodkowodnych rzekach. Pływają w nich przez kilka tygodni, po czym udają się do słonych wód. W morzu wędrują w stadach, aż nagle czują jakiś wewnętrzny sygnał i całe stado zaczyna płynąć w odwrotnym kierunku, zmierzając z powrotem do domu, do miejsca, gdzie członkowie ich rodziny przyszli na świat. Wówczas łososi znów płyną tysiące mil. Po drodze polują na nie inne ryby, jastrzębie i niedźwiedzie. W znacznie mniejszej już liczbie uciekają w górę rzeki i skaczą pod prąd pokonując wodospady o wysokości od pięciu do dziesięciu metrów aż garstka ocalałych osiąga ten sam punkt, gdzie one się narodziły w postaci ziarenek kawioru, i tam zakłada swoje potomstwo. Kiedy malcy się wyluskują, to płyną obok martwych ciał swoich rodziców. Tylko nieliczne wśród nich podejmują się tej podwójnej podróży po raz drugi, prawdopodobnie już jako liderzy nowego stada.

Kiedy dowiedziałem się o życiowym cyklu łososi, odczułem, że jest w tym coś głęboko *ż y d o w s k i e g o*: ten wewnętrzny sygnał, który zniemacka włącza się w świadomości ryb, wzywając je do powrotu do miejsca, gdzie się narodziły, do miejsca, gdzie ukształtowały się jako wspólnota. (Coś głęboko żydowskiego może być także w tym silnym pragnieniu opuszczenia ojczyzny i wędrowania po świecie; w tej wiecznej tułaczce).

Był też inny powód, który kazał mi wybrać łososia – coś szczególnie związane z tekstami Brunona Schulza. Przeczytany Schulz zmusił, abym uświadomił sobie, że z reguły, w naszej codziennej rutynie, najbardziej dotkliwie odczuwamy swe życie, kiedy ono się wyczerpuje: w miarę tego, jak starzejemy się, w miarę tego, jak podupadamy na siłach fizycznych i zdrowiu, a przede wszystkim, kiedy tracimy swoich bliskich i przyjaciół.

Wtedy robimy małą pauzę, pogrążamy się w sobie, po czym wiemy na pewno: coś tutaj było, czego teraz nie ma. Nie ma i już nie wróci. I my nigdy już nie będziemy tacy, jak byliśmy poprzednio, przed tym, jak coś

utraciliśmy. I nagle z przeszywającym smutkiem wyznajemy, iż rozumiemy naprawdę dogłębnie, co właściwie straciliśmy, dopiero wtedy, gdy czegoś już nie ma.

I kiedy ktoś czyta Schulza, strona po stronie, nagle odczuwa, jak słowa wracają do swoich źródeł, do najmocniejszego i najintensywniejszego pulsowania życia w ich środku. Nagle chcemy czegoś więcej. Nagle wiemy, że można chcieć czegoś więcej, że życie jest czymś więcej niż tym, co razem z nami poraża się w ciemność i czego obraz rozmywa się powoli, lecz w sposób nieunikniony.

Kiedy napisałem w mojej książce rozdział *Bruno*, w którym zaprojektowałem fikcyjny scenariusz ucieczki Brunona od porażki cywilizacyjnej, od wiarolomnego języka istot ludzkich i jego przyłączenie się do stada łososi, odczułem, że byłem już bardzo blisko tego, by dotknąć samego korzenia życia, pierwotnego, obnażonego impulsu życia, którego szkic łososi niejako zarysowują podczas swej długiej podróży falami mórz i oceanów, o którym Bruno Schulz pisał w swoich książkach i do którego zmierzał w każdym swym opowiadaniu – do tego wymarzonego królestwa, które nazwał Epoką Genialną.

Dla niego Epoka Genialna była epoką, której motorem była wiara, że życie można tworzyć znowu i znowu siłą wyobraźni, namiętności i miłości, wiara, że rozpacz jeszcze nie pokonała żadnej z tych sił, i że nie jesteśmy jeszcze pochłonięci własnym cynizmem i nihilizmem. Epoka Genialna była dla Schulza okresem doskonałego dzieciństwa, dzieciństwa nieokiełzanego i wypełnionego światłem, którego – nawet, jeśli trwało w życiu człowieka tylko przez krótką chwilę – będzie mu brakowało całą resztę lat jego życia.

„Więc czy epoka genialna zdarzyła się, czy nie zdarzyła?” – zapytuje Schulz, a my, czytelnicy, pytamy o to razem z nim. Czy była kiedyś epoka wyższego natchnienia, kiedy człowiek mógł powrócić do swego dzieciństwa? Kiedy ludzkość mogła powrócić do swego dzieciństwa? Epoka, kiedy pierwotna rzeka życia, żywiołowości, twórczości przeżywała szczyt swej niesamowitości? Epoka, kiedy treści nie zastygły jeszcze w formach, kiedy wszystko jeszcze było możliwe, i giętkie, i niezliczone, i dziecinne?

„Więc czy epoka genialna zdarzyła się, czy nie zdarzyła?” – zadaje sobie pytanie Schulz. A gdyby się zdarzyła, to czy rozpoznałibyśmy ją, czy odpowiedzielibyśmy na jej tajemne wezwanie? Czy odważylibyśmy się zrezygnować z kontroli nad rzetelnie przemyślanymi mechanizmami obronnymi, które sporządziliśmy w obronie przed archaiczną dzikością i wulkanicznym nadmiarem tej epoki, nad obronnymi mechanizmami, które wkrótce zamieniły się w nasze więzienie?

Kilka lat po tym, jak Schulz napisał ten wers, nadeszła epoka będąca czymś zupełnie przeciwnym. Epoka okrutnych morderstw. Epoka monstrialnej,

beziemiennej Zagłady. Niemniej, na to przerażające wezwanie wielu, bardzo wielu odpowiedziało z pochmurnym porywem.

W książce *Patrz pod: Miłość* ile sił starałem się ożywić, bodaj na kilku stronach, słabe echo Genialnej Epoki, jak zaproponował to Schulz w swoim dziele. Pisałem o epoce, w której każdy człowiek jest twórcą, artystą, i każde życie ludzkie jest unikalne i wartościowe. O epoce, w której my, dorośli, przypominając sobie nasze skamieniałe dzieciństwa, odczuwamy nieznośny ból i równocześnie nagłą ochotę, by rozdrapać strupa, który narósł dookoła nas. O epoce, w której każdy rozumie, że zabójstwo człowieka niszczy wyjątkowe dzieło sztuki, którego nigdy nie da się odtworzyć. O epoce, w której nie wolno więcej produkować takich zdań, jak: „Zabiłem twój Żyd”, „Teraz ja pójde i zabiję twój Żyd”.

Stalin kiedyś powiedział: „Jedna śmierć – to tragedia, milion śmierci – to statystyka”. Kiedy czytałem o Schulzu, czułem w tych słowach – jak również w sobie – ciągnącą pulsację pragnienia zaprzeczyć tej wypowiedzi, pragnienia, by ratować życie każdego człowieka, jego jedyne, tragiczne życie, od takiej „statystyki”.

Nawet samo słowo „Holokaust” czy „Szoa” dla wielu ludzi brzmi nie więcej niż pusty koncept, symbol okrucieństw. Kontakt z tymi okrucieństwami zrobił się abstrakcyjny, wysterylizowany z bólu i wykrwawiony ze znaczeń.

I to pierwsze, co było dla mnie motywacją do napisania *Patrz pod: Miłość*. Zawsze żywiłem nadzieję, iż ludzie, którzy przeczytają tę książkę, poczują i uświadomią sobie, że te miliony, zamordowane w Szoa, te sześć milionów Żydów, jak i wiele milionów innych, którzy oddali swe życia w drugiej wojnie światowej, że każdy i każda wśród nich, mężczyźni, kobiety i dzieci – oni wszyscy byli „Genialną Epoką”, unikalnym i idiosynkratycznym dziełem sztuki, które nigdy nie będzie odtworzone.

W ostatnie lata wracałem, może raz na rok, do historii Brunona Schulza. Dla mnie to swego rodzaju coroczne dopasowanie ustawień, wzmocnienie antyciał przeciwko pokusom apatii i poczucia, że coś ci odebrano. Za każdym razem, gdy otwieram jego książki, doznaję olśnienia: w jaki sposób ten pisarz, ten samotny człowiek, który bardzo rzadko opuszczał swe rodzinne miasto, stworzył dla nas cały świat, alternatywny wymiar rzeczywistości, i w jaki sposób on teraz nawet, tyle już lat po jego śmierci, potrafi karmić nas kryształkami cukru, żebyśmy mogli jakoś przeżyć tę długą, niekończącą się zimą.

Opublikowane pierwotnie w: *Bruno Schulz jako filozof i teoretyk literatury. Materiały V Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*, red. Wiera Meniok, Drohobycz 2014, s. 49–56.



Mój pradiadek kilka lat mieszkał w Drohobyczu. Dość dawno przed narodzeniem Schulza. O swoich odczuwaniach tego miasta napisał jednak prawie jednocześnie z Schulzem, w połowie lat 30. Pradiadek był synem ukraińskich chłopów z Truskawca, całe życie wiedział, że jego narodowi potrzebne są książki, które mogłyby czegoś nauczyć i byłyby użyteczne. Pradiadek był światowcem¹, jak mówią Bojkowie, więc nieprzypadkowo jego książka zatytułowana jest *Z Truskawca do świata drapaczy chmur*. Drohobycz był tylko jednym etapem na jego wielkiej drodze. Lecz etapem trudnym – jak by nie mówić, pierwszy krok, pierwsze miasto, pierwsze szkoły. Wychodząc z własnego rozumienia, czego brakuje galicyjskim Ukraińcom, opisał ówczesny Drohobycz bardzo rzetelnie i przejrzyście. W jego opisie figuruje cała galeria postaci drohobyckich wszystkich trzech najważniejszych narodowości oraz pokazane są stosunki między nimi. Wiem, że książka pradiadka, pomimo dziwnych i drażliwych dla środowiska ukraińskiego przemyśleń, w latach 30. była w Drohobyczu bardziej do przyjęcia niż tomik opowiadań tutejszego nauczyciela rysunku. Potem obaj zostali skreśleni z listy dozwolonych lektur. Potem obaj w różnym czasie wrócili. Ale podstawowe rzeczy pozostały bez zmian. Ani jeden ani drugi nie należą do autorów popularnych, chociaż – jeszcze raz – pradiadek ma większe szanse być do przyjęcia. Najistotniejsze jednak, co pozwala wszystko wyjaśnić – to prawdziwy Drohobycz. Okazuje się, że teraz wiarygodność tego, o czym pisali jeden i drugi, nie ma już żadnego znaczenia. Dokładnie opisany Drohobycz pradiadka przestał istnieć tak samo dobitnie jak fantastyczny Drohobycz Schulza. I okazało się, że Schulz w takim razie był bardziej wiarygodny. Chociażby dlatego, że w jego fantastycznym mieście nic się nie zmieniło. Fantazja daje możliwość fantazjować dalej. I czas, i czasy nie mają wpływu na zdolność oczekiwania, odkrywania i widzenia nieistniejących ulic, placów, dzielnic właśnie tam, gdzie one miałyby być.

O tym jak Schulz żył, mówić o wiele łatwiej niż o tym, co on pisał. Wprawdzie jego prywatne życie w dwudziestym wieku całkowicie należy do tych milionów żyć, które nie miały żadnego znaczenia. Znaczenie chciałoby się odnajdywać teraz, gdy dystans w czasie pozwala na mniej-więcej mądre jego odnajdywanie w najdrobniejszych szczegółach.

Jeśli wiem coś o Schulzu, to tylko tyle, że nie miał telefonu. To wystarczy, żeby dodać coś swojego do jego domniemanego portretu. O nieposiadaniu telefonu dowiedziałem się przeszło dwanaście lat temu dzięki Andrzejowi Stasiukowi. Bez niego nie przyszło by mi to do głowy – oto jak dużo znaczy głowa myśląca w określonym kierunku. W moim domu w Delatynie, który według wszystkich przyjętych wskaźników mógłby być dla schulzowskiego realizmu

takim samym materiałem co Drohobycz, znaleźliśmy dokładną książkę telefoniczną Wschodniej Galicji. Stasiuk od razu znalazł najważniejsze – Schulz nie miał telefonu.

Nie wykluczone, że go miał, być może ten numer po prostu nie trafił do książki telefonicznej. Czasem nawet kusi spróbować – wbrew temu, że jest to prawie niemożliwe – wyobrazić sobie współzycie Schulza z telefonem: jak on słyszy sygnał, jak leci do aparatu, jak rozmawiając chodzi, tyle na ile pozwala kabel, jak czeka aż ktoś zadzwoni i tak dalej. Telefon okazałby się bardzo pomocny aby lepiej sobie wyobrazić plastykę plastyka Brunona Schulza.

I taka niepewność jest tą największą wartością, którą wytworzył sobie Schulz. Z całą pewnością zasłużył sobie na to, by mówić o nim z taką miarą wolnej wyobraźni i fantazji, z jaką on brał się za całkiem konkretne rzeczy. Weźmy chociażby ten letni zakątek w ogrodzie, który był zupełnie inny niż ten co był mi znany, ale nic z przeczytanego nie zdołało tak doskonale odtworzyć we mnie właśnie mój ogród, jak ten, co opisał Schulz. A więc nie tylko można, ale trzeba fantazjować.

Schulz, wydaje się, tego właśnie chciał. Przecież w jego opowiadaniach nic nie ma z tego, co mój pradiadek mógłby uznać za użyteczne. Schulz nie snuje żadnych historii pouczających, nie przedstawia tak zwanej prawdy życia. Wyobrażam sobie, jak trudno było odważyć się coś takiego napisać. Wyobrażam sobie jakie objawienia przyszło mu przeżyć, żeby najważniejszymi w wypowiedzianym były nie same objawienia, tylko możliwość tego przeżycia.

W niektórych praktykach istnieje kategoria zamiaru. Zamiary traktowane są bardzo poważnie, bardziej na serio niż dokonania. Czasem do takiego rozumienia rzeczywistości nieświadomie zbliżają się ludzie zmartwieni jednym pytaniem – co autor chciał przez to powiedzieć. W wypadku Schulza takie nastawienie jest niezwykle rozsądne. On chciał tylko tego, żeby w jakiś sposób móc ukazać swoje zamiary, zrobić je namacalnymi. Po prostu może być i tak.



Truskawiec, willa Jarosza, 2018.
Fot. Zbigniew Benedyktowicz.

W tym sensie proza Schulza to szczyt, zakończenie maksymalnego wzniesienia literatury. Coś na kształt tego, co w *budo* wyrażane przez pojedynki bezkontaktowe. Sama tylko energia zamiarów. Jeśli dalej pozostać przy porównaniu z *budo*, to Schulz wypracował własną doskonałą technikę wyrażania zamiarów. To jego forma, jego nawarstwianie słów w taki sposób, że każdy widzi, iż zgodnie z regułami techniki kanonicznej zamiast pewnego słowa mogłoby być jakieś inne, ponieważ słowa są nawarstwiane według niezrozumiałej metody zawiązywania węzłów, prowadzi do czegoś wyższego niż rozumienie. Ona prowadzi do tego, żeby prowadzić za sobą, żeby wciągać w centryfugę słów i zamiarów i wypuścić, wyrzucić z niej już kogoś trochę innego. Dbać o czytelnika w dużo większym stopniu niż to, co zwykle uważamy za dbanie o tego, dla kogo piszemy. Dobrze, że jest na świecie wiele innych książek, bo siedzieć na samym szczycie długo się nie da. I dobrze, że Schulz wiedział, iż na świecie jest tak wiele innych książek, że może sobie pozwolić napisać odmienną.

Wyobrażając sobie Schulza, ja – jak on tego właściwie chciał – korzystam z siebie, ze wszystkiego swojego. Bo po co znać czyjeś historie, dopóki własna nie jest czytliwa. I pośród wszystkiego, co wiem o Schulzu poprzez siebie, najprzyjemniej jest myśleć o tym, że on nigdy nie napisał powieści, o której często wspominał w rozmowach z bliskimi i wiernymi. Wydaje mi się, że to też była deklaracja zamiarów, na których tle samo napisanie staje się zbędne. W każdym bądź razie, Schulzowi bardzo pomogło to, że na zawsze pozostał „autorem dwóch cieniutkich książeczek”.

Ale najbardziej jestem mu wdzięczny za to, że przypomniał, iż samoidentyfikacja leży w kręgu wyborów osobistych. Że samego siebie można wybierać, mimo lęków, zagrożeń, strat, ciąglej ucieczki, poczucia winy i fatalności takiego wyboru. Mimo to, że ty sam w takim razie nie przestajesz być przedmiotem szerszego ponadosobowego wyboru historii. Mimo nieobecności własnego Drohobycza, mimo przywiązania do niego, mimo że nie zauważyłeś tych, którzy mieszkali obok, a więc nie należy spodziewać się teraz odpowiedniej uwagi, mimo zabójców, którym też należy być wdzięcznym za to, że mogli być sobą. Jestem mu wdzięczny – jak i mojemu pradziadkowi – za to, że obaj usunęli podstawowe pytanie: po co my żyjemy? Niemożliwe, że nie dla takich właśnie złożonych procesów.

Opublikowane pierwotnie w: *Bruno Schulz jako filozof i teoretyk literatury. Materiały V Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*, red. Wiera Meniok, Drohobycz 2014, s. 61–64.

Bóg ugotowany

W przeciwieństwie do Polski, w której Bruno Schulz (1892–1942) stał się kultowo-kontrowersyjnym pisarzem jeszcze w połowie lat 50., w Rosji właściwie nikt go nie zna. Mgliście przypominam sobie, jak nasz świętej pamięci pisarz i polonista Asar Eppel wiele lat temu z entuzjazmem mówił o Schulzu i w 1993 roku wydał w Moskwie tom jego opowiadań, ale tylko mu przytakiwałem, natomiast książki nie przeczytałem. I oto dopiero w 2012 roku, wybierając się na jubileuszowy festiwal Schulza w jego rodzinnym Drohobyczu (obecnie zachodnia Ukraina), pogrążyłem się wreszcie w lekturze Schulza i zrozumiałem, że to wyjątkowy pisarz (a także utalentowany malarz). Panuje u nas taki dziwaczny inteligencki zwyczaj: każdego nietuzinkowego pisarza-wizjonera porównuje się z Kafką lub ogłasza się go nowym Kafką. Uważam, że Bruno Schulz stworzył swój własny „zamek” filozoficznej, metafizycznej prozy z nieprawdopodobnie konkretną, drapieżną poetyką i pod wieloma względami może być konkurentem oraz oponentem Kafki.

Nie ruszając się z Drohobycza, Schulz przeżył cztery ustroje w czterech państwach. Przypomina to bieżnię w fitness-klubie: bieg w miejscu z różną prędkością. Urodził się w imperium austro-węgierskim. Zaczął pisać i stał się znany w Polsce międzywojennej. 11 września 1939 roku znalazł się w III Rzeszy, po 13 dniach trafił do Związku Radzieckiego, został człowiekiem radzieckim do tego stopnia, że namalował portret Stalina (nie zachował się) i wysłał opowiadanie do Moskwy (nie wydrukowali), 1 lipca zaś 1941 roku powrócił do III Rzeszy, z której już się nie wydostał, i zakończył życie tragicznie jako „użyteczny Żyd”.

W jaki sposób Bruno Schulz stał się „użytecznym Żydem”? Rzadko przychodzi nam do głowy, że ludzie nie rodzą się jako gestapowcy i nie hodowano ich sztucznie w jakichś budzących groźę laboratoriach. Przeciwnie, w gestapowca mógł przeistoczyć się na przykład spokojny wiedeński stolarz. Właśnie tak było z Felixem Landauem. Stał się znanym mordercą mnóstwa spokojnych obywateli, głównie Żydów, w miłym dla oka galicyjskim Drohobyczu. Do historii przeszedł jednak z innego powodu. Był dobroczyńcą Brunona Schulza. Zauważył, że Żyd ów nieźle rysuje, i zaproponował mu między innymi pomalowanie pokoju swojego syna. Schulz nie spieszył się z realizacją zamówienia gestapowca – chciał żyć. Doceniwszy dzieła Schulza, Landau uznał go za „użytecznego Żyda”: mógł być przydatny III Rzeszy. Jednakże inny gestapowiec, Karl Günther, którego poprzedni zawód nie jest mi znany, pozazdrościł Schulza koledze. Niewykluczone, że też chciał mieć swojego „użytecznego Żyda”...

We wrześniu 2012 roku po wygłoszeniu wykładu o Brunonie Schulzu przed międzynarodowym audytorium akademickim stanąłem na schodach uniwersytetu w Drohobyczu i właśnie miałem sobie zapalić, kiedy podszedł do mnie stary brodaty człowiek, Erwin

Schenkelbach, potomek rodu fotografów z Drohobycza, obecnie mieszkający w Izraelu. Pogratulował mi wykładu i powiedział, że dobrze pamięta Brunona Schulza. Schulz uczył go w gimnazjum rysunku i stolarstwa. Był to, powiedział Schenkelbach, wyjątkowo nieśmiały człowiek, który chodził po ulicach, chowając twarz i kryjąc się za drzewami. Dodał również, że jako dziecko dobrze znał także Karla Günthera. Nazwał go sympatycznym Niemcem, który podarował mu kiedyś tabliczkę czekolady. Przypomniał też sobie, że czekolada była w niebieskim opakowaniu. Gestapowiec pogłaskał go po główce i powiedział do Bertolda Schenkelbacha, ojca Erwina, znanego drohobyckiego fotografa, że to dobry chłopiec.

– Dlaczego zabił Brunona Schulza? – spytałem.

– Pewnie chciał sobie postrzelać. – Z mądrym spokojem odpowiedział fotograf. – Może mało strzelał tego dnia i nabrał ochoty na jeszcze.

Żydowski fotograf wspominał, jak po raz pierwszy zobaczył w Drohobyczu armię niemiecką: Niemcy wjechali do miasta jak na spacer, na rowerach.

– Na motocyklach? – przerwałem.

– Na rowerach – powtórzył fotograf.

Później jednak zaczął plątać się we wspomnieniach. Negował na przykład oczywisty fakt istnienia getta w Drohobyczu – getta, do którego przeniósł się Schulz. W końcu zmuszony był przyznać, że w 1942 roku na wiele lat stracił pamięć. Przyczyny utraty pamięci też nie pamiętał.

Śmierć pisarza była w istocie tragedią pełną napięcia. Bruno Schulz przez znajomych z Warszawy załatwił sobie fałszywe dokumenty i miał zamiar uciec z Drohobycza 19 listopada 1942 roku. Tego dnia gestapowcy urządzili w mieście koszmarną czystkę: zamordowali 230 Żydów. Wracając z pracy w getcie z przydziałem chleba, Schulz został zabity na ulicy strzałem w plecy.

Kogo zastrzelił Karl Günther?

W Moskwie nie mogłem zdobyć książki Schulza, którą przetłumaczył Asar Eppel. Preczytałem jego przekład w internecie. Za to kiedy w Paryżu zaszedłem do znakomitej polskiej księgarni na bulwarze Saint-

Germain, znalazłem tam dużo Schulza, pisarza i malarza, po polsku i po francusku. Schulz żyje!

Schulz nie jest znany w Moskwie, gdyż moim zdaniem nie odpowiada głównemu nurtowi literatury rosyjskiej. W odróżnieniu od niej nie chce zmieniać świata, wie bowiem, że świata nie da się zmienić, ponieważ świat dotarł do swego kresu, przy czym doprowadziły go tam nie ustroje polityczne, lecz sam człowiek. Schulz to byt samoistny. Nie trzeba go oplakiwać. Nie podobałoby mu się to.

Mówiąc o Brunonie Schulzu, można sobie pozwolić na szczerą prawdę: on sam nie krępował się mówić i pisać prawdę, przy czym był rzeczywiście znakomitym pisarzem. Im lepszy pisarz, tym mniejsza jego odpowiedzialność za napisany tekst. Schulz trafnie zauważył w swoich opowiadaniach, że jego teksty przypominają imitację. Jak gdyby istniały bez niego, jeszcze przed napisaniem. Gogol zwierzał się w liście do Żukowskiego, że nienapisane przezeń dzieła to jego niebiańscy goście. On sam nic przy nich nie znaczy. Kiedy przeczytałem słowa Schulza o tekście jako imitacji, zrozumiałem, że pojął on istotę twórczości. Uczynił to bez hysterii i patosu. Spokojnie i godnie. Można nawet powiedzieć: mimochodem. Poczulem do niego szacunek. Dostrzegłem w nim mądrego człowieka. Stał się dla mnie jeśli nie przyjacielem, to interesującym znajomym. Zrozumiałem, dlaczego pisał niewiele (tylko dwa zbiory opowiadań *Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod Klepsydrą*) – czekał na tekst, który stanie się nową imitacją. Nie chciał pisać od siebie.

Nie lubię literackiego fetyszyzmu, hołdowania bóstwom, okrągłych rocznic, jubileuszów, uroczystych konferencji. Ze zgrozą patrzę na pomniki wielkich ludzi – ten żalony udział wybitnych nieboszczyków, którym niczego już nie trzeba. Im bardziej myślimy o wielkich nieboszczykach, tym bardziej obrażamy ich swym powszechnym beztalenciem. Obcując z nimi, nie wywyższamy ich, lecz ponizamy. Obejmując – odpychamy.

Nie mamy jednak innego wyjścia. Inaczej nie umiemy. Pomniki potrzebne są nie zmarłym, lecz nam samym, żeby zawstydić się i znaleźć w życiu jakieś punkty orientacyjne. Nie płaczmy po wielkich ludziach – lepiej popłaczmy nad sobą.

Bruno Schulz był szczęśliwym człowiekiem: miał ogromny talent. Taki talent niczego się nie boi i dlatego ma wiele szans, by źle skończyć. Jest jednak szczęściem pisać tak, jak nikt dotychczas nie pisał, kiedy nie można cię z nikim porównać. W swoich dwóch niepozornych książeczkach Schulz stworzył własną teologię – więcej można by już w ogóle nie pisać.

Miejscem narodzin tej teologii stało się prowincjonalne miasteczko, które z jednej strony było zapyziałą dziurą, z drugiej zaś bezspornie należało do krajów o wysokiej kulturze. Właśnie dlatego Schulza nie można nazwać samoukiem – miał wszelkie możliwości obcowania z kulturą (w młodości uczył się we Lwowie

i Wiedniu). Poza tym na prowincji nocą lepiej widać gwiazdy. W wielkich miastach wydają się zbyt małe, nic nieznaczące. W wielkich miastach zbyt wiele czasu tracimy na życie w społeczności – tę niekończącą się gumę do żucia. Schulz znalazł mocny fundament swojej teologii – p r o w i n c j o n a l n ą n u d ę, którą w liście do Gombrowicza przenikliwie nazwał zbawczą. Prowincjonalna nuda to dobry podkład dla twórczości, o ile to, co piszesz, rzeczywiście jest twórczością. W przypadku Schulza tak właśnie było. Do prowincjonalnej nudy dodał żydowską małomiasteczkowość i język polski jako środek wyrazu. Wszystko to było w najwyższym stopniu ryzykowne, ale udało się tak, że lepiej nie mogło.

Schulz ostatnimi czasy staje się artystą bardziej zrozumiałym, gdyż przeżywamy kolejne pasmo rozczarowań naszym życiem społecznym. Dotyczy to zarówno Europy, jak i Rosji. Na tej fali wzrasta zainteresowanie pisarzami, którzy ironizowali na temat socjalności. W Rosji takim pisarzem był Leonid Dobyczin, który był o dwa lata młodszy od Schulza i opisał Rosję epoki NEP-u.

W kontekście prowincjonalnej nudy Dobyczin i Schulz są sobie bardzo bliscy. Dobyczin podobnie jak Schulz uczynił prowincjonalną nudę centrum świata i napisał trzy niewielkie książeczki, dwa zbiory opowiadań oraz mini-powieść *Miasto N*, które to utwory wykpiwały socjum. Obaj pisarze stali się ofiarami totalitaryzmów. Aleksiej Tołstoj specjalnie przyjechał z Moskwy do Leningradu, żeby rozgromić Dobyczina za formalizm – ten zaś po spotkaniu w związku pisarzy rzucił się do Newy. Jednakże Dobyczin, w odróżnieniu od Schulza, nie stworzył własnej teologii; jako pisarz jedynie walczył z powstałą już teologią bolszewizmu i przegrał tę walkę. Schulzowi w tym sensie powiodło się lepiej. W jego twórczości narodziła się teologia, którą nazwałbym t e o l o g i ą a g o n i i, wpisującą się w filozofię europejską, uwieńczoną słowami Nietzsche-go: „Bóg nie żyje”.

Sens twórczości Schulza również można ująć w dwóch słowach: „Bóg umarł”. Nie będzie to jednak wtórowanie Nietzschemu, lecz własne odkrycie słowne.

Pod tym względem Schulz okazuje się pisarzem bardziej radykalnym i współczesnym niż Kafka, chociaż talent Kafki dysponuje doskonalszą magią słów. Kafka buduje swoją mitologię w *Zamku* na opowieści o Bogu tajemnym, nieosiągalnym i wrogim człowiekowi. Możliwe, że zamiast tego Boga jest tylko pustka, jednakże konstatacja śmierci Boga u Kafki nie występuje, podobnie jak konstatacja śmierci Jego praw.

U Schulza śmierć Boga odbywa się wielokrotnie i opisana jest z użyciem wielu szczegółów. W rzeczy samej, Bóg w Europie umierał w mękach i wielokrotnie, poczynając od renesansu. Agonia ta trwała w epoce oświecenia i przez cały XIX wiek. Agonię Boga widzimy w powieściach Dostojewskiego.



Bruno Schulz, *Trzej mężczyźni pełzający przed trzema kobietami siedzącymi na kanapie i czwartą stojącą w stroju pokojówki*, ok. 1936, tusz / kalka, Muzeum Literatury w Warszawie.

Zgodnie z patriarchalną tradycją żydowską Schulz nadał Bogu rysy i cechy rodzinne własnego ojca – głównego bohatera swoich książek. Pełen synowskiego szacunku i lęku przed siłą ojca, Schulz konsekwentnie przeistacza ojca w Boga.

Początkowo w opowiadaniach Schulza ojciec ukazany jest w całej swej potęgze. To twórca ogniska domowego, kupiec, władczy samiec, fantast. Z taką pewnością opowiada zgromadzonym wokół niego dziewczętom (jest jawnym lubieżnikiem) o tajemnicy materii i tworzenia, że nie można się pomylić – on sam jest Stwórcą, który dzieli się wrażeniami na temat tego, co stworzył.

Jednakże w późniejszych opowiadaniach dzieją się rzeczy niezwykle. Seksualna, młoda i bezwstydną służąca Adela zmusza Boga, by pocałował jej pantofel. To akt symboliczny. Widzimy go też na rysunkach Schulza. Na tych rysunkach on sam z twardym kompleksem fetysyzmu i masochizmu całuje pantofle przechodzącej nagiej kobiety. Seks zwycięża w Europie uczucia religijne. Żądze seksualne okazują się silniejsze niż pragnienie zbawienia. Bóg zostaje zhańbiony. Raz, drugi, trzeci. To ilustracja historycznego rozwoju Europy. Seksualne podboje mężczyzn okazują się w istocie triumfem kobiecego ciała. Odrywając się od dążeń

religijnych, mężczyzna poświęca swą energię życiową nie Bogu, lecz kobiecemu ciału. Opowiadając o stworzeniu, Ojciec-Bóg próbuje równocześnie dobrać się do wszystkich zakamarków swych młodych słuchaczek, obserwując zaś Adelę myjącą podłogę, doznaje w końcu orgazmu.

Ciekawe, czy skłonność do ładnych dziewcząt, „adoracja” ich ciał ma u Schulza nie tylko mistyczne, lecz także realne uzasadnienie. Rysunki Schulza pełne są ładnych dziewcząt również dlatego, że Drohobycz – również dziś – jest zagłębiem piękności. „Po ile te leśne poziomki?” – współczesna drohobycka ślicznotka pochyla się nad siedzącym na chodniku handlarzem, słodko gruchając po ukraińsku, z dłońmi między kolanami. Blondynki i brunetki, wysokie, zgrabne, szczuplutkie, wielkookie, spacerują po ulicach, siedzą z nogą założoną na nogę, w kawiarni, jedzą lody, mrużą oczy od słońca, oblizują palce, prawdziwe obiekty seksualnych rojeń – zadziwiające miasteczko! Oto dokąd trzeba uciekać od nudy!

Ale – niech żyje nuda! Tylko dzięki niej otwierają się sekrety wszechświata. Sklep, dom, posiłki, noga służącej – to aktywni bohaterowie opowiadań Schulza. Jednakże nie tylko białe kobiece piersi pokonują Boga i Schulza wraz z Nim. Boga zwycięża także



Bruno Schulz, *Scena na ulicy. Kobieta i podążający za nią pochylony starzec*, przed 1933, ołówek / papier, Muzeum Literatury w Warszawie.

stworzone przezeń piękno. Ukazane w pierwszym opowiadaniu pierwszej księgi *Sklepów cynamonowych* w postaci dojrzałych wiśni i brzoskwiń, coraz bardziej oddala się od swego stwórcy, jest bytem samoistnym, a z czasem staje się dla Boga wyzwaniem. Ojciec-Bóg kolekcjonuje to piękno w postaci fantastycznych ptaków, które sprowadza z Niemiec, a sam niknie w oczach. Z każdym opowiadaniem uchodzi z niego życie. Ale nagle zaczyna się ozdrowienie. I równocześnie – gorączka naftowa! Miasteczko tryska witalnością jak ropą – w pobliżu Drohobycza odkryto ropę! Schulz opisuje burzliwy zryw miasteczka w opowiadaniu *Ulica Krokodyli*. Amerykanie pędzą, Europa gna – pożywić się! Radość jest przedwczesna, złoża okazują się mizerne. Obrażone miasto zasypia. I znów, za ekonomiczną pustką, w prześwicie ukazuje się choroba metafizyczna.

Ta choroba Boga wywołuje w opowiadaniach Schulza widzenia mistyczne. Widzimy się w światach równoległych. *Sanatorium pod Klepsydrą* (ten nieprosty tytuł opowiadania – tak zatytułowany jest również drugi zbiór opowiadań – kieruje nas pod adres nie tyle Kafki, ile raczej Prousta: skoro klepsydra – to zegar wodny, wyraźnie symbolizujący „stracony czas”, a samo opowiadanie to zapis „poszukiwania” go) – to już świat Boga zniszczonego, majaczenia w agonii. Bóg traci swe znaczenie, dwukrotnie w dwóch książkach zamienia się w owada. Początkowo to próba, coś zbliżonego do metamorfozy u Kafki: Ojciec-Bóg zamienia

się w karalucha. Kiedy ginie, wdowa niezbyt rozpacza, wdowa to matka narratora, mająca u Schulza odniesienia autobiograficzne (ta zdawkowa żałoba po „karaluchu” – zresztą, czy można opłakiwać „karalucha”? – to metafizyczna obojętność, charakterystyczna dla postnietzscheańskiej Europy). Szybko wraca do normalnego życia.

Jednakże za drugim razem w drugiej książce wyszyczenie Boga osiąga postmodernistyczne wyżyny. Bóg przeistacza się w coś, co przypomina kraba. Bohater szczegółowo ogląda jego genitalia. W zakończeniu matka po prostu ugotowała go i podała na obiad. Ten ugotowany Bóg – to kulminacja europejskiego stosunku do Niego, kiedy bezpośrednie uczucie religijne przekształca się w danie filozoficzne. Ale to jeszcze nie koniec – ugotowany krab, gubiąc odnóża, odpełza w nieznanym kierunku. Można to uznać za finał europejskiego dramatu religii.

Co może być dalej? O czym jeszcze nie napisał Schulz? Zrobił wszystko.

Dalszy ciąg dopisała za niego Historia. Udowodniła, że miał rację. Skoro Bóg umarł, rodzą się bogopodobne ideologie, gotowe zappełnić pustkę. W konsekwencji dwie takie ideologie pojawiają się już nie w twórczości, lecz w życiu samego Schulza. Najpierw w jego życie jak surrealistyczna zjawka wkracza władza radziecka i (przypominam) zaprasza Schulza, żeby namalował portret Stalina. Schulz, którego wynosili pod niebiosa najlepsi pisarze i poeci przedwojennej Polski, okazuje się zwyczajnym człowiekiem radzieckim. Ale to nie koniec sadyzmu historii. Ojczyznę Schulza zajmują ludzie, którzy uznają go za „użytecznego Żyda” i zapędzają do getta. Schulz, który nieopatrznie pisał w opowiadaniu, cytując swojego Ojca-Boga, że zabójstwo nie jest grzechem, lecz pomaga w rozwoju materii, okazał się bynajmniej nie wirtualną, lecz realną ofiarą własnych słów (swastyka to w istocie równocześnie ostrze maszyny do mięsa i znak wiecznego ruchu materii).

Pisarz-męczennik – to niemal święty. O ile jednak Schulz jako pisarz pozostaje żywy (i to jeszcze jak żywy!), to czy może on – masochista, fetyszysta, podglądacz, wylizywacz obcasów i kobiecych tyłków, niemal jawny pornograf, który zakopał płytke i byle jak przysypał ziemią swoją namiętność do perwersji, na pewno zawzięty onanista, sfiksowany nauczyciel prowincjonalnego gimnazjum, na swoim przykładzie uczący chłopców posługiwania się strugiem, wreszcie po prostu prowokator opinii publicznej – czy może być świętą krową?

Na to pytanie każdy odpowie sobie sam.

Przełożył **Michał B. Jagiełło**

Opublikowane pierwotnie w: *Bruno Schulz jako filozof i teoretyk literatury. Materiały V Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*, red. Wiera Meniok, Drohobycz 2014, s. 78–85.

Bruno Schulz znany jest jako pisarz i malarz. Mniej uwagi poświęcono jego aktywności intelektualnej jako estetyka, choć to silnie wpłynęło na jego artyzm literacki i na jego krytykę literacką.

Pierwszą jego publikacją o charakterze rozważań o estetyce literatury jest quasi list *Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza*, inicjowany, prawdopodobnie, przez adresata, pierwszego autorytatywnego adoratora dzieła Schulza. Dzieło Schulza było zaskakującą nowością artystyczną nowicjusza z prowincji i Żyda, toteż było najczęściej atakowane. Witkiewicz pośpieszył się z odświeżeniem w swoim artykule *Twórczość Brunona Schulza*.

Drugą publikacją estetyczną Schulza był esej *Mityzacja rzeczywistości*.

W tych dwóch tekstach Schulz przedstawia w języku dyskursywnym swoje ujęcie sztuki, specjalnie literackiej, co może pomóc w zrozumieniu jego niezwyklego dzieła. W quasi-liście do Witkiewicza twierdzi, że już „w dzieciństwie dochodzimy do pewnych obrazów o rozstrzygającym dla nas znaczeniu [...] dokoła których krystalizuje się dla nas sens świata”¹. I dalej:

Takie obrazy stanowią program, statuują żelazny kapitał ducha, dany nam bardzo wcześnie w formie przeczuć i na wespół świadomych doznań [...] cała reszta życia upływa nam na tym, by zinterpretować te wglądy [...], przeprowadzić przez całą rozpiętość intelektu, na jaką nas stać. Te wczesne obrazy wyznaczają artystom granice ich twórczości [...], twórczość ich jest nieustanną egzegezą, komentarzem do tego jednego wersetu, który im był zadany. Zresztą sztuka nie rozwiązuje tego sekretu do końca. Pozostaje on nierozwikłany. Węzeł, na który dusza została zasupłana, nie jest fałszywym węzłem, rozchodzącym się za pociągnięciem końca. Przeciwnie, coraz ciaśniej się zawęzła. Manipulujemy przy nim, śledzimy bieg nici, szukamy końca i z tych manipulacji powstaje sztuka².

Te rozstrzygające obrazy dzieciństwa, „dokoła których krystalizuje się dla nas sens świata [...] statuują żelazny kapitał ducha” – nasz kapitał, na który składają się właściwe dzieciństwu mityczne postrzeżenia świata poprzez podniesienie obiektów objawienia do wyjątkowej rangi absolutnej sfery duchowej. Dlatego one utrwalają się też w świadomości normatywnych schematów fantazji artystycznej.

Dzieło sztuki, według Schulza, jest spontanicznym wyrazem głębin życia duchowego artysty:

Sztuka jako spontaniczna wypowiedź życia stawia zadanie etyce – nie przeciwnie. [...] Jej rola jest być sondą zapuszczoną w bezimiennie. Artysta jest aparatem rejestrującym procesy w głębi, gdzie tworzy się wartość³.

I w innym miejscu czytamy:

Bruno Schulz – artysta i estetyk: koncepcja literatury Brunona Schulza i jej ziszczenie w jego dziele

Sądzę, że zracjonalizowanie widzenia rzeczy tkwiącego w dziele sztuki równa się zdemaskowaniu aktorów, jest końcem zabawy, jest zubożeniem problematyki dzieła [...]. W dziele sztuki nie została jeszcze przerwana pępowina łącząca je z całością naszej problematyki, krąży tam jeszcze krew tajemnicy [...]. W filozoficznej interpretacji mamy już tylko wypruty z całości problematyki preparat anatomiczny⁴.

Immanentnie więc świat dzieła Schulza wykreowany jest z obrazów dzieciństwa narratora Józefa i przedstawiony też przez niego. Na tle tego ujęcia artystycznego Schulz przedstawił swoje dzieło (*Sklepy cynamnowe*) jako:

autobiografię albo raczej genealogię duchową, genealogię *kat' exochen*, gdyż ukazują rodowód duchowy aż do głębi, gdzie uchodzi on w mitologię, gdzie gubi się w mitologicznym majaczeniu⁵.

A świat mitologiczny, będąc światem fantazji duchowej, istnieje na swoich prawach, nie licząc się z prawami rozsądku, z przestrzenią empiryczną i fizykalną, z czasem matematycznym. Jak przekonuje Ernst Cassirer:

Postrzeżenia mityczne są zawsze przepojone [...] elementami emocjonalnymi [...]. Nie możemy tutaj mówić o „rzeczach” jako martwej, czy obojętnej materii. [...] Między sferami życia nie ma żadnych nieprzezwycięzonych barier; są one płynne i zmienne [...]. Wszystko może podlegać nagłym metamorfom w dowolnym kierunku. Jeśli jest jakaś trwała cecha świata mitycznego, jakieś prawo nim rządzące, to jest to prawo metamorfozy⁶.

W innym miejscu czytamy u Cassirera:

Przestrzeń w świadomości mitycznej [...] podlega wartościowaniu [...]. Cała jego treść, jego specyficzna odrębność zależy od tej jakości⁷.

Schulz, wyprzedzając Cassirera o dziewięć lat, przedstawił swoje dzieło *Sklepy cynamonowe* jako:

pewien specjalny rodzaj substancji. Substancja tamtejszej rzeczywistości jest w stanie nieustannej fermentacji, kiełkowania utajonego życia. Nie ma przedmiotów martwych, twardych, ograniczonych. Wszystko dyfunduje poza swoje granice, trwa tylko na chwilę w pewnym kształcie, ażeby go przy pierwszej sposobności opuścić. [...] Rzeczywistość przybiera pewne kształty tylko dla pozorów, dla żartu, dla zabawy. Ktoś jest człowiekiem, a ktoś karakonem, ale ten kształt nie sięga istoty, jest tylko rolą na chwilę przyjętą, tylko naskórkiem, który za chwilę zostanie zrzucony. Statuowany tu jest pewien skrajny monizm substancji, dla której poszczególne przedmioty są jedynie maskami. [...] Ta wędrówka form jest istotą życia. Dlatego z substancji tej emanuje aura jakiejś panironii. [...] Jaki jest sens tej uniwersalnej deziluzji rzeczywistości – nie potrafię powiedzieć. [...] W jakiś sposób doznajemy głębokiej satysfakcji z tego rozluźnienia tkanki rzeczywistości, jesteśmy zainteresowani w tym bankructwie rzeczywistości⁸.

I doprawdy, takie ujęcie sztuki ziszcza się w jego dziele. Świat jego opowiadań jest właśnie nieustanną metamorfozą, co jest tak istotne dla mitologii. Umarły ojciec w opowiadaniu *Ostatnia ucieczka ojca* zamienia się w karakona:

Było to w późnym i zatraconym okresie zupełnego rozprężenia, w okresie ostatecznej likwidacji naszych interesów. Szyld zdjęty był już dawno znad drzwi naszego sklepu. [...] W tym czasie ojciec mój umarł był już definitywnie. Umierał wielokrotnie, zawsze jeszcze nie doszczętnie, zawsze z pewnymi zastrzeżeniami, które zmuszały go do rezygnacji z tego faktu⁹.

To jednak nie oznacza końca – mitologia nie uznaje końca, lecz uznaje metamorfozę:

Fizjonomia już nieobecnego rozeszła się niejako w pokoju, w którym żył, rozgałęziła się [...]. Tapety imitowały w pewnych miejscach drgawki jego tików, arabski formowały się w bolesną anatomię jego śmiechu [...]. Czas jakiś obchodziliśmy w wielkim promieniu futro jego podbite tchórzami. Futro oddychało. Popłoch zwierzątek wkąsanych w siebie i wszytych przelatował przez nie [...]. Przyłożywszy ucho, można było słyszeć melodyjne mruczenie zgodnego ich snu¹⁰.

Tapety czy futro – „przedmioty martwe” – przechodzą metamorfozę animacji, dziedziczą pewne właściwości ojca, jakby kontynuowały jego życie. Ojciec natomiast przechodzi metamorfozę animalizacji. Matka złapała go jako skorpion na schodach „skaczącego ze stopnia na

stopień”¹¹, a gdy wrócono go do mieszkania, „poznawał jakoby na nowo mieszkanie z tej nowej krabiej perspektywy [...]. Pewne objawy rozumu, a nawet pewnej figlarnej swawolności, nie dawały się przeoczyć”¹². Oto jakie skutki miała metamorfoza animalizacji ojca:

Rozprężenie w naszym domu zataczało coraz szersze kręgi [...]. Sklep otwarty był *in continuo* dniem i nocą. Wyprzedaż przy na wpół spuszczonej żaluzji brała dzień w dzień swój zawilę bieg wśród targów i perswazji. Na domiar przyjechał wuj Karol. [...] Kilkakrotnie usiłował złośliwie nadebrać ojcu na odwłok. Z krzykiem i przerażeniem zabroniliśmy mu tego”¹³.

W końcu matka położyła kres temu stanowi rzeczy, ugotowała ojca i podała do stołu. Przechodząc więc następną metamorfozę, stał się pokarmem. Rodzina jednak wstrzymała się od jego zjedzenia:

Opamiętaliśmy się i otrząsnęli dopiero z naszego zaślepienia, gdy wniesiono mego ojca na półmisku. [...] Siedzieliśmy w milczeniu, jak struci. [...] Matka kazała odstawić półmiskę do salonu. Tam leżał na stole pokrytym kapą pluszową, obok albumu z fotografiami i mechanicznej katarynki z papierosami, leżał omijany przez nas i nieruchomy¹⁴.

Nawet gdy ojciec przebywa w tak przygnębiającym stanie, widoczny jest ogromny respekt wobec niego, także ze strony matki, która „kazała odstawić półmiskę do salonu [...] obok albumu z fotografiami” itd. Niemniej w tym stanie on jest jakby silniejszy od nich:

nie dał wreszcie za wygraną [...] nie uznał się w końcu za pokonanego [...] skonsolidował się jakoś w sobie, zdawał się jakby przychodzić pomału do siebie [...]. Pewnego ranka zastaliśmy półmiskę pustą [...]. Ugotowany, gubiąc nogi po drodze, powłókł się ostatkami sił dalej, w bezdomną wędrówkę, i nie ujrzelśmy go więcej na oczy¹⁵.

Nogi ojca, w swoim czasie symbol potęgi, pieczy – „lubilem stawać między nogami ojca, obejmując je z obu stron jak kolumny”¹⁶, są teraz w stanie zagubienia, ale też w tym stanie nie ma kapitulacji.

Zauważmy, że oprócz jednorazowego oznajmienia Józefa jako narratora na początku opowiadania: „W tym czasie ojciec mój umarł był już definitywnie”¹⁷, pojęcie śmierci nie pojawia się więcej – pojawiają się natomiast pojęcia „odejście” lub „nieobecny”. „Fizjonomia już nieobecnego rozeszła się niejako po pokoju, w którym żył, rozgałęziła się”, oswajał rodzinę z faktem odejścia, aż w końcu, choć już ugotowany, „powłókł się [...] w bezdomną wędrówkę”, a samo opowiadanie zatytułowane jest *Ostatnia ucieczka ojca*, więc w ucieczce kryje się jakby przewyciężanie śmierci i odejścia, a nie odejście definitywne.

Ten fakt łącznie z przeistoczeniem się człowieka w pokarm przywołują asocjację z sytuacją Jezusa podczas ostatniej wieczerzy. Z całą różnicą esencjonalną, w obu wypadkach mamy do czynienia z mitem, który jako taki nie uznaje śmierci jako końca egzystencji. „Syn człowieka odchodzi” po zanurzeniu ręki „w misie” (Mat XXVI, 23–24; Mar XIV, 20–21; Łuk XXII, 22), po spożyciu jego ciała. „Bierzcie i jedzcie, albowiem to jest ciało moje [...] i pijcie, albowiem, to jest krew moja”. Mowa tu o Eucharystii (dobre podziękowanie) – jednym z najgłębszych symboli chrześcijaństwa. Zbawiciel ofiaruje siebie samego, by dać wierzącym wieczne życie, przewyżczenie śmierci. Nie zapominajmy jednak, że ten rytuał, z całą jego sublimacją, jak też i inne w różnych religiach, czy nawet w społeczeństwach świeckich, pochodzą od pogańskich mitów, obrzędów, pojęć czy nawet obyczajów, jak wskazywał na to Schulz:

Najtrzeźwiejsze nasze pojęcia i określenia są dalekimi pochodnymi mitów i dawnych historyj. Nie ma ani okruszyny wśród naszych idei, która by nie pochodziła z mitologii – nie była przeobrażoną, okaleczoną, przeistoczoną mitologią¹⁸.

Androphagos, spożycie ciała czy krwi ludzkiej, było rozpowszechnione w zaraniu egzystencji ludzkiej, przed przejściem do agrokultury, i nie zniknęło szybko i doszczętnie. Istnieje ono w *Odysei* (IX wiek p.n.e.) – cyklop zjada codziennie jednego z przyjaciół Odysa aż do ich ucieczki; u Herodota (4.106), Platona (*Prawo* 782 – 3) i Arystotelesa (*Etyka nikomachejska* 7.4, *Polityka* 8.4), a więc jeszcze w V–IV wieku p.n.e. wzmiankowane są dzikie szczepy kanibalistyczne, wśród nich Scytowie żyjący dookoła Morza Czarnego. W Afryce obyczaj ten zachował się do czasów nowoczesnych, symbolizując stan siły, odwagi, mądrości, płodności spożywającego: poprzez zjedzenie przywódców zwyciężonych wrogów jedzący dziedziczy ichnie cechy. Bardzo rozpowszechnione były ludzkie ofiary złożone bożkom. Z czasem zmieniono je na ofiary zwierząt. W Biblii hebrajskiej zmiana ta następuje w złożeniu w ofierze barana zamiast Izaaka (Rdz XXII), a w greckim micie Iania zamiast Ifigenii, która miała być ofiarowana Artemidzie (*Iliada*). W całej Biblii są tylko dwie ofiary ludzkie: córka Jeftego (XI wiek p.n.e.) i intencjonalne ślubowanie związane z jej ofiarą (Sdz 30–40), oraz syn króla Achaza (VIII wiek p.n.e.) „jak to było ohydny obyczajem narodów” (2 Krl XVI, 3).

Biblia zasadniczo zabrania nie tylko składania ofiar ludzkich, ale też spożywania wszelkiej krwi, nawet zwierzęcej i ptasiej, „gdyż życie ciała jest we krwi”, jeżeli „upoluje zwierzę czy ptaka, które wolno jeść, niech wypuści jego krew” (Kpł XVII, 13). Krew może być używana tylko na ołtarzu, „abyście dokonywali nią przebłagania za dusze wasze” (Kpł 11). Z czasem ra-

bini dodali obowiązek oczyszczania mięsa z krwi przez moczenie w wodzie i solenie przynajmniej przez pół godziny przed gotowaniem¹⁹. Nawet jajka z kroplą krwi nie wolno spożywać, co też stało się atawizmem u niepobożnych Żydów. Zrozumiały więc, iż cała literatura żydowska, poczynawszy od Biblii, nie zna żadnej formy *androphagosa*, nawet symbolicznej, której też zabrania.

Natomiast w pogańskiej Europie ludzkie ofiary bożkom czy picie krwi zasądzonych na śmierć były rozpowszechnione aż do X wieku n.e. U Celtów w Irlandii ofiary ludzkie istniały

jeszcze we wczesnym średniowieczu, za czasów Patryka (V wiek n.e.) ofiarowano [...] to, co pierwotne z wszelkiego przyrodzenia lub co trzeciego syna [...]. Św. Hieronim pisał na początku V wieku [...] ja sam [...] widziałem w Galii Szkotów [...] spożywających mięso ludzkie [...] wycinali poślądki pasterzom i piersi kobietom, uważając je za szczególnie przysmak. Wspominają także [...] o rytualnym picciu ludzkiej krwi, zwłaszcza nieprzyjaciół, ale również krwi świeżo zmarłych rodziców w rytuale zbliżonym do komunii. Krwawe ofiary, w których poświęcano także ludzi, ludożerstwo liturgiczne, picie krwi itp. nie były właściwe tylko Celtom, ale należały do praktyk sakralnych również i innych ludów dawnej Europy²⁰.

W Kijowie, za czasów Włodzimierza, przed jego chrztem (988 rok) jeszcze „przywozili syny swoje i córki i ofiarowali biesom i splamili ziemię ofiarami swymi i splamiła się ziemia ruska”, jak opowiada Latopis²¹.

Biblia hebrajska właściwie nie zna życia pozagrobowego. Śmierć człowieka jest końcem jakiegokolwiek formy jego życia:

My bowiem musimy umrzeć i jesteśmy jak woda rozlana po ziemi, której nie da się już zebrać (2 Sm XIV, 14).
Jak obłok się rozchodzi i znika, tak nie wraca ten, kto zstąpił do krainy umarłych (Job VII, 9).
Umarli nie będą chwalić Pana, ani ci, którzy zstępują do krainy milczenia (Ps CXV, 17).

Wprawdzie są też teksty głoszące pewne formy życia po śmierci. Ale są to pozostałości wierzeń archaicznych, pozostałości pogańskie, jak na przykład wywołanie ducha Samuela na żądanie Saula (1 Sm 28), lub teksty późniejsze, stworzone już pod wpływem kultur perskiej i greckiej, jak księga Daniela z okresu hellenistycznego pisana po części w języku aramejskim. Jest to księga wizji apokaliptycznej końca zła istniejącego i przyjścia czasu ostatecznego, „duchowego”. W owym czasie ostatecznym:

wielu z tych, którzy śpią w prochu ziemi, obudzą się, jeden do żywota wiecznego, a drudzy na hańbę i wieczne potępienie (Dn XII, 2).



Bruno Schulz, *Autoportret w bluzie zapiętej pod szyję*, ok. 1933, kredka / papier, Muzeum Literatury w Warszawie.

Spowodowało to przyjęcie przez mędrców pojęcia „życie pozagrobowe” – *Olam-haba* (przyszły świat) oraz jego rozpowszechnienie wśród narodu izraelskiego (*Am Israel*). Nie cały Izrael jednak przyjął tę wiarę. Konserwatywna elita saduceuszy jej nie przyjęła, a nawet z niej drwiła (zob. *Mat XXII, 23–30*; *Mar XII, 18–27*; *Łuk XX, 27–40*; *Dz XXIII, 8*). Natomiast faryzeusze i chrześcijanie, będąc jeszcze sektą żydowska, przyjęli ją. Ci ostatni zmienili to pojęcie w jedno ze swoich zasadniczych credo:

Skoro bowiem przyszła przez człowieka śmierć, przez człowieka też przyszło zmartwychwstanie. Albowiem, jak w Adamie wszyscy umierają, tak też w Chrystusie wszyscy zostaną ożywieni (*1 Kor XV, 21–22*).

Stąd przyszła Eucharystia – sublimacja obyczaju pogańskiego na tle wiary w ożywienie.

Ale Schulz żyjący w kulturze judaistycznej powinien być daleki od spożywania zabronionych potraw, jak kara-

kon, a właściwie ojciec. Nie ma w tym jakiegokolwiek formy Eucharystii, zresztą każda powinna mu być obca. Co więc doprowadziło go do „powrotu” do „pogaństwa”? Doprowadził go *mythos* jako fenomen artystyczny. W *Exposé o Sklepiach cynamonowych* Schulz wyjaśnia wyraźnie:

W książce tej podjęto próbę wydobywania dziejów pewnej rodziny [...] nie z ich realnych elementów, wydarzeń, charakterów czy losów prawdziwych, lecz poszukując ponad nimi mitycznej treści, sensu ostatecznego owej historii. [...] Życiorys wszakże, który zmierza do wyjaśnienia swego własnego sensu, wyostrzony na własne duchowe znaczenie, jest niczym innym jak mitem. Ta mroczna, pełna przeczuci atmosfera, owa aura, która zagęszcza się wokół każdej historii rodzinnej i mitycznie niejako rozświetla ją błyskawicą – jak gdyby zawarta tam była ostateczna tajemnica krwi i rodu – otwiera poecie dostęp do tego drugiego oblicza, do tej alternatywy, do głębszej wersji historii. Tu autor czuje się bliski odczuciom Antyku, sądzi, że swoją kreację, swe fantazjowanie i snucie wywiódł z pogańskiego pojmowania życia²².

Okazuje się więc, że Schulz praktycznie ziszcza swoje pojęcie dzieła artystycznego jako *mythos*. Intencjonalność jego dzieła literackiego nie neguje jego mitologiczności, a ta ostatnia, jak sam on wskazuje, „rozświetla” jego historię rodzinną „jak gdyby zawarta tam była ostateczna tajemnica krwi i rodu”. Ujmując literaturę artystyczną jako *mythos*, sądząc że „swoją kreację, swe fantazjowanie i snucie wywiódł z pogańskiego pojmowania życia”, metamorfoza ojca staje się u niego naturalna, immanentna i adekwatna, aż do przeistoczenia go w pokarm. I oczekiwaloby się też jego spożycia – jak to występuje w wyżej wspomnianych fragmentach z *Odysei* i z innych tekstów historycznych. Ale do tego nie dochodzi. Nie tylko Józef apoteozujący ojca, lecz też matka wykazująca czasami animozje wobec niego, a nawet „obcy” wujek Karol, który gotów był zdeptać karakona, wstrzymują się od tego. Bo oni nie są tylko postaciami literackimi, lecz też ludźmi z krwi i kości, ludźmi pewnej kultury i pewnej historii.

Człowiek jako taki rodzi się w pewnym układzie współrzędnych: pojęć religijnych, społecznych, etycznych, nawet politycznych – dojrzewa w nim i w nim kształtuje się jego etyka i aksjologia.

Schulz był nie tylko pisarzem i artystą, który w swym dziele potrafił ująć życie w pojęciach pogańskich. Chcąc czy nie chcąc, był on zarazem – i to w pierwszej kolejności – jednostką psychologiczną oraz historycznym Żydem wychowanym w kulturze negującej pogaństwo i jego etykę. Kultura ta, jak pokazano powyżej, zakazuje mu spożycia owada-ojca. Judaistyczno-chrześcijańska kultura nowoczesnej Europy, w której Schulz się wychował, również neguje *androphagos*. Wskazywał już na to Andrzej Ossowski w eseju *Drohobyckie bestiarium*²³, ale ograniczył się tylko do aspektu religij-

no-żydowskiego: do zakazu jedzenia pewnych zwierząt, ptaków i robactwa.

Trzeba jednak pamiętać, iż Schulz nie przestrzegał praw koszerności, choć pewien atawizm nie jest wykluczony. Natomiast, oprócz powyżej wymienionych uwag, koniecznym wydaje się uwzględnienie możliwej poważniejszej przyczyny wstrzymywania się od spożycia karakona-ojca.

Przyczyną tą jest oskarżenie Żydów o mord rytualny, występujący w różnych formach w ciągu całej historii – od jego pierwszych okazów na początku epoki chrześcijańskiej²⁴ aż do teraźniejszości. Podobne oskarżenie często doprowadzało do pogromów w całym świecie chrześcijańskim i prowokowało zagładę Żydów (na przykład pogrom w Kielcach 4 lipca 1946 roku, kiedy zamordowano 42 Żydów uratowanych z Holokaustu). Pod koniec XIX i na początku XX wieku miało miejsce kilka takich oskarżeń, toczyły się głośne procesy i dyskusje w prasie, które musiały być znane w Drohobyczu. W 1882 roku takie oskarżenie pojawiło się na Węgrzech (proces Tisza-Elszarski). W 1898 roku (Schulz miał wtedy sześć lat) na Morawach oskarżono Leopolda Hilsnera: do rozpropagowania tego procesu przyczynił się Tomasz Masaryk, przyszły „ojciec” Republiki Czechosłowackiej, który bronił Hilsnera, by „obronić chrześcijaństwo przed zabobonami”, za co był atakowany przez swoich studentów. W 1911 roku wybuchła afera Mendla Beilisa w Kijowie, zakończona jego uniewinnieniem dopiero dwa lata później. Był to jeden z najsławniejszych procesów na świecie, do obrony oskarżonego przystąpili nie tylko Żydzi i liberałowie, jak na przykład Władimir Korolenko, Maksim Gorki i Władimir Nabokow, ale również arcybiskupi Canterbury i Yorku w Anglii oraz część inteligencji rosyjskiej z obozu konserwatywnego. Po uwolnieniu Menahem Mendel Beilis wyjechał do Palestyny; kiedy jechał przez Lwów, tysiące ludzi wiwatowały na jego cześć. Czy możliwe, żeby te wydarzenia nie pozostawiły żadnego śladu w świadomości młodego Brunona Schulza?

Ale nie tylko te procesy mogły mieć wpływ na Schulza. Fluid tego rytuału był bardzo rozpowszechniony. Iwan Franko napisał w swoich wspomnieniach, jak matka rozdała swoim dzieciom macę, którą przekazała jej żydowska szynkarka Sara z Nahujowic, tłumacząc im:

to żydowska maca, ludzie wprawdzie mówią, że jest w niej krew chrześcijańska, ale to bzdura²⁵.

Przyszły ksiądz Mychajło Zubrycki na tyle w to uwierzył, że gdy jego ojciec wstąpił z nim do karczmy żydowskiej w Przemyślu, to uciekł, bojąc się, że stanie się ofiarą²⁶. Dodajmy też, że w żydowskim Drohobyczu czczono pamięć Aidily (Adela) powieszanej za mord rytualny w XVIII wieku.

Ale co najważniejsze – takie oskarżenie miało miejsce w gimnazjum im. Franciszka Józefa I za czasów Schulza. David Horowitz wspomina:

Też do Drohobycza doszły echa oszczerstwa krwi (*Alilat Dam*), gdy jeden z nauczycieli [...] wytłumaczył swoim uczniom [...] historię tego oskarżenia i jego realne posady. Doprowadziło to do wzburzenia wśród żydowskich uczniów. Na czele protestujących przeciwko zarządowi szkolnego stanął mój brat [Herman, kolega Schulza – Sh.L.]. Były to zdarzenia bez precedensu [...]. Także rodzice przystąpili do protestujących, i w końcu nauczyciel ten został usunięty ze szkoły²⁷.

Podsumowując: wiara w spożywanie przez Żydów krwi czy ciała gojów została zakodowana genetycznie w myśli chrześcijan, pomimo zaprzeczenia przez dostojników kościelnych. Zgodnie ze stereotypem oszczerstwa krwi, zabójcy Jezusa

są niejako predestynowani „logicznie” do dzieciobójstwa. Bzdura ta weszła też do literatury europejskiej, np. do *Canterbury Tales* Chaucera, a w Polsce pisali o tym Jan Długosz, Piotr Skarga i inni. Książd Jędrzej Kitowicz, konfederat barski i sławny pamiętnikarz, ujął to oszczerstwo w ładnej maksymie: Wolność bez „Liberum Veto”, a maca żydowska bez krwi, obejść się nie mogą²⁸.

Nie dziwi więc, że wszystko to wywołało u Żydów biogeny, atawistyczny wstręt do wszelkiego pokarmu przypominającego spożycie ofiary ludzkiej.

Mutatis mutandis: wszystkie wspomniane możliwe przyczyny wstrzymywania się od spożycia ojca-karakona doprowadzają w końcu do kontynuacji jego egzystencji, co idzie w parze z zasadą mitu-metamorfozy egzystencji bez kresu. Ojciec przetoczy się do egzystencji animalnej, by jednak i mimo wszystko pozostać przy życiu.

Opowiadanie o upadku sklepu ojca, jego chorobie i agonii oraz o oczekiwaniu przez rodzinę, przynajmniej przez matkę, jego śmierci – to opowieść o zjawisku dość powszechnym, ale u Schulza fenomen ten zamienia się w opowiadanie mityczne, osadzone w pierwiastkach mitu, zgodnie z jego pojmowaniem literatury jako mitu. Mitologiczność *Ostatniej ucieczki ojca* wyraża się też, choć nie tak intensywnie jak w innych opowiadaniach Schulza, w pominięciu czasu kalendarzowego. Czas mitu, jak też przestrzeń mitu, są afizykalne, podlegają esencji opowiadania, a nie układowi chronologicznym. Ponieważ zdarzenie w micie jest tylko odbiciem znaczenia nieprzekładalnego na język potoczny, jego enigmatyczność wymaga wielości interpretacji.

Przypisy

- 1 Bruno Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, opr. Jerzy Jarzębski, wydanie II, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wrocław 1998, s. 474.
- 2 Tamże, s. 475.
- 3 Tamże, s. 477–478.
- 4 Tamże, s. 476.

- 5 Tamże, s. 478.
- 6 Ernst Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przeł. Anna Staniewska, Czytelnik, Warszawa 1971, s. 147.
- 7 Ernst Cassirer, *Mythischer Asthetischer und Theoretischer Raum Vierter Kongres fur Asthetik*, Stuttgart 1931, s. 29.
- 8 Bruno Schulz, *Opowiadania*, dz. cyt., s. 476–477.
- 9 Tamże, s. 328.
- 10 Tamże, s. 328–329.
- 11 Tamże, s. 329.
- 12 Tamże, s. 330.
- 13 Tamże, s. 331.
- 14 Tamże, s. 333.
- 15 Tamże, s. 334.
- 16 Tamże, s. 389.
- 17 Tamże, s. 328.
- 18 Tamże, s. 384.
- 19 *Szulchan Aruch*, Par. 36.
- 20 Jerzy Gąsowski, *Mitologia Celtów*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1987, s. 75–78.
- 21 Aleksander Gieysztor, *Mitologia Słowian*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982, s. 52.
- 22 Bruno Schulz, *Szkice krytyczne*, opr. i posłowie Małgorzata Kitowska-Łysiak, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2000, s. 5.
- 23 Andrzej Ossowski, *Drohobyckie bestiarium*, [w:] Bruno Schulz. *In Memoriam 1892–1942*, red. Małgorzata Kitowska-Łysiak, Lublin 1992, s. 79–99.
- 24 Pierwsze takie oskarżenie wygłosił Apion, uczonec Grek egipski w I wieku n.e. – Król Antiochus IV odkrył w świątyni w Jerozolimie tuczenie goja, by go zabić i zjeść w rytuale. Oskarżenie to adresowane było także przeciw chrześcijanom, kiedy byli jeszcze prześladowani. To jednak nie powstrzymało ich w późniejszym czasie od oskarżenia Żydów w całej Europie, co doprowadzało do mordów i pogromów. Współcześnie znalazło to swój wyraz m.in. w szwedzkiej gazecie „Aftenbladet”, która 17 sierpnia 2005 roku podała niezwyfikowaną informację (powołując się na Palestyńczyków), iż wojsko izraelskie wycina organy zabitym bojownikom (eufemizm zamiast „terrorystom”), co jakoby związane było ze światowym handlem organami. Carl Bildt, ówczesny minister spraw zagranicznych Szwecji, odmówił żądaniom odpowiedzialności karnej dla gazety, powołując się na wolność słowa, choć zrobił to w wypadku karykatury Muhammeda. Dziennikarz jordański Nawwaf al-Zarou w gazecie „Al-Arab al-Yawn” od 7 kwietnia 2013 roku zarzucił prezydentowi Obamie urządzenie w Białym Domu wieczery sederowej: z sarkazmem pytał, czy Obama świętujący Paschę jest świadomy używania krwi chrześcijańskiej przez Żydów w Sederze? Artykuł ten był eksponowany na stronie www.miftah.org/arabic, należącej do prof. Hanan Ashrawi.
- 25 Jarosław Hrycak, *Prorok we własnym kraju – Iwan Franko i jego Ukraina (1856–1886)*, przeł. Anna Korzeniowska-Bihum i Anna Wylegała, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010, s. 34.
- 26 Tamże.
- 27 David Horowitz, *Haetmol Szeli (Moje wczoraj)*, Jerozolima 1960, s. 23.
- 28 Agnieszka Sabor, Michał Okoński, *Oszczerstwo krwi – mord rytualny i obrazy w Sandomierzu*, „Tygodnik Powszechny”, 6 marca 2005.

Opublikowane pierwotnie w: *Bruno Schulz jako filozof i teoretyk literatury. Materiały V Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*, red. Wiera Meniok, Drohobycz 2014, s. 267–279.

Czasem warto pamiętać o miejscu.

Innymi słowy, mówiąc o dziele literackim, konieczne należy brać pod uwagę, gdzie ono zostało napisane. Niektórzy autorzy są wielce uprzejmi, ponieważ kończąc ostatnie zdanie nie zapominają podać nazwę miejsca czy nawet kilku.

Bruno Schulz nie miał takiej potrzeby. Wiedział, że będziemy wiedzieć, gdzie pisał.

W naszej rozmowie o Schulzu Drohobycz jest bardzo istotny. Kiedyś już podkreślałem szczególny los tego miejsca: „Nafta to nie dar od Boga, to jego narkotyk. Choć jak niewyczerpane będą jej złoża, wyczerpią się nieodzwrotnie w chwili najbardziej nieznośnej”. I nieco dalej:

Zbliżanie się do Drohobycza wywołuje widma jego naftowego boomu: błyskawicznie wypełniane kapitałem i wprost po kalifornijsku nie kontrolowaną kupą pieniędzy miasteczko, które postanawia nagle zamienić się w miasto (ktoś by powiedział – w półtora): bogate eklektyczne budynki, wille, pałacyki, teatrzyki, restauracje, kluby, domy rozpusty. A obok – Borysław, który się śmieje, wprost sardonicznie. O nim wiadomo przede wszystkim, że jest piekłem. Dlatego nigdy nie może przestać się śmiać. Bo cóż pozostaje piekłu?

Proszę mi wybaczyć tak długi autocytat. Dalej będę cytował wyłącznie Brunona Schulza. Wykład ten w dużym stopniu będzie paradą cytatów – nawiasem mówiąc, moich ulubionych.

W rozmowie o Schulzu Drohobycz ma znaczenie szczególne także dlatego, że był on dla Schulza za mały, za ciasny, zbyt codzienny, zbyt zwyczajny. Innymi słowy, Schulz musiał mu się przeciwstawiać, i w tym przeciwstawianiu jego twórczość nabrała swoich własności zasadniczych. Słowa „Drohobycz” w prozie Schulza zdaje się nie ma. Zaryzykuję jednak nazywać jego miasto Drohobyczem, co prawda nie takim sobie zwykłym, tylko Innym albo Większym.

Obiecałem nie cytować więcej samego siebie, ale tu nie mogę się powstrzymać, jeszcze tylko raz:

W Drohobyczu Większym, który w odróżnieniu od normalnego, zdobył za czasów Nafty autorytet jednego z największych portów oceanicznych, mogły się spotkać wszystkie skarby świata. Przecież ktoś wypełniał te wille i pałacyki sukniem i winem, jedwabiem i atlasem, atlasami i książkami, obrazami i kłami słoniowymi, kolekcjami skorupiaków i minerałów, ptasich jaj i niewidzianych dotąd ptaków, muzycznymi instrumentami, gramofonami, garderobami, manekiniami i żyrandolami!

Dziękuję za cierpliwość i więcej siebie już naprawdę cytować nie będę.

JURIJ ANDRUCHOWYCZ

W starych mieszkaniach bywają pokoje, albo Znałem pewnego kapitana Wariacje na temat Schulzowej przestrzeni (z dodatkiem czasu)

Z czego składa się ten Większy, opowiedziany i mitologiczny Drohobycz?

Po pierwsze, z mieszkania. Ono jest wielkie.

Nie, powiedzieć, że jest wielkie, to nic nie powiedzieć.

Niech powie Schulz:

Mieszkaliśmy w rynku, w jednym z tych ciemnych domów o pustych i ślepych fasadach, które tak trudno od siebie odróżnić. [...] wszedłszy raz w niewłaściwą sień i na niewłaściwe schody, dostawało się zazwyczaj w prawdziwy labirynt obcych mieszkań, ganków, niespodzianych wyjść na obce podwórza i zapominało się o początkowym celu wyprawy, ażeby po wielu dniach, wracając z manowców dziwnych i splełanych przygód, o jakimś szarym świetle przypomnieć sobie wśród wyrzutów sumienia dom rodzinny.

Zarysowuje się tu dość wyraźna odyseja. Napomknęto nam o błędzeniu. I to o takim, które możliwe jest nawet we własnym mieszkaniu:



Jurij Andruchowycz, Drohobycz 2018.
Fot. Igor Feciak / SchulzFest.

Pełne wielkich szaf, głębokich kanap, białych luster i tandetnych palm sztucznych, mieszkanie nasze coraz bardziej popadało w stan zaniedbania [...] Mieszkanie to nie posiadało określonej liczby pokoi, gdyż nie pamiętano, ile z nich wynajęte było obcym lokatorem. Nieraz otwierano przypadkiem którąś z tych izb zapomnianych i znajdowano ją pustą; lokator dawno się wyprowadził, a w nie tkniętych od miesięcy szufladach dokonywano niespodzianych odkryć.

Podkreślamy epitet „pełne” i wyodrębniamy ulubione Schulzowe „zakamarki”, w które na długo („podczas długich, półciemnych popołudni”) pogrążał się Ojciec, „szukając czegoś zawzięcie”. O „zakamarkach” wiadomo także, że są „gęsto zastawione”. Obok nich, a raczej po drodze do nich – kolejni ulubieńcy Schulza – „rupieciarnie”. Zamieniają się w nie czasami całe pokoje, na przykład na poddaszu były pokoje, „które służyły za rupieciarnie”.

Adela, antynomia i przeciwieństwo Ojca, usiłuje czynić opór tej „rupieciarni”:

Szybko zdecydowana, otworzyła okno, po czym przy pomocy długiej szczotki wprawiła całą masę ptasią w wirowanie. Wzbil się piekielny tuman piór, skrzydeł i krzyku, w którym Adela, podobna do szalejącej Menady, zakrytej młynem swego tyrsu, tańczyła tańiec zniszczenia.

Zaskakująca scena sprzątania, zaznaczamy sobie. A dalej – jeszcze gęściej:

Razem z ptasią gromadą ojciec mój, trzępiąc rękoma, w przerażeniu próbował wznieść się w powietrze. Z wolna przeredzał się tuman skrzydlaty, aż w końcu na pobojuwisku została sama Adela, wyczerpana i dysząca, oraz mój ojciec z miną zafrasowaną i zawstydzoną, gotów do przyjęcia każdej kapitulacji”.

Jednak Adela nie zawsze zwycięża w tym zmaganiu z pokrętną przestrzenią: „Adela przepadała gdzieś w odległych pokojach lub na strychu, gdzie rozwieszała bieliznę. Nie można jej się było dowołać”. Zatem ona, Adela, czasami staje się ofiarą tych przygód z przestrzenią.

A jeszcze przedmioty. Co odbywa się z nimi w tym dziwnym mieszkaniu?

Łóżka cały dzień nie zaścielone, zawalone pościelą zmiętą i wytarzaną od ciężkich snów, stały, jak głębokie łodzie, gotowe do odpływu w mokre i zawile labirynty jakiejś czarnej, bezgwiezdnej Wenecji.

Właśnie tak – Wenecji, i właśnie labirynty. Na geograficznych nazwach Schulza jeszcze się skupimy. Z labiryntami zaś mamy właściwie do czynienia nie-

malże cały czas. Labirynt to jedna z najbardziej powszechnych wersji Schulzowej przestrzeni.

Tymczasem zwróćmy uwagę na tapety, a dokładniej na „pulsującą gęstwinę tapet, pełną szeptów, syków i seplenień”. Tapety przybierają u Schulza trój- jeśli nie czterowymiarowość, w rzeczywistości są one ogrodem, i na dodatek magicznym. Ponieważ sufit może okazać się niebem, to zbliżone do sufitu obszary Schulza pięknie nazywa „górnymi regionami pokoi” i rozwija ów lot wyobraźni:

O każdej porze dnia można go [Ojca] było widzieć, jak – przykucnięty na szczycie drabiny – majstrował coś przy suficie, przy karniszach wysokich okien, przy kulach i łańcuchach lamp wiszących. Zwyczajem malarzy posługiwał się drabiną, jak ogromnymi szrudłami i czuł się dobrze w tej ptasiej perspektywie, w pobliżu malowanego nieba, arabesek i ptaków sufitu.

Osiągnąć ptasią perspektywę, wysokość ptasiego lotu w granicach pokoju, pod jego sufitem, może tylko prawdziwy wizjoner. Nieco później, w *Ulicy Krokodyli*, perspektywa ta znowu się pojawi, w innym już pomieszczeniu – pracowni krawieckiej:

Ogromne wielopiętrowe półki wznoszą się jedne nad drugimi w nieokreślonej wysokości tej hali. Kondygnacje pustych półek wyprowadzają wzrok w górę aż pod sufit, który może być niebem – lichym, bezbarwnym, odrapanym niebem tej dzielnicy.

Wróćmy jednak do mieszkania, bo ono tego jest warte. Po takich mieszkaniach się nie chodzi i nawet się nie przemieszcza – po nich się wędruje. Nigdy nie da się przejść przez nie całkowicie, nigdy nie wiadomo gdzie się kończą, one są „przesycone emanacjami wielu żywotów i zdarzeń – zużyte atmosfery, bogate w specyficzne ingrediencje marzeń ludzkich – rumowiska, obfitujące w humus wspomnień, tęsknot, jałowej nudy”.

O nich można opowiadać pięknie i długo:

– Wiedzą panie – mówił mój ojciec – że w starych mieszkaniach bywają pokoje, o których się zapomina. Nie odwiedzane miesiącami, więdną w opuszczeniu między starymi murami i zdarza się, że zasklepiają się w sobie, zarastają cegłą i, raz na zawsze stracone dla naszej pamięci, powoli tracą też swą egzystencję. Drzwi, prowadzące do nich z jakiegoś podestu tylnych schodów, mogą być tak długo przeoczane przez domowników, aż wrastają, wchodzą w ścianę, która zaciera ich ślad w fantastycznym rysunku pęknięć i rys.

– Wszedłem raz – mówił mój ojciec – wczesnym rankiem na schyłku zimy, po wielu miesiącach nie-

obecności, do takiego na wpół zapomnianego traktu i zdumiony byłem wyglądem tych pokoi.

Z wszystkich szpar w podłodze, z wszystkich gzymsów i framug wystrzelały cienkie pędy i napełniały szare powietrze migotliwą koronką filigranowego listowia, ażurową gęstwiną jakiejś cieplarni, pełnej szeptów, łśnień, kołysań, jakiejś fałszywej i błogiej wiosny. Dookoła łóżka, pod wieloramienną lampą, wzdłuż szaf chwiały się kępy delikatnych drzew, rozpryskiwały w górze w świetliste korony, w fontanny koronkowego listowia, bijące aż pod malowane niebo sufitu rozpylonym chlorofilem. W przyspieszonym procesie kwitnienia kielkowały w tym listowiu ogromne białe i różowe kwiaty, pączkowały w oczach, bujały od środka różowym miąższem i przelewały się przez brzegi, gubiąc płatki i rozpadając się w prędkim przekwitaniu.

– Byłem szczęśliwy – mówił mój ojciec – z tego niespodzianego rozkwitu, który napełnił powietrze migotliwym szelestem, łagodnym szumem, przesypanym się, jak kolorowe confetti, przez cienkie różgi gałązek.

Wiedziałem, jak z drgania powietrza, z fermentacji zbyt bogatej aury wydziela się i materializuje to pośpieszne kwitnienie, przelewanie się i rozpadanie fantastycznych oleandrów, które napełniły pokój rzadką, leniwą śnieżycą wielkich różowych kiści kwiatnych.

– Nim zapadł wieczór – kończył ojciec – nie było już śladu tego świetnego rozkwitu. Cała złudna ta fatamorgana była tylko mistyfikacją, wypadkiem dziwnej symulacji materii, która podszywa się pod pozór życia”.

Wiadomo, że takie pokoje w takich mieszkaniach nie mogą nie ukrywać przeróżnych tajemnic:

Dawne, mistyczne plemiona balsamowały swych umarłych. W ściany ich mieszkań były wprawione, wmurowane ciała, twarze; w salonie stał ojciec – wypchany, wygarbowana żona-nieboszczka była dywanem pod stołem. Znałem pewnego kapitana, który miał w swej kajucie lampę-meluzynę, zrobioną przez malajskich balsamistów z jego zamordowanej kochanki. Na głowie miała ogromne rogi jelenie.

W ciszy kajuty głowa ta, rozpięta między gałęziami rogów u stropu, powoli otwierała rzęsy oczu; na rozchylonych ustach łśniła błonka śliny, pękająca od cichego szepotu. Głowonogi, żółwie i ogromne kraby, zawieszane na belkach sufitu jako kandelabry i pająki, przebierały w tej ciszy bez końca nogami, szły i szły na miejscu.

Wreszcie, kiedy sam Ojciec zaznał metamorfozy, zamieniając się w karakona, jednocześnie zmieniała się przestrzeń jego egzystencji w tym bezgranicznym

mieszkaniu: „Kto mógł powiedzieć, czy żył gdzie jeszcze w jakiejś szparze podłogi...”.

Opuszczamy więc mieszkanie.

Za jego ścianami – podwórze. I ono przechodzi w ogród. Mówiąc ściślej – może przejść w ogród. Ale gdy już przechodzi, to w ogród będący Tajemnicą – „wielki, zdziczały, stary”.

Najciekawsze, że tutaj też nie można obejść się bez geograficznego (przypomnijmy sobie Wenecję w labiryntach mieszkania) nazewnictwa:

W kącie między tylnymi ścianami szop i przybudówek był zaułek podwórza, najdalsza, ostatnia odnoga, zamknięta między komorę, wychodek i tylną ścianę kurnika – głucha zatoka, poza którą nie było już wyjścia.

Był to najdalszy przyładek, Gibraltar tego podwórza, bijący rozpaczliwie głową w ślepy parkan z poziomych desek, zamykającą i ostateczną ścianę tego świata.

Zapytanie przy okazji: dlaczego ściana tego świata „zamykająca i ostateczna”? Dlatego, że Gibraltar, skoro już jest Gibraltarem, to na swój sposób kraniec ziemi, kraniec świata, przynajmniej Starego Świata?

Jeśli chodzi o ogród, to on przede wszystkim jest bujny. To kolejny, jeszcze jeden ulubiony epitet Schulza. Jeśli ma się ochotę (a Schulz ją ma), epitet ten można rozbudować w taki oto opis:

Ogród był rozległy i rozgałęziony kilku odnogami i miał różne strefy i klimaty. W jednej stronie był otwarty, pełen mleka niebios i powietrza, i tam podścielał niebu co najmiększą, najdelikatniejszą, najpuszystszą zieleń. Ale w miarę, jak opadał w głąb długiej odnogi i zanurzał się w cień między tylną ścianę opuszczonej fabryki wody sodowej a długą wałącą się ścianę stodoły, wyraźnie pochmurniał, stawał się opryskliwy i niedbały, zapuszczał się dziko i niechlujnie, srożył się pokrzywami, zjeżał bodiakami, parszywił chwastem wszelkim, aż w samym końcu między ścianami, w szerokiej prostokątnej zatoce tracił wszelką miarę i wpadał w szal. Tam to nie był już sad, tylko paroksyzm szaleństwa, wybuch wściekłości, cyniczny bezwstyd i rozpusta. Tam rozbestwione, dając upust swej pasji, panoszyły się puste, zdziczałe kapusty łopuchów – ogromne wiedźmy, rozdzielające się w biały dzień ze swych szerokich spódnic, zrzucające je z siebie, spódnica za spódnica, aż ich wzdęte, szelestne, dziurawe łachmany oszalałymi płatami grzebały pod sobą kłótlive to plemię bękartie. A żarłoczne spódnice puchły i rozpychały się, piętrzyły się jedne na drugich, rozpięły i nakrywały wzajem, rosnąc razem wzdętą masą blach listnych, aż pod niski okap stodoły.

Za trzeci element Innego Drohobycza uważać będziemy sklep Ojca.

On również nie może nie przykuć naszej uwagi swoimi metamorfozami: „rupieciarnie” zamieniły się w „spichrze”, a „zakamarki” w „luki wysokich szaf”. Sklep zaś stał się „wielkim teatrem”:

Głęb wielkiego sklepu ciemniała i wzbogacała się z dnia na dzień zapasami sukna, szewiotów, aksamitów i kortów. W ciemnych półkach, tych spichrzach i lamusach chłodnej, piśniowej barwności, procentowała stokrotnie ciemna, odstała korowość rzeczy, mnożył się i sycił potężny kapitał jesieni. Tam rósł i ciemniał ten kapitał i rozsiadał się coraz szerzej na półkach, jak na galeriach jakiegoś wielkiego teatru, uzupełniając się jeszcze i pomnażając każdego rana nowymi ładunkami towaru, który w skrzyniach i pakach wraz z rannym chłodem wnosili na niedźwiedzich barach stękający, brodaci tragarze w oparach świeżości jesiennej i wódki. Subiekci wyładowywali te nowe zapasy sycących bławatnych kolorów i wypełniali nimi, kitowali starannie wszystkie szpary i luki wysokich szaf. Był to rejestr olbrzymi wszelakich kolorów jesieni, ułożony warstwami, usortowany odcieniami, idący w dół i w górę, jak po dźwięcznych schodach, po gamach wszystkich oktaw barwnych. Zaczynał się u dołu i próbował jękliwie i nieśmiało altowych spelzłości i półtonów, przechodził potem do spłwiałych popiołów dali, do gobelinowych zieleni i błękitów i rosnąc ku górze coraz szerszymi akordami, dochodził do ciemnych granatów, do indyga lasów dalekich i do pluszu parków szumiących, ażeby potem poprzez wszystkie ochry, sangwiny, rudości i sepie wejść w szelestny cień wędnących ogrodów i dojść do ciemnego zapachu grzybów, do tchnienia próchna w głębiach nocy jesiennej i do głuchego akompaniamentu najciemniejszych basów.

Zauważamy (nie możemy nie zauważyć) tę przedziwną grę na pograniczach między przestrzenią, kolorem i dźwiękiem, i wreszcie zapachem. Lecz Schulzowi tego nie wystarcza. W swoim wizjonerstwie posuwa się dalej – do kolejnych geograficznych, geofizycznych i kosmograficznych kataklizmów:

Ściany sklepu znikły pod potężnymi formacjami tej suikiennej kosmogonii, pod tymi pasmami górskimi, piętrzącymi się w potężnych masywach. Otwierały się szerokie doliny wśród zboczy górskich i wśród szerokiego patosu wyżyn grzmiały linie kontynentów. Przestrzeń sklepu rozszerzyła się w panoramę jesiennego krajobrazu, pełną jezior i dali, a na tle tej scenerii ojciec wędrował wśród fałd i dolin fantastycznego Kanaanu, wędrował wielkimi krokami, z rękoma rozkrzyżowanymi proroczco w chmurach, i kształtował kraj uderzeniami natchnienia.

Zresztą o Kosmosie jeszcze będzie – już niedługo.

A teraz – kolejny element przestrzenny Wielkiego Drohobycza. Miasto jako takie.

To przede wszystkim Rynek z przylegającymi ulicami. Tylko – wiadomo: nie byłby Schulz sobą – nie zwykły Rynek ze zwykłymi przylegającymi ulicami, lecz znowu labirynt, a więc miasto, które „rozgałęziało się coraz głębiej w labiryntach zimowych nocy, z trudem przywoływane przez krótki świt do opamiętania”.

Czasem udaje się zobaczyć miasto jako mapę, czyli jako równoległą i umowną rzeczywistość, jeśli w ślad za Schulzem pogrążamy się w coraz bardziej fikcyjnej kartografii:

Mój ojciec przechowywał w dolnej szufladzie swego głębokiego biurka starą i piękną mapę naszego miasta.

Był to cały wolumen in folio pergaminowych kart, które, pierwotnie spojone skrawkami płótna, tworzyły ogromną mapę ścienną, w kształcie panoramy z ptasiej perspektywy.

Zawieszona na ścianie, zajmowała niemal przestrzeń całego pokoju i otwierała daleki widok na całą dolinę Tyśmienicy, wijącej się falisto bladozłotą wstęgą, na całe Pojezierze szeroko rozlanych moczarów i stawów, na pofałdowane przedgórze, ciągnące się ku południowi, naprzód z rzadka, potem coraz tłumniejszymi pasmami, szachownicą okrągławych wzgórz, coraz mniejszych i coraz bledszych, w miarę jak odchodziły ku złotawej i dymnej mgłę horyzontu. Z tej zwiędłej dali peryferii wynurzało się miasto i rosło ku przodowi, naprzód jeszcze w nie zróżnicowanych kompleksach, w zwartych blokach i masach domów, poprzecinanych głębokimi parowami ulic, by bliżej jeszcze wyodrębnić się w pojedyncze kamienice, sztychowane z ostrą wyrazistością widoków oglądanych przez lunetę. Na tych bliższych planach wydobył sztycharz cały zawikłany i wieloraki zgiełk ulic i zaułków, ostrą wyrazistość gzymsów, architrawów, archiwolt i pilastrów, świecących w późnym i ciemnym złocie pochmurnego popołudnia, które pogrąża wszystkie załomy i framugi w głębokiej sepilii cienia. Bryły i przyzmy tego cienia wcinają się, jak plastry ciemnego miodu, w wąwozy ulic, zatapiały w swej cieplej, soczystej masie tu całą połowę ulicy, tam wyłom między domami, dramatyzowały i orkiestrowały ponurą romantyką cieni tę wieloraką polifonię architektoniczną.

Jeśli z rzeczywistości kartograficznej wrócimy do zwyczajnych wymiarów i proporcji, to miasto znowu niejednokrotnie stanie się przestrzenią dziwnych metamorfoz, wskutek czego „zwielokrotniają się, płaczą i wymieniają jedno z drugimi ulice”. I w dalszej części tekstu:

Otwierają się w głębi miasta, żeby tak rzec, ulice podwójne, ulice sobowtóry, ulice kłamliwe i zwodne.

Oczarowana i zmylona wyobraźnia wytwarza złudne plany miasta, rzekomo dawno znane i wiadome, w których te ulice mają swe miejsce i swą nazwę, a noc w niewyczerpanej swej płodności nie ma nic lepszego do roboty, jak dostarczać wciąż nowych i urojonych konfiguracji. Te kuszenia nocy zimowych zaczynają się zazwyczaj niewinnie od chętki skrócenia sobie drogi, użycia niezwykłego, lecz prędszego przejścia. Powstają ponętne kombinacje przecięcia zawilej wędrowni jakąś nie wypróbowaną przecnicą.

Wskutek jednej z takich „ponętnych kombinacji”, bohater, a raczej narrator *Sklepów cynamonowych* podlega radykalnemu przesunięciu przestrzennemu:

Uskrzydłony pragnieniem zwiedzenia sklepów cynamonowych, skręciłem w wiadomą mi ulicę i leciałem więcej aniżeli szedłem, bacząc, by nie zmylić drogi. Tak minąłem już trzecią czy czwartą przecnicę, a upragnionej ulicy wciąż nie było. W dodatku nawet konfiguracja ulic nie odpowiadała oczekiwanemu obrazowi. Sklepów ani śladu. Szedłem ulicą, której domy nie miały nigdzie bramy wchodowej, tylko okna szczelnie zamknięte, ślepe odbłaskiem księżycy. Po drugiej stronie tych domów musi prowadzić właściwa ulica, od której te domy są dostępne – myślałem sobie. Z niepokojem przyspieszałem kroku, rezygnując w duchu z myśli zwiedzenia sklepów. Byle tylko wydostać się stąd prędko w znane okolice miasta. Zbliżałem się do wylotu, pełen niepokojem, gdzie też ona mnie wyprowadzi. Wyszedłem na szeroki, rzadko zabudowany gościniec, bardzo długi i prosty. Owiął mnie od razu oddech szerokiej przestrzeni. Stały tam przy ulicy albo w głębi ogrodów malownicze wille, ozdobne budynki bogaczy. W przerwach między nimi widniały parki i mury sadów. Obraz przypominał z daleka ulicę Leszniąską w jej dolnych i rzadko zwiedzanych okolicach. Światło księżycy, rozpuszczone w tysięcznych barankach, w luskach srebrnych na niebie, było blade i tak jasne jak w dzień – tylko parki i ogrody czerniały w tym srebrnym krajobrazie.

Niemniej do tej w połowie realnej, w połowie wyśnionej metamorfozy my, czytelnicy, jesteście już przygotowani nieco wcześniej, również niemal halucynogennym przeniknięciem do wnętrza sklepów cynamonowych:

Słabo oświetlone, ciemne i uroczyste 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, kalafonium z Malabaru, jaja owadów egzotycznych, papug, tukanów, żywe salamandry i bazyliżki, korzeń Mandragory, norymberskie mechanizmy, ho-

munkulusy w doniczkach, mikroskopy i lunety, a nade wszystko rzadkie i osobliwe książki, stare folianty pełne przedziwnych rycin i oszołamiających historii.

Więc to jest sen. Czy jednak nie? Dzięki Bogu, nie możemy odpowiedzieć z całym przekonaniem, aczkolwiek najprawdopodobniej jest to specyficzny stan pograniczny, nieustające przejścia od snu do jawy i odwrotnie. W tych przejściach właśnie zamieszkuje surrealistyczne natchnienie Schulza z jego Ulicą Krokodyli i jej „rzeczą najdziwniejszą” – metamorfozą kolejową:

Czasami, w nieregularnych porach dnia, gdzieś ku końcowi tygodnia można zauważyć tłum ludzi, czekających na zakręcie ulicy na pociąg. Nie jest się nigdy pewnym, czy przyjedzie i gdzie stanie, i zdarza się często, że ludzie ustawiają się w dwóch różnych punktach, nie mogąc uzgodnić swych poglądów na miejsce przystanku. Czekają długo i stoją czarnym milczącym tłumem wzdłuż ledwo zarysowanych śladów toru, z twarzami w profilu, jak szereg bladych masek z papieru, wyciętych w fantastyczną linię zapatrzenia. I wreszcie niespodzianie zajeżdża, już wjechał z bocznej uliczki, skąd go oczekiwano, niski jak wąż, miniaturowy, z małą, sapiącą, krępą lokomotywą. Wjechał w ten czarny szpaler, i ulica staje się ciemna od tego ciągu wozów, siejących pył węglowy. Ciemne sapanie parowozu i powiew dziwnej powagi, pełnej smutku, tłumiony pośpiech i zdenerwowanie zamieniają ulicę na chwilę w halę dworca kolejowego w szybko zapadającym zmierzchu zimowym.

I ten pociąg, i ta zamieniona w dworzec kolejowy ulica świadczą o możliwości jakiegoś innego świata – poza miastem i jego granicami.

Składa się on przede wszystkim z dziewiczej przyrody, naturalnych krajobrazów, a szczególnie z fantastycznych parków i lasów.

Widok ich piękna może zatrzymać oddech, bo jest ono – proszę mi wybaczyć ten nie najświeższy, lecz nieunikniony epitet – bajeczne:

Powietrze stało się lekkie do oddychania i świetlane, jak gaza srebrna. Pachniało fiołkami. Spod wełnianego jak białe karakuły śniegu wychylały się anemony drżące, z iskrą światła księżycowego w delikatnym kielichu. Las cały zdawał się iluminować tysięcznymi światłami, gwiazdami, które rzęsiście ronił grudniowy firmament. Powietrze dyszało jakąś tajną wiosną, niewypowiedzianą czystością śniegu i fiołków. Wjechaliśmy w teren pagórkowaty. Linie wzgórz włochatyh nagimi różgami drzew podnosiły się, jak błogie westchnienia w niebo. Ujrzałem na tych szczęśliwych zboczach całe grupy wędrowców, zbierających wśród mchu i krzaków opadłe i mokre od śniegu gwiazdy.

Od tych tajemniczych zbieraczy zostaje już tylko krok do najwyższego i zarazem ostatniego elementu przestrzennego –

Kosmosu albo po prostu nieba.

Podpowiedź o nim, czy raczej jego zapowiedź pojawia się jeszcze w teatrze, gdzie „wynurzyła się przed nami olbrzymia bładniebieska kurtyna, jak niebo jakiegoś innego firmamentu” z „malowanymi maskami różowymi”, które „nurzały się w ogromnym płóciennym przestworzu”. Obietnica spełnia się dość szybko:

Wyszedłem w noc zimową, kolorową od iluminacji nieba. Była to jedna z tych jasnych nocy, w których firmament gwiazdny jest tak rozległy i rozgałęziony, jakby rozpadł się, rozłamał i podzielił na labirynt odrębnych niebios, wystarczających do obdzielenia całego miesiąca nocy zimowych i do nakrycia swymi srebrnymi i malowanymi kłozami wszystkich ich nocnych zjawisk, przygód, awantur i karnawałów.

Dalej – swoista gra niebieskiego (kosmicznego) z biologicznym:

Niebo obnażało tego dnia wewnętrzną swą konstrukcję w wielu jakby anatomicznych preparatach, pokazujących spirale i słoje światła, przekroje seledynowych brył nocy, plazmę przestworzy, tkankę rojeń nocnych.

Następnie – gra niebieskiego z geograficznym, Schulzowa kosmografia poetycka:

Kolorowa mapa niebios wyogromniała w kopułę ziemną, na której spiętrzyły się fantastyczne lądy, oceany i morza, porysowane liniami wirów i prądów gwiazdnych, świetlistymi liniami geografii niebieskiej.

I wreszcie – całkowita synteza poetyckiego z przyrodniczym:

Transformacje nieba, metamorfozy jego wielokrotnych sklepień w coraz to kunsztowniejsze konfiguracje nie miały końca. Jak srebrne astrolabium otwierało niebo w tę noc czarodziejską mechanizm wnętrza i ukazywało w nieskończonych ewolucjach złocistą matematykę swych kół i trybów.

Ryzykując uogólnieniem podkreślę, iż niebo jest z reguły ukrytym (choć czasami otwartym) głównym bohaterem.

Wniosek wstępny:

Prowincjonalna realność rzeczywistego Drohobycza, po prostu – Drohobycza, dość ograniczona i monotonna, znajduje swą kompensatę i wzbogacenie w ko-

losalnej eksplozji wyobraźni poetyckiej, stwarzającej równoległą realność („Inny Drohobycz”) w uniwersalnym (kosmicznym) wymiarze – swoistą kosmogonię Schulza.

Przestrzeń u Schulza zazwyczaj:

1. rozrasta się, przekracza granice zwykłych proporcji
2. zmienia się, mutuje, ulega metamorfozom.

A jak zachowuje się czas?

Ten, który nieraz, „oszalały i dziki, wyłamuje się z kierunku zdarzeń i jak zbiegły włóczęga pędzi w krzykiem na przelaj przez pola”?

Idealnym tekstem do obserwacji Schulzowskiego czasu jest *Sanatorium pod Klepsydrą*. Już w tytule mamy słowo „klepsydra”, które ze względu na przynajmniej dwa swoje znaczenia (zegar wodny i zawiadomienie żałobne), z których każde ściśle nawiązuje do czasu, tworzy trudny problem wyboru dla tłumaczy.

Nawiasem mówiąc, akcja w *Sanatorium* toczy się w innej, niż „Większy Drohobycz”, przestrzeni. Żeby w niej się znaleźć, narrator musi odbyć podróż. Bardzo istotne, że w tym celu wykorzystuje pociąg. A więc historia zaczyna się w pociągu, w nim też się skończy. Nie zapominajmy również, iż pociąg bardzo często jest metaforą czasu, jego symbolem, ściślej – alegorią.

A więc jaki to pociąg u Schulza? Czy nie ten sam, na którego przybycie tak beznadziejnie i rozpaczliwie czekają tłumy mieszkańców miasta na Ulicy Krokodyli? Ten sam pociąg, według Schulza, kursuje na „bocznej, zapomnianej linii”, w dodatku „tylko raz na tydzień”. Podróż w nim, w jednym z wagonów „archaicznego typu”, „ciemnych i pełnych zakamarków”, z „przedziałami labiryntowymi”, z siedzeniami „zimnymi jak lód i lepki od starości”, jest czymś strasznie smutnym i przygnębiającym:

Brodząc w słomie i odpadkach, szedłem chwiejnym krokiem od wagonu do wagonu. Drzwi przedziałów chwiały się w przeciagu na przestrzał otwarte. Nigdzie ani jednego pasażera. Wreszcie spotkałem konduktora w czarnym mundurze służby kolejowej tej linii. Owijał szyję grubą chustką, pakował swoje manatki, latarkę, książkę urzędową. – Dojeżdżamy, panie – rzekł, spojrzawszy na mnie całkiem białymi oczyma.

Zauważamy czarny kolor „munduru służby kolejowej” na „tej linii” oraz „całkiem białe oczy” konduktora. Nie zdążymy ich zapomnieć, a już narrator przybywa do miejsca bez „żadnego budynku stacyjnego”, wyrusza w stronę Sanatorium i otwiera się przed nim dziwny krajobraz o barwach wyłącznie śmiertelnych:

Z walizą w rękę poszedłem białym [tu i dalej podkreślenia moje – J.A.] wąskim gościńcem, uchodzącym niebawem w ciemny gąszcz parku. Z pewną ciekawością przyglądałem się pejzażowi. Droga, któ-

ra siedłem, wznosiła się i wyprowadzała na grzbiet łagodnej wyniosłości, z której obejmowało się wielki widnokrąg. Dzień był całkiem szary, przyciszony, bez akcentów. I może pod wpływem tej aury ciężkiej i bezbarwnej ciemniała cała ta wielka misa horyzontu, na której aranżował się rozległy lesisty krajobraz ułożony kulisowo z pasm i warstw zalesienia coraz dalszych i bardziej szarych, spływających smugami, łagodnymi spadami, to z lewej, to z prawej strony. Cały ten ciemny krajobraz pełen powagi zdawał się ledwie dostrzegalnie płynąć sam w sobie, przesuwać się mimo siebie, jak chmurne i spiętrzone niebo pełne utajonego ruchu. Płynne pasy i szlaki lasów zdawały się szumieć i rosnać na tym szumie jak przyływ morza wzbierający niedostrzegalnie ku lądowi. Wśród ciemnej dynamiki lesistego terenu wyniesiona biała droga wiła się jak melodia grzbietem szerokich akordów, naciskana naporem potężnych mas muzycznych, które ją w końcu pochłaniały. Uszczknąłem gałązkę z przydrożnego drzewa. Zieleń liści była całkiem ciemna, niemal czarna. Była to czerń dziwnie nasyciona, głęboka i dobroczynna, jak sen pełen mocy i posilności. I wszystkie szarości krajobrazu były pochodnymi tej jednej barwy. Taki kolor przybiera krajobraz niekiedy u nas w chmurny zmierzch letni nasycony długimi deszczami. Ta sama głęboka i spokojna abnegacja, to samo zdrętwienie zrezygnowane i ostateczne, nie potrzebujące już pociechy barw. W lesie było ciemno, jak w nocy. Szedłem o maćkiem po cichym igliwiu.

Nieco dalej czytamy o „znany już pejzażu, który w obramowaniu framugi stał ze swoim głębokim smutkiem i rezygnacją jak żałobne memento”. I wreszcie już zupełnie otwarcie: „Chroniczna szarość aury zesła jeszcze o kilka odcieni głębiej. Był to jakby dzień widziany przez kir żałobny”. I coś w rodzaju swistego uzupełnienia botanicznego:

Wspomniałem już o czarnej wegetacji tutejszej. Na uwagę zasługuje zwłaszcza pewien gatunek czarnej paproci, której ogromne pęki zdobią flakony w każdym tutejszym mieszkaniu i w każdym lokalu publicznym. Jest to niemal żałobny symbol, funebryczny herb tego miasta.

Na takim oto tle dostaje się narrator do Sanatorium, gdzie przeprowadza dialog z Doktorem, który wyjaśnia specyfikę czasu miejscowego:

– Czy ojciec żyje? – zapytałem, zatapiając wzrok niepokojny w jego uśmiechniętej twarzy. Żyje, naturalnie – rzekł, wytrzymując spokojnie moje żarliwe spojrzenie. – Oczywiście w granicach uwarun-

kowanych sytuacją – dodał przymrużając oczy. – Wie pan równie dobrze jak ja, że z punktu widzenia pańskiego domu, z perspektywy pańskiej ojczyzny – ojciec umarł. To się nie da całkiem odrobić. Ta śmierć rzuca pewien cień na jego tutejszą egzystencję.

– Ale ojciec sam nie wie, nie domyśla się? – zapytałem szeptem. Potrząsnął głową z głębokim przekonaniem. – Niech pan będzie spokojny – rzekł przyciszonym głosem – nasi pacjenci nie domyślają się, nie mogą się domyślić...

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

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

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

Otóż narrator znajduje się nie tylko w obcej mu przestrzeni, ale też w obcym mu czasie. Mówiąc ściślej, pozostaje on częściowo we własnym strumieniu czasowym, częściowo zaś zaczyna pogrążyć się w czas „reaktywowany przeszły”, wskutek czego ulega dziwnym zmianom fizjologicznym, między innymi szczególnej senności, co niewątpliwie jest sygnałem pograniczności zwiedzanej miejscowości ze śmiercią:

Tak żyje się w tym mieście i czas upływa. Większą część dnia przespia się, i to nie tylko w łóżku. Nie, nie jest się zbyt wybrednym na tym punkcie. W każdym miejscu i o każdej porze dnia gotów jest człowiek uciąć sobie tutaj smaczną drzemkę. Z głową opartą o stolik restauracji, w dorożce, a nawet na stojączkę po drodze, w sieni jakiegoś domu, do której wpada się na chwilę, ażeby ulec na moment nieodpartej potrzebie snu.

Jednak poważne problemy zaczynają się wówczas, gdy narrator podejmuje rozmowę z ojcem. Wtedy dopiero daje się w znaki rozpad czasu na kilka równoległych strumieni:

Wchodzę w obiadowej porze do restauracji na mieście, w bezładny gwar i zamęt jedzących. I kogoż spotykam tu na środku sali przed stołem uginającym się od potraw? Ojca. Wszystkie oczy skierowane są na niego, a on błyszcząc brylantową szpilką, niezwy-

kle ożywiony, rozanielony do ekstazy, przechyla się z afekcją na wszystkie strony w wylewnej rozmowie z całą salą od razu. Ze sztuczną brawurą, na którą patrzeć nie mogą bez najwyższego niepokoju, zamawia wciąż nowe potrawy, które piętzą się stosami na stole. Z lubością gromadzi je dookoła siebie, chociaż nie uporał się jeszcze z pierwszym daniem. Mlaskając językiem, żując i mówiąc jednocześnie, markuje on gestami, mimiką najwyższe ukontentowanie tą biesiadą, wodzi wielbiącym wzrokiem za panem Adasiem, kelnerem, któremu z rozkochanym uśmiechem rzuca wciąż nowe zlecenia. I gdy kelner, wiejąc serwetą, biegnie je spełnić, ojciec apeluje błagalnym gestem do wszystkich, bierze wszystkich na świadków nieodpartego czaru tego Ganimeda.

– Nieoceniony chłopak – woła z błogim uśmiechem, przykrywając oczy – anielski chłopak! Przyznajcie panowie, że jest czarujący!

Wycofuję się z sali pełen niesmaku, nie zauważony przez ojca. Gdyby był umyślnie dla reklamy nastawiony przez zarząd hotelu dla animowania gości, nie mógłby bardziej prowokująco i ostentacyjnie się zachowywać. Z głową ćmiącą się od senności zataczam się ulicami, zdążając do domu. Na skrzynce pocztowej opieram chwilę głowę i robię sobie krótką sjęstę. Wreszcie domacuję się w ciemności bramy Sanatorium i wchodzę. W pokoju jest ciemno. Przekręcam kontakt, ale elektryczność nie funkcjonuje. Od okna wieje zimnem. Łóżko skrzypi w ciemności. Ojciec podnosi znad pościeli głowę i mówi: – Ach, Józefie, Józefie! Leżę tu już od dwóch dni bez żadnej opieki, dzwonki są przerwane, nikt do mnie nie zagląda, a własny syn opuszcza mnie, ciężko chorego człowieka, i włóczy się za dziewczętami po mieście. Popatrz, jak mi serce wali.

Jak to pogodzić? Czy ojciec siedzi w restauracji, ogarnięty niezdrową ambicją żarłoczności, czy leży w swoim pokoju, ciężko chory? Czy jest dwóch ojców? Nic podobnego. Wszystkiemu winien jest prędko rozpad czasu, nie nadzorowanego nieustanną czujnością.

I nieco dalej – krótka konkluzja: „Czas mego ojca i mój własny czas już do siebie nie przystawały”. Albo więcej:

Cofnięty czas... w samej rzeczy, pięknie to brzmi, ale czymże okazuje się w istocie? Czy dostaje się tu pełnowartościowy, rzetelny czas, czas niejako ze świeżego postawu odwinęty, pachnący nowością i farbą? Wprost przeciwnie. Jest to do cna zużyty, znoszony przez ludzi czas, czas przetarty i dziurawy w wielu miejscach, przeźroczystry jak sito.

Nic dziwnego, toż jest to czas niejako zwymiotowany – proszę mnie dobrze zrozumieć – czas z drugiej ręki. Pożal się, Boże!..”

Stało się – wspomniano o Bogu.

O jakim i czym nadzorowaniu, o jakiej i czyjej „nieustannej czujności” może tu być mowa? Kto jest w stanie sprawiać ów nadzór? Czyja czujność może być naprawdę nieustanna?

W swoich niepokojach i rozterkach ontologicznych narrator, a zdaje się że i sam Schulz, wybucha świętym oburzeniem:

Niekiedy chciałoby się uderzyć w stół i zawołać na całe gardło: – Dość tego, wara wam od czasu, czas jest nietykalny, czasu nie wolno prowokować! Czy nie dość wam przestrzeni? Przestrzeń jest dla człowieka, w przestrzeni możecie bujać do woli, koziołkować, przewracać się, skakać z gwiazdy na gwiazdę. Ale przez miłość boską nie tykać czasu!.

O Bogu wspomniano po raz drugi, a my w ślad za Schulzem narysowaliśmy nieoczekiwaną linię podziału: przestrzeń należy do ludzi, a czas – do Boga.

Dalej owo założenie mogliby rozbudować teolodzy, badacze Kabały, inni mistycy, jak też astronomowie i astrofizycy. Mnie pozostaje doczytać tekst do końca i zamknąć paradę cytatów:

Siadam do jednego z nich [wagonów] i pociąg jakby czekał na to, rusza z miejsca powoli, bez gwizdu.

W oknie jeszcze raz przesuwają się i obraca powoli ta ogromna misa horyzontu, nalana ciemnymi szumiącymi lasami, wśród których bieleją mury Sanatorium. Żegnaj ojcze, żegnaj miasto, którego już nie zobaczę. Od tego czasu jadę, jadę wciąż, zadomowiłem się niejako na kolei i tolerują mnie tam wałęsającego się z wagonu do wagonu. Ogromne, jak pokoje, wozy pełne są śmiecia i słomy, przeciągi przewiercają je na wskroś w szare bezbarwne dni.

Moje ubranie podarło się, postrzępiło. Podarowano mi znoszony mundur kolejarza. Twarz mam obwiązaną brudną szmatą wskutek spuchniętego policzka. Siedzę w słomie i drzemię, a gdy jestem głodny, staję w korytarzu przed przedziałami drugiej klasy i śpię. I wrzucają mi drobne monety do mojej konduktorskiej czapki, do czarnej czapki kolejarza z obdartym daszkiem.

Opublikowane pierwotnie w: *Bruno Schulz: teksty i konteksty. Materiały VI Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*, red. Wiera Meniok, Drohobycz 2016, s. 40–58.



1. Dawny dom rodziny Halpernów, ul. Łesi Ukraińki, 2016. Fot. Tomek Sikora.
2. Podwórze tzw. porcelanowej kamienicy, ul. Mazepy, 2016. Fot. Tomek Sikora.
3. Zima w Drohobycz, w głębi ratusz, 2011, Fot. Grzegorz Józefczuk.

Niepojęty patriotyzm ukraiński, albo po co nam Kołomyja

Hurrapatrioci gotowi są wymazać z powierzchni ziemi i z ludzkiej pamięci wszystko, co nie jest związane z Ukrainą. Zgodnie z ich logiką wszyscy, którzy żyli na ukraińskiej ziemi, to albo Ukraińcy, albo okupanci. Trzecia możliwość nie istnieje. Wobec tego Brunona Schulza będą oni traktowali raczej jako okupanta niż jako geniusza.

W ubiegłym tygodniu w Czerniowcach odbyły się Dni Brunona Schulza, organizowane przez kierowaną przez Wierę Meniok Fundację Muzeum i Festiwal Brunona Schulza oraz Instytut Książki w Krakowie (dyrektor: Grzegorz Gauden). Koordynatorem wydarzenia był publicysta i tłumacz Ołeksandr Bojczenko.



Andrij Lubka, Drohobycz 2012. Fot. Igor Feciak.

Wcale nie dziwi, że główne programy telewizyjne nie relacjonowały tych wydarzeń. Wiadomo, przecież nie trafił się tam żaden antyfaszysta, nikogo nie pobili, nie było żadnej katastrofy ani trzęsienia ziemi. Nasze wiadomości to wyścigi tematów tragicznych, nie ma w nich miejsca na dobre rzeczy. A szkoda. Bo Dni Brunona Schulza w Czerniowcach to wydarzenie o dalekosiężnym i konceptualnym znaczeniu. Drohobycz odwiedził Czerniowce, ściślej – polski pisarz Bruno Schulz odwiedził niemieckiego poetę Paula Celana, a jeszcze dokładniej – polskojęzyczny Żyd Schulz odwiedził niemieckojęzycznego Żyda Celana. Inaczej mówiąc, Ukraina odwiedziła Ukrainę, by pokazać sobie nawzajem swoją kulturową (w przeszłości, oczywiście) wielkość i różnorodność. Innymi słowy, w wewnętrznym kulturowym krajobrazie ukraińskim wydarzyło się coś zupełnie nowego. W kontekście walk różnych pamięci i różnych interpretacji historii – ukraińskiej modernistycznej i ukraińskiej sowieckiej – wydarzenia te przybierają nie tylko symboliczne, ale też pionierskie, emblematyczne znaczenie.

Po minifestiwalu w Czerniowcach udałem się do Kołomyi, gdzie miejscowa Rada Młodzieżowa w osobie Lubomira Paszczaka organizowała mój wieczór autorski. Sam fakt, że zamiast spędzić czas na dyskotecę albo zakrapianym alkoholem pikniku, młodzież organizuje spotkanie literackie, już zasługuje na to, by poświęcić mu tekst dziękczynny. Wieczór był naprawdę wspaniały, czytelnicy zaskoczyli mnie swoją wiedzą i kulturą, ale następnego dnia coś mnie pociągnęło na spotkanie z nieczytelnikiem.

Pewien wpływowi kołomyjski biznesmen, którego nazwiska nie będę wymieniał, tego następnego dnia gdzieś odnalazł mój numer telefonu i konsekwentnie – „tacy ludzie, taki zaszczyt, koniecznie musimy się spotkać!” – zaprosił mnie, byśmy wspólnie zjedli obiad lub napili się kawy. „Działacz”, jak teraz go nazywam, po wymianie grzeczności i wyrażeniu podziwu dla uroków Kołomyi zapytał, jakim cudem znalazłem się właśnie tutaj. Usłyszał więc w odpowiedzi, że byłem w pobliżu, na Dniach Schulza w Czerniowcach, dlatego nie mogłem odmówić kołomyjanom pragnącym zorganizować spotkanie literackie. „Aha! – Ożywił się. – Tak, czytałem na pańskim portalu, że uczestniczył pan tam w dyskusji pisarzy na temat «Po co nam Schulz?»”. Odpowiedziałem twierdząco. Na to mój rozmówca: „Ha, ha, no więc po co nam, panie Andriju, ten polski Żydek?”.

Poczułem śliski grunt i próbowałem przywrócić kołomyjskiego „Działacza” do przytomności, tłumacząc, że nie wiem, kogo w Schulzu było najwięcej: Polaka, Żyda czy Geniusza. Poza tym on jest nasz, tutejszy, to człowiek z Drohobycza. Mój rozmówca odparł, że Polacy specjalnie chcą rozkręcić ten temat, by odzyskać Zachodnią Ukrainę. „No tak, zwłaszcza bez Czerniowiec nie idzie im przeżyć”. – Aż parsknąłem śmiechem.



Uniwersytet w Czerniowcach, dawna siedziba biskupów Bukowiny i Dalmacji. Zabytek UNESCO.

Jednak „Działacz” nie ustępował i unosząc się we własnym patriotyzmie, twierdził, że musimy o tym wszystkim zapomnieć i milczeć, tak jakby tych postaci w ogóle nigdy nie było, ponieważ wszyscy oni to okupanci, toteż pamięć o nich służy okupantom, a nie nam. Ta uwaga wyprowadziła mnie z równowagi, więc sięgnąłem po miazdzący argument. Siedzieliśmy na tarasie w centrum miasta i piliśmy kawę. „W takim razie dlaczego pan, panie patrioto – ironizowałem – nie zburzy całego tego centrum, tych wszystkich pięknych starych kamienic? Przecież z całą pewnością zbudowali je Austriacy, Polacy lub Żydzi, w najgorszym wypadku sowieci? Jak widać, niepodległa Ukraina zbudowała tu na razie tylko ten krzywy brudny kiosk z pieczywem, więc niech w nim będzie na przykład ratusz”.

W powietrzu zapachniało bijatyką, może dlatego, że akurat jedną z tych kamienic patriota za grosze wynajmuje od rady miejskiej, wobec czego perspektywa zrównania jej z ziemią niespecjalnie mu się podobała. Ja natomiast kontynuowałem: „Pyta pan, po co nam

Schulz? A po co nam w takim razie Kołomyja? Proszę sobie wyobrazić, że ona po prostu znika i na jej miejscu zostaje dziura, luka, puste miejsce. I już nie dojedzie się z Kosowa do Iwano-Frankiwska, bo się nie da, na miejscu drogi jest olbrzymi dół, urwisko, pustkowie. Tak samo z Schulzem czy Celanem: bez nich nie do końca jesteśmy sobą, ponieważ oni są częścią nas, naszej wspólnej przeszłości. Oni pomagają nam zrozumieć samych siebie, w konkretnym przypadku Drohobycza i Czerniowiec – oni są naszym największym bogactwem i dumą”.

Kontynuować nie było sensu. „Działacz” pożegnał się oschle i poszedł w swoich patriotycznych sprawach. I jeszcze detal nie bez znaczenia: za dwie kawy zapłaciłem ja.

27 października 2013
Przełożyła **Wiera Meniok**

* Tekst pierwotnie ukazał się na stronie <http://kontrakty.ua/article/68926>.

ANDRIJ LUBKA

Wszystkie drogi prowadzą do Drohobycza

Dzisiaj w Drohobyczu na Lwowszczyźnie rozpoczyna się Festiwal Brunona Schulza, tak zwany Schulzfest, już po raz ósmy organizowany przez grono entuzjastów na czele z Wierą Meniok.

Wydawałoby się, że wiadomość ta jest całkiem zwyczajna i powszednia – jest sobie miasto, żył w nim kiedyś wielki pisarz, więc organizują festiwal na jego cześć. Jednak faktycznie wszystko wygląda inaczej i w rzeczywistości sytuacja ta bardziej przypomina scenę fantastyczną, godną fantasmagorycznej opowieści samego Brunona Schulza.

Po pierwsze, los pisarza potoczył się tak, że dawno temu mieliśmy o nim zapomnieć. Fakt, że nadal pamiętamy o Brunonie, a jego teksty ukazują się we wszystkich językach świata, jest pierwszym spośród schulzowskich cudów.

Po drugie, łatwo mi dziś napisać, że festiwal odbywa się po raz ósmy, lecz wcale niełatwo było go zorganizować. Schulzfest został zainicjowany przez Igora i Wierę Menioków jeszcze w 2004 roku – i za każdym razem pojawiały się wątpliwości, czy uda się znaleźć środki na kolejną edycję. Problem polega także na tym, że niektó-

rzy zacofani lokalni działacze nie chcieli przyjąć Brunona Schulza jako swojego, drohobyckiego literata – bo przecież to był Żyd, a do tego pisał po polsku. Kichają na to, że Schulz rozślawił Drohobycz na całym świecie. Na szczęście, ale też kosztem niesamowitego wysiłku i zszarganych nerwów, udało się uczynić festiwal wydarzeniem cyklicznym – przede wszystkim dzięki wsparciu ze strony polskich instytucji, Uniwersytetu Pedagogicznego w Drohobyczu oraz grona lokalnych miłośników twórczości Schulza (ludzi teatru, dziennikarzy, badaczy jego dzieła oraz miłośników sztuki, którzy starają się, aby ich prowincjonalne miasto nie było prowincjonalne).

I wreszcie trzecim, najcudowniejszym wśród cudów, jest merytoryczna i formalna realizacja – program festiwalu. Bo takiego programu nie powstydziłaby się nawet stolica: ponad 100 uczestników z 17 krajów! Najbardziej, ale to naprawdę najbardziej znani pisarze – na przykład Olga Tokarczuk, która zaledwie tydzień temu otrzymała międzynarodową Nagrodę Bookera! Wystawy, spektakle teatralne (także z Brazylii), performanse, koncerty, sesja naukowa, nocne literackie spacerzy z pochodniami, czytania i program wypoczynkowy – wszystko to w ramach rozpisanego na cały tydzień programu.

W ciągu tych kilku dni Drohobycz zamieni się w stołeczny gród literatury i innych sztuk, w stolicę ludzi przybywających ze wszystkich zakątków świata, ceniących znakomitą prozę Schulza – dzięki nim powrót tego pisarza do ukraińskiego kontekstu odbędzie się już po raz ósmy.

Festiwal potrwa do 7 czerwca, wstęp na wszystkie wydarzenia jest wolny, więc nie marnuj czasu i udaj się do Drohobycza. Bez ciebie cudu nie będzie!

1 czerwca 2018

Przełożyła **Wiera Meniok**

* Tekst pierwotnie ukazał się na stronie <https://day.kyiv.ua/uk/blog/kultura/usi-dorogy-vedut-u-drohobych>.



VIII Festiwal o Drohobyczu 2018, Andrij Lubka i Jurij Wynnyczuk. Fot. Igor Feciak / SchulzFest.

Smakowanie Schulza

Bruno Schulz mieszkał na przedmieściach Drohobycza, ja – na przedmieściach Stanisławowa, a później Lwowa. I żyło się nam jednakowo dobrze, bo przedmieścia nasze nie różniły się praktycznie niczym. Cichy urok zmroku, osłabiający sierpniowy upał, popołudniowa osowiałość niedzieli, zapuszczone dziczale sady i gąszcze czarnego bzu, pachnąca zieleń ogródków, zapach dymu palonych kartoflisk – to wszystko, tak skrupulatnie opisane przez Schulza, kształtowało i mnie, a teraz wywołuje uczucie nostalgii i słodkiego smutku.

To dlatego właśnie, gdy na początku lat 70. kupiłem jego książkę w księgarni Družba, gdzie sprzedawano wydawnictwa z krajów bloku socjalistycznego, po prostu zakrzusłem się tym cudownym światem, który on tak smacznie opisał, nie – nie opisał, a utkał z jakichś czarodziejskich nici. Bo to był i mój świat, moja Atlantyda.

Nie miałem siły przeczytać za jednym razem więcej niż jedno opowiadanie, często starczyła jedna lub dwie stroniczki, aby niespodziewanie zawładnęło mną nieodparte pragnienie, by samemu pisać, i to pisać nie tylko jak Schulz, ale też pisać o tym, o czym pisał Schulz, i chociaż w jego opowiadaniach dzieje się niewiele, rozsmakowywały mnie one swoją obrazowością i metaforycznością. Odkładałem lekturę i zaczynałem pisać. Myślę, że to była dobra szkoła kształtowania własnego stylu. Artyści przecież robią podobnie, uczą się warsztatu, kopiując cudze obrazy.

Ale Schulz, oprócz tego, naciskał na jakieś niewidzialne guziki w mojej świadomości, i w mojej wyobraźni od razu zjawiały się zapomniane sceny z dzieciństwa, dokładnie z tymi samymi postaciami, co u niego. Najwyraźniej na każdym przedmieściu galicyjskim można spotkać tłustą osowiałą Tłużę, która się opala i rozkoszuje w łopianach, czy zabawnego Edzia, który goli się przy otwartym oknie, wyśpiewując jakieś dziwaczne arie z tylko jemu znanych oper. Mnie też w sobotnie popołudnia matka brała za rękę i prowadziła w odwiedziny do cioci, której mąż był krawcem, i u nich w domu stały dokładnie takie manekiny, jakie opisał Schulz. Ciocia z wujkiem odkryli w sobie nadwyżkę cukru i nagle przestali spożywać słodkie pieczywa, więc ciocia, nie mając komu wypiekać swych pysznych ciast i przekładańców, piekła je dla nas. To właściwie była przyczyna naszych sobotnich wizyt. Opis pokoju cioci Agaty u Schulza od razu przypomniał mi pokój mojej cioci. Ona też zaczynała rozmowę od narzekania na życie, a jej mąż, „mały, zgarbiony [...] siedział w swym szarym bankructwie, pogodzony z losem [...] w jego szarych oczach tlił się daleki żar ogrodu, rozpięty w oknie” (*Sierpień*), bo taki i był - zahukany i zniewolony przez niezwykle energiczną ciocię.

Czytając Schulza, wszystkich ich sobie przypominałem, wszystkie ich głosy i nawyki, i wszystkich ich wskrzesiłem w mojej wczesnej powieści *Królewicz-*

maszkara; część scen powstała pod wyraźnym wpływem Schulza, którego wtedy jeszcze nikt u nas nie znał. Później już nie próbowałem naśladować Schulza, ale do tej pory został on dla mnie niezawodnym akumulatorem, taką ładowarką, która podczas czytania jego utworów wyrывa mnie z codzienności i zanurza w strumień wspomnień i obrazów, nie tylko wzrokowych, ale też smakowych, węchowych i słuchowych. Od Schulza uczyłem się wchłaniać świat i jestem mu za to bardzo wdzięczny. Nawet kiedy pracowałem nad moją ostatnią powieścią *Tango śmierci* o przedwojennym Lwowie, żeby stworzyć odpowiedni nastrój, brałem lekcje u Schulza, zanurzając się w dobrze mi znane stronicie.

Wiele książek czytałem po polsku, także po czesku, nawet więcej niż po rosyjsku. Język polski nigdy nie wyglądał na agresywny i ostry, jakim wydawał mi się rosyjski. Język Schulza kołysał, chciało się go nie tyle czytać, ile zanurzyć się w jego ciepłym potoku. Dlatego z pewną zazdrością śledziłem pierwsze ukraińskie tłumaczenia Schulza. Od razu sięgałem po oryginał, sprawdzałem kilka stron i z jakimś złośliwym zadowoleniem wyłapywałem translatorskie bzdury. Najbardziej rozpowszech-



Jurij Wynnyczuk. Fot. Igor Feciak.



Drohobycz 2003. Fot. Małgorzata Sady.

niona była taka, że „pierwsze” piętro u Schulza zostało w tłumaczeniu pierwszym, chociaż powinno stać się „drugim”, skoro bolszewicy zlikwidowali parter. Nie zapomnę, jak rechotałem nad „czarną wroną na poręczach łóżka”, w oryginale była „gałka” – kula, główka.

Sam nigdy nie zabrałem się za tłumaczenie Schulza. Wydawało mi się, że kiedy go przetłumaczę, to zniszczę ten niewidzialny mostek, który nas łączy, na którym

spotykają się wspomnienia naszego dzieciństwa. Oprócz tego byłem przekonany, że przetłumaczyć Schulza idealnie jest równie niemożliwe, jak i jakiegokolwiek wielkiego poetę. Trudno spartaczyć przekład Anatole’a France’a, Romaina Rollanda lub Henryka Sienkiewicza, ale zepsuć Schulza można bez trudu. I tak partaczyli. Aż do ostatniego przekładu Jurija Andruchowycza, który umiejętnie poradził sobie ze wszystkimi pułapkami porozrzucanymi w gęstym niczym dżungla tekście.

Schulza nie można czytać tak, jak czyta się jakiegoś innego wybitnego prozaika; jego można czytać tylko tak, jak Prousta lub Joyce’a, smakując, z przerwami. Nigdy wśród ludzi, nawet w obecności członków rodziny. Tylko samemu, w sakralnej ciszy. Sam na sam z Brunonem. I nie ma znaczenia, co za oknem: śnieg czy deszcz, skwarny upał czy mgła – Schulz zawsze wyciągnie cię z twego fotela lub kanapy i zabierze ze sobą na drohobyckie przedmieścia, i będziesz już jego oczyma i uszami wchłaniać otaczający świat, jak ja go wchłaniam już przez niemal cztery dziesięciolecia. Wchłaniam małymi porcjami, jak lody w dzieciństwie, obracam jego metafory na języku, czuję ich smak na podniebieniu i próbuję zatrzymać go jak najdłużej.

* Wykład wygłoszony 3 czerwca 2016 roku podczas inauguracji VII Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu.

Opublikowane pierwotnie w: *Bruno Schulz a współczesna teoria kulturowa. Materiały VII Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*, red. Wiera Meniok, Drohobycz 2018, s. 48–50.



Drohobycz 2003. Fot. Małgorzata Sady.

1.

Władysław Panas pisał przed laty, że otwierające *Noc wielkiego sezonu* uwagi na temat czasu są „wykładnią Schulzowskiej poetyki” – pełnią „funkcję metapoetycką” i stanowią „ministudium”, które jest „elementem wpisane w całą prozę Schulza traktatu o poezji, szerzej, o twórczości”¹. Zobaczona w taki sposób introdukcja opowiadania jawi się jako teoretyczny „wstęp do poetyki”, po którym następuje opis aktu twórczego – pisarska egzemplifikacja „wykładu doktryny poetyckiej”, przekładająca założenia poetyki sformułowanej na konkret poetyki immanentnej i zarazem rozwijająca quasi-dyskursywny „traktat poetycki” w enigmatyczny, pisany językiem obrazów „traktat o twórczości”². Traktat ten jednocześnie przekształca wyłożone w nim „reguły poetyki” w szerzej obowiązujący „model lektury”³. David A. Goldfarb – odwołując się do metafory Talmudu – wyzna wręcz:

wierzę, że głównym celem *Nocy wielkiego sezonu*, ostatniego opowiadania ze zbioru *Sklepy cynamonowe*, jest pokazanie czytelnikowi jak czytać Schulza⁴.

Opowiadanie to bowiem – jak ujmuje rzecz Goldfarb – stanowi egzegetyczny komentarz i jest niczym Gemara objaśniająca Misznę. Nie jestem pewien, czy dla uchwycenia metatekstowych funkcji *Nocy wielkiego sezonu* koniecznie trzeba sięgać aż do Talmudu, ale mam wrażenie, że nie jest on tu całkiem od rzeczy, biorę więc do ręki talmudyczny *Traktat Chagiga* i czytam:

gdy Święty Błogosławiony stwarzał świat, rozprze-strzeniał się on niczym dwie nitki wątku⁵.

Zamierzam trzymać się tych nitek. Będę za nimi podążał. Pierwszą z nich jest czas. Drugą – to, co Schulz określa jako „stan dynamiczny”. Interesuje mnie splatana z tych nici tkanina – materia sztuki autora *Manekinów*. Interesuje mnie też jej ukryta osnowa. I to właśnie jest mój temat.

2.

Panas – w przywoływanym przed chwilą szkicu – powiada, że w ujęciu autora *Wichury* istotą twórczości jest kreacja czasu. Jak czytamy:

Schulz tworzy własne pojęcie czasu, własną jego koncepcję. Czas stwarzany jest na użytek twórczości: tworzenie czasu jest już twórczością⁶.

Za takim postawieniem sprawy kryje się intuicja, że istotnym ingredientem materii literatury zawsze jest czas – w jego tajemniczej podwójnej modalności: ruchu i trwania, które wzajemnie się dopełniają. Uczestnictwo w tym zmiennym trwaniu jest jednym z kluczowych komponentów doświadczenia sztuki, ale stanowi też – jak chciał Bergson – włączenie ludzkiego doświadczenia w najgłę-

Ptasia materia

(przyczynek do lektury
Nocy wielkiego sezonu
Brunona Schulza)

szy nurt wydarzającego się realnie istnienia. Schulz – jak wiemy – odrobił lekcję Bergsona⁷. Ciekawiła go płynność i zmienność rzeczywistości niesionej nurtem, który Leśmian – za Bergsonem, ale pięknie – określał jako „wicher życiowy”⁸. Wspominam o Leśmianie ze względu na ten wicher, ale również dlatego, że chcę przypomnieć – tak ważną dla autora *Dziejby leśnej* – koncepcję czasu, którą sformułował Bergson. Koncepcja ta zakłada między innymi, że czas matematyczny – czas podobieństw i koniunkcji, czas uprzestrzenniony – jest abstrakcją, zaś czas realny to rzeczywistość wypełniona wielowątkową materią „prawdziwego trwania”, czyli – jak mówi Bergson – „trwania konkretnego, w którym dokonywa się bez przerwy zupełne przetapianie całości”⁹. Wycucie tego nieustannego przetapiania się „całości” w „chwilę” uzmysławia, że przeszłość trwa w teraźniejszości, że czas przeszły jest czasem teraźniejszym, a czas rzeczywistego trwania jest „kanwą” i „głębią tła” czasu subiektywnego, czasu ludzkich przeżyć. Pojęty w ten sposób czas otwiera perspektywę na indywidualne doświadczenie, w którym przenikają się różne formy przeżywania czasowości i istnienia w czasie. Wchodzi też w ścisły alians z „żywą pamięcią”, w obrębie której nawarstwiają się i współistnieją wciąż na nowo modyfikowane i aktualizowane „chwile przeszłe”. I wreszcie – spokrewnia się z wyobraźnią, która mijającą właśnie „chwilę” przeobraża w „moment wieczny”. Takie doświadczenie tego, co „obecne”, doświadczenie uobecniającego się „trwania”, ma w sobie coś z doświadczenia muzyki, w którym „teraz” pojedynczego dźwięku zawsze mieści w sobie całość dzieła jako aktualizującej się „teraźniejszości”.

3.

Ta wielowątkowa materia i problematyka czasu, materia i problematyka trwania w ruchu – również ona – zjawia się w *Nocy wielkiego sezonu*. Nie tylko we wstępie. Także choćby w tym niezwykłym, niepokojącym powrocie ptaków, który przypomina, że przeszłość nieustannie wychodzi nam naprzeciw, że wciąż na nowo w nas wrasta. I to od niej nasze „teraz” uczy się swojej realności. W lustrzanej architektonice *Sklepów cynamonowych* wygłosowa *Noc wielkiego sezonu* – trzy-

naste ogniwo cyklu – przywołuje otwierający książkę *Sierpień*¹⁰. Schulz pisze:

Bywa czasem, że sierpień minie, a stary gruby pień lata rodzi z przyzwyczajenia jeszcze dalej, pędzi ze swego próchna te dni-dziczki, dni-chwasty, jałowe i idiotyczne, dorzuca na dokładkę, za darmo, dni-kaczany, puste i niejadalne – dni białe, zdziwione i niepotrzebne¹¹.

Tak domyka się okrąg roku i zarazem – z tych dni-dziczek, dni-chwastów, dni-kaczanów – formuje się „pora Wielkiego Sezonu”, „ów trzynasty, fałszywy miesiąc”, w którym otwiera się prześwit „na wielką, czarną noc, pełną rojeń i splątania”. Ten „nadliczbowy” miesiąc to czas poza czasem, czas zdarzeń, które – jak czytamy w *Genialnej epoce* – „przyszły za późno, gdy już cały czas był rozdany, rozdzielony, rozebrany, i teraz zostały niejako na lodzie, nie zaszerogowane, zawieszony w powietrzu, bezdomne i błędne”. Te zdarzenia zawieszony w powietrzu, bezdomne i błędne w debiutanckim tomie Schulza zjawiają się nie tylko za sprawą *Nocy wielkiego sezonu*. Uobecniają je również *Ptaki* i *Wichura* – awers i rewers napowietrznego, eterycznego świata, który manifestuje się w trzepotach i podmuchach jakiejś innej jawy, nawiedzającej niekiedy nasz świat. Wątki biegnące od tych opowiadań do wygłosu *Sklepow cynamonomowych* zostawiam – nie bez żalu – na boku. Tutaj jedynie zasygnalizuję podobieństwo, jakie łączy zjawiające się w *Nocy wielkiego sezonu* ptaki z apokryficznym czasem „fałszywego miesiąca”. Schulz powie, że ów „miesiąc garbusek, odrośl w połowie uwiędła, raczej domyślna niż rzeczywista”, postaciuje się z dni, które są niczym „apokryfy” i „palimpsesty” spisane – jak czytamy – „na tych kilkunastu pustych kartkach wielkiej kroniki kalendarze”. Z tej pustki wylaniają się „dni-dziczki”, „dni-chwasty”, „dni-kaczany” – zrodzone przez „zdziwały czas”, „jałowe i idiotyczne”, „zdziwione i niepotrzebne”, rosnące pomiędzy okładkami zapomnianego kalendarza, pęczniące tam „od gadulstwa miesięcy, od szybkiego samoródtwa blagi, od bajania i majaczeń”. W ten sam sposób istnieją powracające ptaki – „dalekie, zapomniane potomstwo tej ptasiej generacji, którą ongiś Adela rozpedziła na wszystkie strony nieba”. Kiedyś były esencją barw i życia – teraz są „zwyrodniałe i wybijane”, „zmarniałe wewnętrznie”, „papierowe”. O tym zdegenerowanym plemienu ptasim Schulz pisze tak:

Wystrzelone głupio wzrostem, wyogromnione nie-dorzecznie, było wewnątrz puste i bez życia. Cała żywotność tych ptaków przeszła w upierzenie, wybijana w fantastyczność. Było to jakby muzeum wycofanych rodzajów, rupieciarnia Raju ptasiego.

Niektóre latały na wznak, miały ciężkie, niezgrabne dzioby, podobne do kłódek i zamków, obciążone kolorowymi naroślami, i były ślepe.

I wcześniej:

Były między nimi ptaki dwugłowe, ptaki wieloskrzydłe, były też i kaleki, kulejące w powietrzu jednoskrzydłym, niedołącznym lotem. Niebo stało się podobne do starego fresku, pełnego dziwołagów i fantastycznych zwierząt, które krążyły, wymijały się i znów wracały w kolorowych elipsach.

Wspaniała obraz. Wspaniała i przerażająca – zwłaszcza jeśli się pamięta, czym jest podszyte to „fantastyczne niebo ptasie”, co w istocie powraca „w pradawną ojczyznę” i czym okazuje się ta napowietrzna obecność, kiedy sprowadzić ją na ziemię. Jeszcze jeden cytat:

Były to ogromne wiechcie piór, wypchane byle jak starym ścierwem. [...] Niektóre pokryte były kudłatą, zlepioną sierścią, jak zubry, i śmierzdzały wstrętnie. Inne przypominały garbate, łyse, zdechłe wielbłądy. Inne wreszcie były najwidoczniej z pewnego rodzaju papieru, puste w środku, a świetnie kolorowe na zewnątrz. Niektóre okazywały się z bliska niczym innym, jak wielkimi pawimi ogonami, kolorowymi wachlarzami, w które niepojętym sposobem tchnięto jakiś pozór życia.

4.

W tym kontekście nie od rzeczy będzie dopowiedzieć, że pamiętna „ptasia impreza” ojca była – jak pisze Schulz w *Manekinach* – „wybuchem kolorowości”. Ten wybuch, oszalamiający i daremny, stanowił obronę „straconej sprawy poezji”, a ojciec – „niepoprawny improwizator” i „fehmistrz wyobraźni” – bronił poezji „świetnym kontrmarszem fantazji”. Schulz powie:

Był on cudownym młynem, w którego leje sypały się otręby pustych godzin, ażeby w jego trybach zakwitnąć wszystkimi kolorami i zapachami korzeni Wschodu¹².

W ten sposób – w alembiku wyobraźni – z pustego czasu destyluje się fantazyjna tynktura barw i woni, tynktura, w której odkłada się i nabiera mocy apokryficzny czas pełni, czas nadliczbowy, nielegalny, fałszywy, ledwie domyślny, a mimo to – lub właśnie dlatego – realnie obecny, nasycony istnieniem, bezgranicznie rozległy. Jak wiemy, „kolorowość rzeczy” to u Schulza synonim „poezji”, która – powtarzam za Panasem – „wyzwała wieloznaczność, jest aktem kreacji, oryginalną interpretacją świata”¹³. O czym więc mówi awers kolorowości? Czy przestaje być poezją? Czy dni-chwasty, dni-kaczany i zwyrodniałe, ślepe ptaki na darmo spotkają się na kartach *Nocy wielkiego sezonu*? Nie wiem, ale może tak właśnie w naszym świecie zjawia się czas poza czasem – czas, którego nie ma. Czas nieistnienia – czas głębokiej, absolutnej ciemności.

5.

Schulza frapuje ciemność – jej źródłowa natura i nieoczywista substancjalność. O dziele sztuki pisał do Witkacego: „krąży tam jeszcze krew tajemnicy, końce

naczyń uchodzą w noc otaczającą i wracają stamtąd pełne ciemnego fluidu”¹⁴. Również ten ciemny fluid jest materią czasu. I jest też materią sztuki. W geście artysty odsłania się naszym oczom jako „ciemność widoma”. Biorę to sformułowanie od Milтона, z pierwszej księgi *Raju utraconego*, by przypomnieć, że głębia ciemności jest także głębią grozy – jest otchłanią, w której buzuje wieczny ogień piekła, obracający wszystko wniwecz. Schulz w *Nocy wielkiego sezonu* zobaczył to tak:

Zdradliwie i jadowicie szerzyła się ta zaraza zmierzchu wokół, szła od rzeczy do rzeczy, a czego dotknęła, to wnet butwiało, czerniało, rozpadało się w próchno. Ludzie uciekali przed zmierzchem w cichym popłochu i naraz dosięgał ich ten trąd, i wysypywał się ciemną wysypką na czole, i tracili twarze, które odpadały wielkimi, bezkształtnymi plamami, i szli dalej, już bez rysów, bez oczu, gubiąc po drodze maskę po masce, tak że zmierzch roił się od tych larw porzuconych, sypiących się za ich ucieczką. Potem zaczynało wszystko zarastać czarną, próchniejącą korą, łuszczącą się wielkimi płatami, chorymi strupami ciemności.

Zostawiam ten wątek otwarty. Dopowiem jedynie, że gdzie tutaj – w ciemności, która tak wspaniale nawiedza dzieło Schulza – szukałbym ukrytej osnowy jego sztuki. To w tej ciemności, na jej „ciemnych półkach”, w jej „spichrzach i lamusach” rośnie i ciemnieje, nabiera mocy, procentuje – jak czytamy – „stokrotnie ciemna, odstała kolorowość rzeczy”.

6.

Czas najwyższy na drugi z zapowiadanych wątków. O świecie *Sklepow cynamonowych* – o naszym świecie – pisze autor *Nocy wielkiego sezonu*:

Statuowany jest tu pewien skrajny monizm substancji, dla której poszczególne przedmioty są jedynie maskami. Życie substancji polega na zużywaniu niezmiernej ilości masek. Ta wędrówka form jest istotą życia.

To dlatego rzetelna realność jawy istnienia tak łatwo obraca się w „kaprys dziki i natrętny” – nieustannie przeciera się i nicuje samą siebie, podbita jest bowiem mrowieniem majaków, czymś z gruntu nierealnym, chociaż na wskroś rzeczywistym, czymś, co – powtarzam za Schulzem – w „naszym ludzkim języku musimy [...] konstruować ryzykownie znakiem «nie» i podpierać samymi przeczeniami”¹⁵. W tym odwróconym – rewersowym – wymiarze trwa głębia nieskończoności, żywa głębia wszystkiego. Nasze słowa ślizgają się po jej powierzchni. Mozolnie próbują utrzymać równowagę, kuśtykają na szczydlach form. Niekiedy jednak – w metaforze, w symbolu, w micie, w legendzie – trafiają na wyrwę, potykają się, toną w odmętach „innej niewiadomej strony”¹⁶. I wtedy widzimy, że oto jakiś nieznaczący detal – bez-

sprzecznie błahy, dobrany jakby na chybił-trafił – staje się nagle zarzewiem całego istnienia i tym samym bierze na siebie z gruntu niedorzeczną możliwość reprezentowania wszystkiego. Te nagle zarzewia – powiada Schulz – gwałtownie błyszczą, rosną niepowstrzymanie, przekraczają swoje granice, rozsadzają znaną nam realność, by ostatecznie zapaść się pod ciężarem własnych emanacji. Autor *Ptaków* powie wręcz o „bankructwie realności”, mając na myśli właśnie te wyrwy, te wychodzące na jaw symptomy i przejawy „rozluźnienia tkanki rzeczywistości”, za sprawą których wydarza się rzeczywistość jako nieustająca maskarada, jako trwająca nieprzerwanie błazenada form¹⁷. W paroksyzmach tej maskarady istnienie przybiera – biorę sformułowania od Schulza – „kształt dziki, nieobliczalny i niewiarygodny”, postaciuje się w „fantastyczną arabeskę”, w „nieznaną cyfrę”, a zarazem – porzucając z dezynwolturą kolejne maski – staje się na powrót czystą substancją fermentującego życia, którego nie sposób uchwycić dyskursywnie, nie mieści się ono bowiem w żadnych „registraturach”¹⁸.

7.

Trudno przywołać tu raz jeszcze Bergsona – z jego przekonaniem, że rzeczywistość zawsze jest niegotowa i wciąż się wydarza na nowo, że jest zmienna i nieprzewidywalna, że trwa w ustawicznym ruchu, ale zarazem pozostaje wewnętrznie ciągłą całością. Tak pojęta rzeczywistość jest żywa i wolna – jest samoistną twórczością „pędu życiowego”, który bierze górę nad „bezwładem materii”. Bergson nie uznawał porządku ustanowionego *a priori*. Rzeczywistość nieustannie się staje i w ten sposób samą siebie czyni możliwą. W tej dynamice stającego się istnienia uczestniczy intuicja, która podąża – jak pisał filozof – „za falami tego, co realne”¹⁹. Dla Schulza formą tak rozumianej intuicji była sztuka jako wycucie tych rejestrów realności, w których odsłania się głęboki nurt wszystkiego, co jest – żywa, labilna, fermentująca rzeczywistość „prawdziwego trwania”.

8.

Intencją Bergsona – jak wiadomo – było przecięcie ograniczeń subiektywizmu, przy jednoczesnym uznaniu szczególnej wagi tego, co jednorodne, immanentne, niepowtarzalne. W ujęciu autora *Ewolucji twórczej* realnie istniejąca rzeczywistość ma płynną naturę, wszystko rozlewa się w niej we wszystkim, a dzięki temu pojedyncze i niepowtarzalne wątki istnienia uczestniczą w całości bytu na zasadzie metonimii i właśnie jako metonimia dają pewny – nie subiektywny i nie względny – dostęp do żywego nurtu rzeczywistości, do tej wewnętrznie zmiennej i zarazem spójnej realności, którą nasz umysł tak chętnie kwantuje i unieruchamia, przekładając ją na pojęciowy sztafaż. W tym żywym nurcie zanurza nas „doświadczenie czyste” – ani subiektywne, ani obiektywne – łączące w sobie „pamięć” i „postrzeżenie”,

a odsłaniające się jako „obraz”. Jedną z modalności tego doświadczenia jest sztuka. Bergson stwierdzał co prawda w głośnym wykładzie oxfordzkim, wygłoszonym w roku 1911:

Sztuka pozwala nam niewątpliwie odkryć w rzeczach więcej jakości i więcej odcieni, niż postrzegamy naturalnie. Rozszerza nasze postrzeganie, lecz raczej na powierzchni niż w głąb. Wzbogaca naszą terażniejszość, lecz bynajmniej nie daje nam możliwości wykroczenia poza nią²⁰.

Schulz jednak myślał inaczej. W jego przekonaniu właśnie sztuka sięga głębi. I sama jest głębią, w której buzuje i gwałtownie błyszczy jakaś lotna substancja istnienia – migotliwa, niepochwytana, swobodnie przekraczająca ciasne ramy terażniejszości. Dla autora *Sklepów cynamonowych* również ten eteryczny fluid jest materią sztuki – stanowi jej grunt i zarazem wytrąca się w niej osadem „figur i kolorów”²¹.

9.

O materii swojej sztuki mówi Schulz tak:

Właściwym tematem, a więc ostatecznym surowcem, który znajduję w sobie bez żadnej ingerencji woli, jest pewien stan dynamiczny, zupełnie *ineffabilis* i zupełnie niewspółmierny ze środkami poezji. Mimo to posiada on całkiem określony klimat, wyznaczający ściśle gatunek treści osadzającej i nawarstwiającej się na nim. Im bardziej ten bezcielesny związek jest *ineffabilis*, tym większa jest jego chłonność, tym wyraźniejszy tropizm i tym silniejsza pokusa zaszczepienia go na materiale, w którym by się zrealizował²².

Pisarska strategia autora *Wiosny* polega na „gromadzeniu metaforycznego potencjału”²³. Temu służą kontaminacje przebiegów składniowych i rytmicznych, zestrzajanie brzmień i sensów, mnożenie semantycznych perspektyw, za sprawą których „rozbudowane zdanie zyskuje nieoczekiwany walor, niesiony przez asocjacyjną przyległość znaczeń”²⁴. Krok dalej są sny słów, iskrzenia wyobraźni, interferencje lotnych obrazów. To dzięki tym zabiegom sztuka zyskuje oparcie, odnajduje własny głos, nabiera – jak mówi Schulz – „zasadniczej wieloznaczności”²⁵. Staje się palimpsestem, w którym prześwitują przez siebie fluktuujące sensory, a ich współistnienie wyłamuje się z logiki „albo–albo”, przekracza ograniczenia dialektyki legalności i występku, prawomyślności i herezji, oryginału i falsyfikatu. Podobnie jest z materią sztuki. Również jej substancję współtworzą przenikające się modalności artystycznego surowca – wyobraźniowe, sensualne, duchowe, utwierdzone w doświadczeniu, po części zapośredniczone w rekwizytorniach kultury, ale też wciąż na nowo odsłaniane w pracy intuicji, w wizji.²⁶ *Noc wielkiego sezonu* ukazuje

to w sposób szczególnie klarowny – zwłaszcza w tym pasażu obrazów, który ewokuje napowietrzną rzeczywistość.

10.

Oto inicjalny obraz tego pasażu:

Ojciec mój siedział znowu w tylnym kontuarze sklepu, małej, sklepionej izbie, pokratkowanej jak ul w wielokomórkowe registry i łuszczącej się bez końca warstwami papieru, listów i faktur. Z szelestu arkuszy, z nieskończonego kartkowania papierów wyrastała kratkowana i pusta egzystencja tego pokoju, z nieustannego przekładania plików odnawiała się w powietrzu z niezliczonych nagłówków firmowych apoteoza w formie miasta fabrycznego, widzianego z lotu ptaka, najeżonego dymiącymi kominami, otoczonego rzędami medali i ujętego w wywijasy i zakręty pompatycznych et i Comp.

Tam siedział ojciec, jak w ptaszarni, na wysokim stołku, gołębniki registrarur szeleściły plikami papierów i wszystkie gniazda i dziupła pełne były świergotu cyfr.

Na początku jest więc ptaszarnia – z jej świergotem cyfr, z jej ptasią buchalterią. Ptasia naturę mają również te szeleszczące arkusze, te łuszczące się bez końca, łopocące kartki listów i faktur, które – dopowiedzmy – dotyczą gromadzonych przez ojca sukiennych materiałów, tych wszystkich „szewiotów, aksamitów i kortów” wypełniających z wolna sklep. Bez komentarza zostawiam znaczący, choć delikatnie uderzony ptasi akord, którym jest – wybrzmiewający na progu nocy – „milczący alarm zorzy, drgający świergotem miliona cichych dzwonek, wzbierający wzlotem miliona niewidzialnych skowronków, lecących razem w jedną wielką, srebrną nieskończoność”. Na inną okazję odkładam też przyjrzenie się zabawom dzieci, o których mowa w *Nocy wielkiego sezonu*. Teraz poprzestaję na cytacie:

dzieci bawiły się [...] bez tchu, hałaśliwie i niedorzecznie. Przykładały małe pęcherzyki do ust, ażeby wydymać je i naindyczyć się nagle w jaskrawo wielkie, gulgocące, rozpluskane narośle albo wykogucić się w głupią kogucią maskę, czerwoną i piejącą, w kolorowe jesienne maskary, fantastyczne i absurdalne. Zdawało się, że tak nadęte i piejące wzniosą się w powietrze długimi kolorowymi łańcuchami i jak jesienne klucze ptaków przeciągać będą nad miastem – fantastyczne flotyle z bibułki i pogody jesiennej.

Cytat jest ważny, bo stanowi wyobraźniowy przedtakt dwóch kluczowych obrazów pasażu, który rekonstruuję. Pierwszy z tych obrazów to eksplozja „ciemnych, sukiennych szaców”:

Bale leciały, rozwijając się z łopotem w powietrzu w ogromne chorągwie, pulki wybuchały zewsząd wybuchami draperii, wodospadami sukna, jak pod uderzeniem Mojżeszowej laski.

Tak wylewały się zapasy szaf, wymiotowały gwałtownie, płynęły szerokimi rzekami. Wypływała barwna treść póltek, rosła, mnożyła się i zalewała wszystkie lady i stoły.

W ten sposób dokonuje się „sukienna kosmogonia”, za sprawą której ze „strumieni kolorowości” wylania się rzeczywistość pradawnej ojczyzny – „fantastycznego Kanaanu”. Rewersem tej kosmogonii będzie ta dziwna – od początku naznaczona symptomami choroby – palingeneza, która rozpoczyna się w powietrzu, na firmamencie:

I wnet zaroilo się niebo jakąś kolorową wysypką, osypało się falującymi plamami, które rosły, dojrzewały i wnet zapełniły przestworze dziwnym ludem ptaków, krążących i kołujących w wielkich, krzyżujących się spiralach.

Jest to – jak pamiętamy – „dalekie, zapomniane potomstwo” ptaków, które ongiś ojciec „wywabiał z nicości”, eksperymentując „w nie wypróbowanych rejestrach bytu”²⁷. Wówczas ptasia obecność była „wybuchem kolorowości” i następującą po nim – w *Manekinach* – „fantastyczną śnieżycą” materiałowych skrawków, „różnokolorowych strzępów i szmatek”, „lekkomyślnych i płochych”, osypujących się z ptasich ciał dziewcząt na podłogę pracowni krawieckiej²⁸. Ta feeria barw miała posmak święta, kryła się w niej zapowiedź – jak mówi Schulz – „możliwego jakiegoś karnawału”, „jakiejś wielkiej nieureczywistnionej maskarady”²⁹. Teraz tamte wybuchy kolorowości odsłaniają swoją podszewkę: „Wśród fragmentów zgasłego pejzażu, wśród zburzonych kulis nocnej scenerii” widzimy „ogromne wiechcie piór, wypchane byle jak starym ścierwem”. W tym spotkaniu przeciwstawnych rejestrów zjawia się intuicja całej rzeczywistości. I intuicja czasu, który trwa – pogrążony w „wiszarach ogromnej, labiryntowej, rozłopotanej wiatrami nocy”.

Przypisy

- ¹ W. Panas, *Apologia i destrukcja*. („Noc wielkiego sezonu” Brunona Schulza), [w:] *Nowela, opowiadanie, gawęda. Interpretacje małych form narracyjnych*, red. K. Bartoszyński, M. Jasińska-Wojtkowska, S. Sawicki, Warszawa 1979, s. 240, 241.
- ² Tamże, s. 242, 240, 245.
- ³ Tamże, s. 250.
- ⁴ D.A. Goldfarb, *Czytając Schulza: „Noc wielkiego sezonu”, „Kresy”* 1993, nr 13, s. 15.
- ⁵ *Talmud babiloński. Traktat Chagiga*, przekł. i komentarz G. Zlatkes, wprowadzenie K. Pilarczyk, Kraków 2010, s. 117.
- ⁶ W. Panas, *Apologia i destrukcja...*, s. 239.

- ⁷ Zob. między innymi: W.P. Szymański, *Wyznawca Absolutu i Materii – Bruno Schulz*, [w:] *Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego. Sylwetki*, red. B. Faron, Warszawa 1974, s. 605–608; B. Sienkiewicz, *Wokół motywu manekina. Bruno Schulz i Debora Vogel*, [w:] *W ulamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110. rocznicę urodzin i 60. rocznicę śmierci*, red. M. Kitowska-Łysiak i W. Panas, Lublin 2003, s. 405, 408–409; A. Kato, *Bruno Schulz i morfologia Goethego*, [w:] *Bruno Schulz jako filozof i teoretyk literatury. Materiały V Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*, red. W. Meniok, przeł. O. Dzondza, W. Meniok, W. Romanyszyn, Drohobycz–Koło 2014, s. 466–469; B. Sienkiewicz, *Filozofia życia vs. koncepcja mechanistyczna. Od filozofii życia do posthumanizmu. Przypadek Leśmiana i Schulza*, [w:] *Młodopolski witalizm. Modernistyczne witalizmy*, red. A. Czabanowska-Wróbel i U.M. Pilch, Kraków 2016, s. 363–388.
- ⁸ Zob. B. Leśmian, *Z rozmyślań o Bergsonie*, [w:] tegoż, *Szkice literackie*, oprac. i wstęp J. Trznadel, Warszawa 1959, s. 35.
- ⁹ H. Bergson, *Oeuvres. Edition du centenaire*, Paris 1963, s. 801 (cyt. za: B. Skarga, *Złudzenie transcendentalizmu*, „Teksty” 1980, nr 1, s. 33).
- ¹⁰ W kwestii symetrii rządzącej *Sklepami cynamonowymi* zob. P. Próchniak, *Ptaki nocy (na marginesie «Wichury»)*, [w:] *Bruno od Księgi Blasku. Studia i eseje o twórczości Brunona Schulza*, red. P. Próchniak, Kraków 2013, s. 209–230.
- ¹¹ B. Schulz, *Noc wielkiego sezonu*, [w:] tegoż, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 91–92 (dalej cytaty z opowiadania przytaczam za tą edycją – bez wskazywania strony, z której pochodzą).
- ¹² B. Schulz, *Manekiny*, [w:] tegoż, *Opowiadania...*, s. 26; wymyki wyżej: tamże.
- ¹³ W. Panas, *Apologia i destrukcja...*, s. 247.
- ¹⁴ B. Schulz, *Bruno Schulz do St.I. Witkiewicza*, [w:] tegoż, *Opowiadania...*, s. 444.
- ¹⁵ B. Schulz, *Powstają legendy*, [w:] tegoż, *Szkice krytyczne...*, s. 114. Wyrażenie „kaprys dziki i natrętny” pochodzi z opowiadania *Genialna epoka* (w: tegoż, *Opowiadania...*, s. 125).
- ¹⁶ Tegoż, *Powstają legendy...*, s. 114.
- ¹⁷ Tegoż, *Bruno Schulz do St.I. Witkiewicza...*, s. 445.
- ¹⁸ Tegoż, *Genialna epoka...*, s. 125.
- ¹⁹ H. Bergson, *La pensée et le mouvant*, [w:] tegoż, *Oeuvres...*, s. 1271.
- ²⁰ H. Bergson, *Postrzeżenie zmiany*, przeł. P. Beylin, cyt. za: I. Wojnar, *Bergson*, Warszawa 1985, s. 274–275.
- ²¹ B. Schulz, *Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza...*, s. 446.
- ²² B. Schulz, *Republika marzeń. Utwory rozproszone, opowiadania, fragmenty, eseje, rysunki, wybór, oprac. i posł. J. Ficowski*, Warszawa 1993, s. 63 (wypowiedź w rubryce: *W pracowniach pisarzy i uczonych polskich*). Łacińskie „ineffabilis” to tyle co „niewysłowiony, niewypowiedziany, nieopowiedziany”.
- ²³ K. Miklaszewski, *Poeta prozy. (O poetyckiej materii prozy Brunona Schulza)*, „Poezja” 1971, nr 7, s. 50.
- ²⁴ Tamże, s. 49.
- ²⁵ B. Schulz, *Zofia Nalkowska na tle swej nowej powieści*, [w:] tegoż, *Opowiadania...*, s. 399.
- ²⁶ Zob. *Materia sztuki*, pod red. M. Ostrowickiego, Kraków 2010.
- ²⁷ B. Schulz, *Ptaki*, [w:] tegoż, *Opowiadania...*, s. 23, 22.
- ²⁸ Tegoż, *Manekiny...*, s. 30, 29.
- ²⁹ Tamże, s. 29.

ELŻBIETA FICOWSKA

List

Warszawa, 30 stycznia 2007 r.

Droga Wiero,

Ten list do Ciebie i do Księgi Pofestiwalowej, niech będzie znakiem mojej obecności w Drohobyczu na Festiwalu Brunona Schulza w 2006 r.

Jestem Ci ogromnie wdzięczna za zaproszenie, bo razem ze mną był obecny mój Mąż, dla którego wszystko, co wiąże się z Brunonem Schulzem, zawsze było ważne. To wielka fascynacja, której dochował wierności przez całe życie.

Jestem Ci wdzięczna w imieniu mojego Męża, nie tylko za trud organizowania Schulzowskich festiwali, dzięki czemu wielu artystów zainspirowanych sztuką Schulza, tworzy i poszerza krąg wyznawców *Wielkiej Herezji*, ale też za to, że ten wielki polski pisarz żydowskiego pochodzenia, mieszkający przez całe życie w Drohobyczu, ma szansę łączyć i wskazywać to, co wspólne w kulturze.

Jestem Ci wdzięczna, że po śmierci Igora, nie załamałaś się, ale kontynuujesz pracę, którą rozpoczęliście razem.

Mam wiele powodów, żeby wymieniać jeszcze inne wdzięczności, ale ograniczę się już do słowa DZIĘKUJĘ i życzeń, żeby każdy następny Festiwal był lepszy od poprzedniego, żeby powstało w Drohobyczu prawdziwe muzeum Brunona Schulza, i żeby wystarczyło Ci zapału, siły i wytrwałości w tej trudnej, fascynującej pracy.

Z przyjaźnią, serdecznie

Bieta Ficowska

Opublikowane pierwotnie w: *Bruno Schulz a Kultura Pogranicza: Materiały dwóch pierwszych edycji Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*, red. Wiera Meniok, Drohobycz 2007, s. 377.



Elżbieta Ficowska z córką Anną, Drohobycz 2016. Fot. Igor Feciak / SchulzFest.

Dlatego tak mi trudno przestać¹

Dzień dobry. Mówię z Warszawy, z daleka. Ale Drohobycz jest wszędzie. Odkąd Schulz urodził się, żył i zmarł w Drohobyczu, odtąd Drohobycz, sklepy cynamonowe – są wszędzie. Są wszędzie w tym sensie, że nieomal na wszystkie języki cywilizowanego świata zostały jego dzieła pisarskie przetłumaczone, o czym wszyscy tutaj dobrze wiemy. Chcę po prostu rozpocząć od tego, że choć jestem daleko, to jestem na miejscu. Jestem tutaj, gdzie mnie państwo słuchacie i gdzie mnie widzicie. I z wielkim wzruszeniem jestem tutaj dlatego, że kiedyś byłem, kiedy to nie było tym, czym od dzisiaj ma być – zaczątkiem muzeum Brunona Schulza w jego rodzinnym mieście.

To jest ta sala, o ile wiem, w której on uczył, uczył rysunków, uczył tych, którzy chcieli się uczyć i tych, którzy nie chcieli. Tym drugim, których czasem było dużo, opowiadał bajki, rysował je, czasami kredami kolorowymi na tablicy, ścierał, i opowiadał, i rysował dalej.

To że w tym samym miejscu możemy dzisiaj gościć znowu Schulza, który powrócił, jest rzeczą niesłychaną, głęboko wzruszającą i sprawiedliwą. Tak powinno być już dawno, dobrze że jest teraz i że będzie w przyszłości, mam nadzieję, coraz szerzej, coraz obficie, będzie obecny Schulz w Drohobyczu. Na co chyba moim zdaniem – przepraszam, nie będę się wdawał w polemiki – największy syn tego miasta w dziejach, największy syn w zakresie sztuki, twórczości, literatury, zasłużył. Że znajdzie tutaj swoje miejsce. Że wróci do miejsca, z którego został gwałtownie wyrwany po to, aby najpierw znaleźć się nigdzie, a potem wszędzie.

Ja, zajmując się nim i jego dziełem, jego życiem od dawna, bo od prawie 60 lat - to jest ogromna większość mojego całego życia, czuję coś w rodzaju wielkiej satysfakcji, że mój Schulz, nasz Schulz, Schulza świata, jest znowu u siebie. Będąc wszędzie, jest znowu u siebie.

Życzę inicjatorom i twórcom tego muzeum, które się właśnie zaczyna, w dniu jego inauguracji, żeby Schulz je rozwijał. Mimo wszelkich trudności, mimo niedoceny przez wiele wpływowych sił, zarówno w waszym kraju jak i naszym i w innych, żeby siłą swojego talentu i swojej sławy światowej mógł on rozwijać tę inicjatywę dalej, bo to przecież Schulz ją rozwija. Życzę tego wszystkim, wśród których najglówniejszą i najważniejszą rolę odgrywają drohobyczanie, Ukraińcy – chwała im za to, mówię o pani Wierze, mówię o panu Igorze, mówię o wszystkich, którzy przy tym się uwijają, którzy uporem swoim i wiedzą swoją i zapalem doprowadzili do dzisiejszego dnia i do tego, co ten dzień na przyszłość wróży.

Nie tak dawno Schulz w postaci resztek, które po nim pozostały w mieście jego rodzinnym, został z tego miasta wyrzucony. To znaczy... został z tego miasta porwany, siłą porwany. Mam na myśli jego malowidła ściennie, po których pozostała reszta, już nie całość dzieła. Ja nie przeceniałbym wielkiej wartości tego

dzieła, chociaż oczywiście niedocenywanie go byłoby błędem. Jego największa, według mego skromnego zdania, wartość i zasługa – to jest to, że obudził się nawet ten świat, który o Schulzu dotychczas nie słyszał. Tak to na świecie tym bywa, niestety, że hałas, że skandal, że wielki rwetes, który rozlega się szerokim echem po świecie, więcej czasem praktycznie znaczy i wywołuje ciekawsze i cenniejsze efekty niż merytoryczne względy.

I tak się też stało w związku z tym rabunkiem – że się tak ośmielę powiedzieć, jak zresztą w mojej książce ostatnio wydanej w Polsce napisałem. Dzięki temu Schulz jak gdyby został dostrzeżony jeszcze szerzej niż był dostrzegany dotąd. Czyli nie ma tego złego, co by i na dobre nie wyszło. Tak i tym razem.

I otóż to wyrwanie Schulza z Drohobycza, nie tak dawne, i ten powrót Schulza do Drohobycza w postaci muzeum, które się zaczyna tworzyć, chciałbym wierzyć, że to jest tylko początek. Mocno zresztą w to wierzę, więcej niż chciałbym, niż mógłbym wierzyć. Jestem daleko i mogę pomóc tylko życzeniami i wszelkimi radami, których nie szczędziłem do tej pory. Gotów jestem współdziałać w rozwijaniu tego muzeum, udzielać porad, wchodzić w merytoryczne sprawy, gdyby ktoś mnie pytał.

Ale wszystko z daleka. Niestety, mój stan zdrowia nie pozwala już mi na to, aby do Drohobycza przyjechać. Ale ja w Drohobyczu jestem od 60 lat, prawie bez przerwy. Ja właściwie, kiedy tu przyjechałem pierwszy raz – po lekturach Schulza, które zostawiły we mnie całe fragmenty znane na pamięć, choć się nigdy przecież tego nie uczyłem, po prostu pozostały we mnie, osadziły się – poczułem, jakbym wrócił do siebie. Ja nie przyjechałem do nowego miasta. Ja przyjechałem do miasta, które znałem od dawien dawna. A przyjechałem późno. Więc mijały dziesiątki lat, kiedy ja Schulza znałem tylko z Schulza, Drohobycz też tylko z Schulza. A potem się to zaczęło wzbogacać, rozwijać... Czyli jest to moje miasto, miasto rodzinne. Bo czuję się spokrewniony z Schulzem, spowinowacony przez tak długie sąsiedztwo, przez – że tak powiem, długie braterstwo, czy



Jerzy Ficowski. Fot. Bartosz Pietrzak

moje synostwo, bo to jest pokolenie moich rodziców, mój ojciec był o rok od Schulza młodszy.

Napisałem do niego list, o czym w swojej książce wzmiankuję, pełen entuzjazmu, bałwochwalczych zachwyków. Miałem wtedy 18 lat. Bo tyle miałem, kiedy Schulz zginął. I ten list prawdopodobnie nie doszedł do niego, przypuszczam – bo pisałem naiwnie na jego adres przedwojenny. Nie wiedziałem o tym, że został wyrzucony ze swojego domu, że znalazł się w getcie pod innym adresem, w domu, którego już nie ma, ale który jeszcze zdążyłem w latach 60 sfotografować, na terenie byłego Łanu, dzisiaj znajduje się tam hotel drohobycki, i gdzie krajobraz miejski w tej okolicy stracił zupełnie swój dawny charakter. Mówię o tym dlatego, aby powiedzieć jak bardzo uległem fascynacji od pierwszej chwili, kiedy się z jego literaturą, jego pisarstwem, podkreślam – pisarstwem, bo wtedy jeszcze o Schulzu rysowniku nie wiedziałem, zetknąłem.

Schulz pisarz to jest geniusz na miarę świata, nie tylko Europy. Schulz rysownik jest dla mnie nieporównywalnie mniejszej rangi niż Schulz pisarz. Schulz

grafik, rysownik, malarz to jest plastik na miarę, którą reprezentują jeszcze tysiące podobnych mu grafików, malarzy na świecie i wcale może nie najlepszy, nie najwyższy w tej kategorii.

Mówiłem o jego domu, że napisałem list i on nie doszedł. Gdybym dzisiaj, przespawszy całą wojnę, chciał napisać do Schulza i miał tylko tamten adres – bo adres jest, tylko Schulza tam nie ma – to jednak pisałbym, bo tylko od siły doceniania Schulza jako drohobyczanina zależy, czy on mieszka w Drohobyczu. Bo przecież Drohobycz staje się i stanie się po powstaniu muzeum mekką, do której będą zjeżdżać bardzo liczni jego czytelnicy, wielbiciel i wyznawcy z całego świata, którzy go znają, bo go czytali w jednym z kilkudziesięciu języków świata.

Oni tu będą do niego przyjeżdżać. Pamiętajmy o tym. Niech pamiętają nawet ci, którzy go nie czytali. To jest w ich interesie, to jest w interesie Drohobycza, w interesie Ukrainy, nie mówię już o Polsce i o sobie. Cokolwiek by się powiedziało, to jest pisarz polski, w tym języku osiągał szczyty literackie. Oczywiście,

był to z pokoleń licznych drohobyckich i okolicznych potomków dynastii kupców żydowskich. Te całe pokolenia przeważnie kupców złożyły się na to, aby w jakimś cherlawym, chorowitym i niepozornym potomku, który zresztą bezpotomnie i tragicznie miał zejść z tego świata, w Brunonie Schulzu, objawiły się najwyższe możliwości geniuszu ludzkiego. Już nie handlowe, nie kupieckie, tylko artystyczne.

Jeśli mówię tak osobiście, to chcę powiedzieć, że nie jestem tylko czytelnikiem Schulza, nie tylko jego biografem, nie tylko próbującym rozszyfrować pewne tajemnice jego sztuki, ale jestem jego wyznawcą, wyznawcą tak, jak się jest wyznawcą pewnej wiary, pewnego kierunku, ponieważ Schulz jest tak uniwersalny i tak daleko wykraczający poza literackie szranki, że można być jego wyznawcą. To jest cała kosmogonia, to jest cały zakres wyznawczy, cała artystyczna religia. Nie dlatego, że Schulz to jest Mesjasz, tylko dlatego, że Schulz jest takiego formatu, takiej wielkości, że wykracza, że nie mieści się w żadnej kategorii ściśle zaszklakowanej. Jest i prorokiem i pisarzem i fantastą i odkrywcą na miarę nie spotykaną we współczesności.

To wyznawszy, bo do tego czułem się zobowiązany, chcę powiedzieć, że nie chciałbym się rozstać z Schulzem jako ten, który w Warszawie, z daleka nasłuchuje, co się dzieje z jego pisarzem, co się dzieje z pisarzem Drohobycza, co się dzieje z pisarzem świata. Chciałbym móc w tym działać, jeśli tylko będę potrzebny, jeśli zdążę za życia współdziałać w tym wielce potrzebnym i dobrze ze rozpoczętym dziele. Nie można czegoś takiego zaniechać bez szkody dla twórcy.

Więc cieszę się i gratuluję Drohobyczowi i gratuluję nie tylko twórcom tego muzeum, ale i ojcom miasta, którzy nie koniecznie muszą jeszcze w tej chwili w pełni rozumieć wielkość i wagę tego wydarzenia, jakim jest dzisiejsza uroczystość w 61. rocznicę tragicznej śmierci Brunona Schulza, zadanej przez gestapowca na ulicy. W przypadkowym miejscu przestrzeni i przypadkowym miejscu czasu – jak napisał kiedyś Schulz, napisał o czymś innym, o końcu świata, w swojej fantastycznej opowieści *Kometa*. ...W przypadkowym miejscu czasu.

I tak Schulz zginął w przypadkowym miejscu czasu po to, żeby trwać. Aby być z nami w dalszym ciągu, żeby nie musieć być reanimowanym po to, żeby żyć znowu. Jest! Jest bezustannie, pomimo wszystkich nieszczęść.

Chcę jeszcze dodać coś na pociechę Schulzowi. On mało cenił swoje życie w sensie bogactwa, nigdy się o to nie ubiegał, chciał tylko, żeby nie chodzić głodnym, żeby zaspokoić swoje elementarne potrzeby. Pensja nauczycielska w szkole była bardzo mizerna i do dziś pozostała taka w Polsce, myślę że i u was. Jemu zależało tylko na twórczości, to było całe jego bogactwo i jedyny sens jego życia. Dlatego kiedy inni się ukrywali, uciekali, widząc zagładę, widząc, że grozi im fizyczna likwidacja, on ratował swoje dzieła. Ze skutkiem gorszym niż zamierzał – to już nie jego wina.

Być może zresztą, że jeszcze się niejedna rzecz odkryje mimo upływu tylu lat. On ratował te rzeczy, przekazywał na przechowanie – swoje rękopisy, swoje rysunki, swoje obrazy. Wiedział, że to jest Schulz, a reszta to jest nieważna resztką, to są plewy. A ziarno – to jest to. I dlatego fakt, że właśnie zajmujemy się tym ziarnem, że zajmujemy się Schulzem, którego nie sposób było zabić, jest dla niego największą satysfakcją, że zajmujemy się tym ocalonym, tym, w czym znajdował sens swojego istnienia, swojego działania, swojego życia.

Kiedy już wypowiedziałem wszystko to, co chciałem wypowiedzieć z okazji powstania muzeum, zaczęłam od nowa, na ten sam temat, ale inaczej i może z innym adresem tego, co mówię. Niedawno ktoś z moich znajomych rozmawiał z dyplomatą izraelskim, dając mu do zrozumienia, że ma za złe to, co się stało w Drohobyczu z malowidłami Schulza. Dyplomata, odpowiedzialny człowiek, powiedział: proszę pana, to jest sprawa jeszcze nie zakończona, powiedzmy, że te rzeczy zostały wypożyczone i zostaną zwrócone. Nie jest to wypowiedź podpisana, czarno na białym. Ale budzi nadzieję. Nie chcę wykluczać takiej możliwości, chociaż nie jestem łatwowierny, że te malowidła wrócą, skąd zostały wzięte. Wrócą do Schulza, bo on tam jest.

Powiedział ktoś właśnie stamtąd, gdzie jego malowidła się nielegalnie znalazły, że Schulz jako przedstawiciel narodu żydowskiego powinien się tam znaleźć, a nie gdzie indziej. Otóż chcę powiedzieć, że Schulz był przedstawicielem przede wszystkim narodu, jeżeli można tak powiedzieć – społeczności drohobyckiej. Że Drohobyc i strony drohobyckie były dla niego małą ojczyzną. To była jego prawdziwa ojczyzna. Tylko tam – podkreślał to w rozmowach i w listach, które się zachowały – mógł i potrafił rysować, tworzyć, pisać. To jedyne miejsce na świecie – jak pisał – to jedyne miejsce na ziemi, ta kraina, położona u stóp Karpat...

Przynależność Schulza – to jest świat. Ale gdybyśmy z drugiej strony na to spojrzeli, Schulz jest drohobyczaninem – w tej najmniejszej skali, ale najbardziej mu bliskiej – jak koszula ciała. To był ten mikroklimat, w którym on mógł oddychać i być sobą i rozwijać swoje najfantastyczniejsze wizje. A wszystkie one były zakorzenione, zakotwiczone, zrosnięte z tym, co je wydało, to znaczy z tym miejscem na ziemi – z Drohobycczyzną.

Ja wiem, że to jest Ukraina, że to była Polska. Ja wiem, że Schulz jest pisarzem polskim. Wiem, że Schulz wywiódł się z rodu żydowskiego, z Żydów polskich i austriackich, bo Schulz urodził się jeszcze grubo przed odzyskaniem przez Polskę po I wojnie światowej niepodległości i był obywatelem monarchii austro-węgierskiej. To też przez całe życie równie dobrze władał, prawie równie – jak napisał kiedyś, prawie w tym samym stopniu władał językiem niemieckim, co polskim. Nie władał natomiast językiem żydowskim. Należał do pokolenia swoich przajaciół, z Drohobycza, ze Lwowa,

tej młodej inteligencji żydowskiej, która wyrwała się do Europy, do świata. Z getta się wyrwała, że tak powiem. I wszyscy jego przyjaciele, a miał ich wielu, choćby z samego Drohobycza, począwszy od lat szkolnych, tacy jak Stanisław Weingarten, którego rysował, któremu podarował wiele swoich dzieł plastycznych, jak Emanuel Pilpel, syn księgarza z rynku drohobyckiego, i wielu, wielu innych, ci potomkowie żydowskich rodów – to byli ludzie, którzy szli ku Europie. Szli ku Europie w tym sensie, że studiowali na wyższych studiach, że porzucili pewne tradycje, pewne zewnętrzne formy obyczajów, nie koniecznie wyznanie. Schulz porzucił, ale zrobił to dla swojej narzeczonej, która była katoliczką i dla ułatwienia małżeństwa, do którego zresztą nie doszło. W księgach drohobyckich można znaleźć ślad, że zażądał skreślenia z listy członków gminy żydowskiej. Tak się stało, ale to nie było wynikiem jakiegoś buntu. On się do swojego synostwa w narodzie żydowskim poczuwał tak samo, jak poczuwał się bardzo silnie do swojej polskości. Chociażby już wybór szkoły przez rodziców... Była przecież szkoła niemiecka i ona była na pewno bardziej faworyzowana przez Austrię, która była właścicielem tych ziem od rozbiorów, niż szkoła polska. A rodzice wybrali szkołę polskojęzyczną. Począwszy już od tego i dalej od wyboru, że zostanie pisarzem. To nie była taka decyzja: jakim pisarzem mam zostać? – zostanę polskim. Nie, to była droga, która go sama na te szczyty zaprowadziła. Józef Roth, który urodził się pod miasteczkiem Brody, myślę, że na Ukrainie ono się nazywa tak samo, jak nazywało się przez wieki, poszedł do szkoły niemieckiej – i zasłynął jako pisarz niemiecki.

Cała ta warstwa młodzieży pochodzenia żydowskiego, młodzieży polskiej, młodzieży inteligenckiej, nie zdążyła osiągnąć tego, do czego zmierzała. Po prostu wszyscy poszli na tamtą stronę rzeczywistości – albo zginęli w Lesie Bronickim pod Drohobyczem, albo w Bełczu w egzekucjach. Schulz pozostał dłużej niż wielu z nich po to, aby podzielić ich los.

Nie chcę powtarzać sobie i tego, co u mnie można przeczytać i tego, co można znaleźć w innych pracach o Schulzu. Ale wiem, że mówię w tej chwili w szczególnych okolicznościach i do szczególnych słuchaczy i w szczególnym miejscu. Dlatego tak mi trudno przestać, tak mi trudno przestać tym bardziej, że zdaję sobie w pełni sprawę z tego, że nie będzie mi dane powtórzyć tego, czy kontynuować to osobiście – na miejscu w Drohobyczu. Nie za pośrednictwem filmu, nie za pośrednictwem kamery, tylko we własnej osobie.

To nic. Jeszcze nie raz się w ten sposób spotkamy i myślę, że jeszcze się mogą na nie jedno przydać, czego bym sobie życzył, jako że trudno mi już dzisiaj, kiedy właściwie zamknąłem rozdział schulzowski w swoim życiu. Nazwijmy to rozdziałem, ale zamknąć tego się nie da, co chwilę się wraca, bo człowiek przywyka do miejsc, zwłaszcza wybranych przez niego i miejsc umiłowanych. I ja tak wracam do Schulza i do Drohoby-

cza i do państwa. I chcę znowu pogratulować władzom Drohobycza, że mają takie cudowne szanse przed sobą, jak nie każda miejscowość na świecie miewa, i że z tej szansy ogromnej trzeba skorzystać za wszelką cenę. Szczególne moje gratulacje należą się państwu Mieniokom, którzy tyle poświęcili swojego czasu, swoich sił i swojej wiedzy tej właśnie sprawie. Jestem pewien, że jest to sprawa skazana na sukces. To nie może być niewypał, to nie może być sprawa, która wbrew rozmaitym przeszkodom, piętrzoną zresztą często świadomie, będzie powoli, żmudnie, potykając się po drodze, rozwijać, tylko to jest coś, co siłą rzeczy, naturą rzeczy, która się nazywa Schulz, musi odnieść zwycięstwo. I jeśli to mówię, to ogarnia mnie trochę uczucie zazdrości młodym, którzy będą mogli doświadczać owoców tego, podczas gdy ja muszę poprzestać na wierze, że to się wszystko powiedzie, że to się uda. Czego życzę jako Cygan honoris causa wierząc w to, że to się spełni.

Przypis

- 1 Wypowiedź–przesłanie Jerzego Ficowskiego (1924–2006) zostało nagrane w Warszawie z okazji otwarcia w dniu 19 listopada 2003 roku tzw. wersji wstępnej Muzeum Brunona Schulza w Drohobyczu. Zapisu video dokonano dzięki uprzejmości Marii Marczewskiej. Redakcja zapisu: Grzegorz Józefczuk. Tytuł pochodzi od redakcji, jest cytatem z wypowiedzi Jerzego Ficowskiego. Zapis znajduje się w zbiorach Muzeum Pokoju Brunona Schulza w Drohobyczu.

Opublikowane pierwotnie w: *MIEJSCE. Kilka rzeczowych uwag niechaj posłużą do zrozumienia sprawy... W 15-lecie Muzeum Pokoju Brunona Schulza w Drohobyczu*, koncepcja, redakcja, słowo wstępne Wiera Mieniok, Grzegorz Józefczuk, „Acta Schulziana”, nr 3, 2018, Drohobycz – Lublin 2018, s. 34–50.

Zdjęcie portretowe Jerzego Ficowskiego z archiwum „Kontekstów”. Patrz: cykl spotkań *Historia jednego obrazu* – organizowanych przez Piotra Borowskiego w siedzibie teatru Studium Teatralnego, w Warszawie przy ul. Lubelskiej 30/32, dokumentowanych przez redakcję „Konteksty”: „Konteksty” nr 1–2/2012: *Historia jednego obrazu, Urodziny poety*. s. 346–361. Tamże teksty i wypowiedzi: Bieta Ficowska, *Urodziny Poety, Wiersze Jerzego Ficowskiego: Erichowi Dauzenrothowi; Milczenie ziemi; Odczytanie popiołów; Co jest; Do Jeruzalaim*, Wypowiedź, tekst Krzysztofa Czyżewskiego: *Spojrzenie prosto w oczy. O obrazie Jerzego Ficowskiego* [jedynym, jaki namalował w latach 70. Oraz wypowiedzi Jerzego Ficowskiego z filmu *Amulety i definicje, czyli szkic do portretu Jerzego Ficowskiego [Fragmenty listy dialogowej]* – z filmu Pawła Woldana, *Amulety i definicje czyli szkic do portretu Jerzego Ficowskiego* film dokumentalny, produkcja: Polska, rok produkcji: 1998, gatunek: film o sztuce, film biograficzny, barwny. 42 min. Scenariusz i reżyseria: Paweł Woldan, zdjęcia: Andrzej Adamczak, muzyka: Bogumiła Kłopotowska, dźwięk: Jerzy Tabor, montaż: Paweł Deliś, Paweł Woldan, kierownictwo produkcji: Aleksandra Kozłowska, współpraca: Marek Krzyżanowski, Jerzy Prochownik, producent: Dorota Przyłubska produkcja: Pado Studio Film (dla Programu 2 TVP).

Kilka rzeczowych uwag o naszym muzeum prowincjonalnym niechaj w tym miejscu posłuży do lepszego zrozumienia sprawy...

Bruno Schulz, Druga jesień

Sugestia

W budynku administracyjnym Państwowego Uniwersytetu Pedagogicznego im. Iwana Franki w Drohobyczu, w tzw. głównym gmachu, na drugim piętrze, przy drzwiach pokoju nr 33, w latach 90. XX wieku pojawiła się tablica z wizerunkiem twarzy Brunona Schulza, informująca, że w tym pokoju pracował on jako nauczyciel gimnazjalny. Tablica cały czas jest, można ją zobaczyć.

Pan Alfred Schreyer (1922–2015), który uczęszczał do Gimnazjum Władysława Jagiełły i Bruno Schulz prowadził w jego klasie zajęcia z rysunku i robót ręcznych, żartował nieraz, że roboty ręczne były przedmiotem niejako pogardzanym, nie takim szacowanym jak np. język polski czy historia, więc to dlatego pokój nauczycielski Schulza, jak i pracownia, gdzie prowadził zajęcia, znajdowały się na górnym piętrze budynku... Niemniej stan rzeczy po części ulega zmianom: kiedy Schulz był już sławny, mógł prowadzić swoje lekcje w miejscu najbardziej szacowanym, w auli gimnazjalnej.

Ale wróćmy do pokoju nr 33 w budynku już nie gimnazjalnym, tylko uniwersyteckim. Mieściła się tam sala zajęciowa – pracownia do nauki języków obcych, ze stoiskami, w których zamontowane były specjalne urządzenia i słuchawki do ćwiczeń tekstów przy pomocy nagrań audio. Wciąż jeszcze trwa wiek XX.

Zakończył się wiek XX. Postanowiliśmy z Igorem Meniokiem (1973–2005), że pokój nr 33 – pokój Schulza – musi się zmienić, musi się zamienić w miejsce specjalne, Schulzowi przywrócone i jemu dedykowane.

Intencja

Na przełomie lat 2002/2003, już po powstaniu w ramach Uniwersytetu Polonistycznego Centrum Naukowo-Informacyjnego, rozmawiamy z Profesorem Walerym Skotnym (1948–2011), rektorem uniwersytetu, o możliwości czy też konieczności narodzin w pokoju Schulza załączka miejsca jego pamięci. Proponujemy zdemontować wyposażenie pracowni języków obcych, całkowicie zwolnić przestrzeń pokoju i rozpocząć prace nad zaaranżowaniem tam quasi-ekspozycji, która pozwoliłaby temu miejscu zamienić się w zaczątek Muzeum Brunona Schulza albo – jak Igor to określił – „wstępnej wersji” Muzeum.

Mówimy o tzw. głowie Schulza, czyli o rzeźbie wykonanej przez Piotra Flita i przekazanej z Izraela do Drohobycza w 1992 roku. Rzeźba ta znajdowała się wówczas w muzeum uniwersyteckim, swoistej świetlicy o funkcjach ideologiczno-wychowawczych, obok sztandarów uniwersyteckich, pucharów zdobytych przez studentów w zawodach sportowych, różnych

WIERA MENIOK

Muzeum Pokój Brunona Schulza w Drohobyczu. Kilka uwag o genealogii miejsca

nagród i dyplomów członków wspólnoty akademickiej etc. Rzeźba mogłaby być czymś w rodzaju punktu odniesienia dla działań na rzecz przyszłego Pokoju Schulza. Mówimy także o książkach, kopiach rysunków, zdjęciach przekazanych przez Jerzego Ficowskiego (1924–2006) w tymże 1992 roku i dedykowanych „dla przyszłego muzeum Brunona Schulza”. Dzielimy się zamiarami. Że postanawiamy konsultować sprawę powstania Muzeum Brunona Schulza oraz jego koncepcji przede wszystkim z Jerzym Ficowskim, że myślimy o możliwości osobistego z nim spotkania w Warszawie. Wspominamy o Jerzym Jarzębskim i Władysławie Panasie (1947–2005), najwybitniejszych schulzologach, których rektor Walery Skotny zdążył poznać niedługo przed tym (Jerzy Jarzębski uczestniczył w konferencji schulzologicznej organizowanej przez nas 19-20 listopada 2002 roku, Władysław Panas w tymże roku przyjeżdżał do naszego uniwersytetu w oficjalnej delegacji, razem z ówczesnym rektorem KUL-u, ks. prof. Andrzejem Szostkiem), mówimy, że zwrócimy się do nich z prośbą o wsparcie naszego pomysłu, jak i o rady merytoryczne. Powołujemy się także na gorące poparcie tej idei ze strony Krzysztofa Sawickiego, ówczesnego Konsula Generalnego RP we Lwowie, którego rektor Skotny też niedługo wcześniej poznał. Ich spotkanie w pokoju rektorskim podczas pierwszej wizyty Krzysztofa Sawickiego, złożonej w Uniwersytecie w Drohobyczu, przebiegało głównie na rozmowach o Brunonie Schulzu.

Intencja nasza została zaakceptowana przez Profesora Walerego Skotnego. Był to zdecydowany początek formalny, nasze działania, związane z powstaniem muzeum, miały zaczynać się i toczyć na terenie uniwersyteckim. Niemniej akceptacja ze strony rektora nie była tylko formalna, o czym nie raz mogliśmy się przekonać i za co zawsze będziemy mu niezmiernie wdzięczni.

Inspiracja

Inspiracją niezwykle i niezapomnianą, która utwierdziła nas w naszych zamiarach i dodała otuchy w perspektywie ich realizacji, była wizyta w warszawskim

domu Jerzego Ficowskiego na przełomie lata i jesieni 2003 roku. Trema przed spotkaniem była tak samo kolosalna, jak i ogromna satysfakcja po nim, a także i przede wszystkim – poczucie obowiązku i odpowiedzialności za te działania, których się podejmujemy: odpowiedzialności teraz już nie tylko przed Brunonem Schulzem, ale i przed Jerzym Ficowskim.

Niezłomny Archeolog Schulza opowiadał o swojej adoracji wobec autora *Republiki marzeń* i swoim poświęceniu dla niego. Pokazywał liczne wydania jego książek, odkrywał nam światy i ślady schulzowskie. W pokoju wisiały rysunki Schulza. Pan Ficowski wyciągnął z biurka i pokazał nam akwarele Jarosława Stefana Stupnickiego (1895-1942), rysownika i nauczyciela biologii z Gimnazjum Władysława Jagiełły, który dobrowolnie zdecydował się przyjąć śmierć w Bełcu... Pokazał kartkę napisaną do niego przez Marca Chagalla... Pokój Jerzego Ficowskiego zamieniał się jakby w prawdziwe *Regiony Wielkiej Herezji*, których gospodarz i zarządca długo rozmawiał z nami, pytał, opowiadał. Obiecał pomagać, czuwać z daleka nad Muzeum Schulza, które uważa za wspólny nasz cel i najważniejsze zadanie. Nigdy nie zapomnę głębokiego spojrzenia jego zielonych oczu – patrzył spokojnie i długo, kolor oczu miał niespotykany.

Pani Elżbieta Ficowska częstowała nas herbatą i ciastem (mógł to być sernik, ale głowy nie dam). Przyjaźnimy się z Elżbietą Ficowską. Spotkania z nią są niejako kontynuacją tej dawnej rozmowy z Jerzym Ficowskim. Muzeum Pokój Brunona Schulza ma od niej dary, ma jej wsparcie, ma jej przyjaźń.

Jerzy Ficowski napisał dwa listy. Jeden do nas obojga – gratulacje z okazji otwarcia Muzeum i podtrzymanie obietnicy pomocy i porad. Drugi do mnie, już po śmierci Igora. Napisałam kiedyś o tych listach Jerzego Ficowskiego¹, z myślą o nim – wtedy i wciąż – jako o inspiracji dla Muzeum Pokoju Brunona Schulza w Drohobyczu. Wciąż jestem mu za to wdzięczna.

Intryga

Profesora Władysława Panasę poznaliśmy w Lublinie. Najpierw podczas krótkiej wizyty w prowadzonym przez niego Zakładzie Teorii Literatury na KUL-u, po czym umówiliśmy się w Bramie Grodzkiej, z perspektywą dłuższej rozmowy. Na początek pokazał nam Ośrodek „Brama Grodzka - Teatr NN”. Potem – ta dłuższa rozmowa, wtedy pierwsza – już wkrótce – stała się trwałym motywem, w naszych spotkaniach i rozmowach. Nie było szansy oprzeć się jego ogromnej wiedzy, charyzmem i niekonwencjonalnej postawie, niezwyklej zdolności opowiadania. I pytaniom. Pytał, co mianowicie zamierzamy zrobić w dawnym pokoju nauczycielskim Brunona Schulza, jak oceniamy szanse spełnienia tych zamiarów ze względu na formalne i ideologiczne uwarunkowania akademicko-universyteckie oraz kontekst współczesnego ukraińskiego Drohobycza,

jaką mamy wizję tego miejsca, czyli jakim ono ma być i czemu służyć? Nigdy nie zapytałam, czy nasze tamte odpowiedzi miały według niego jakiś sens – najpierw czułam wobec Profesora ogromną treść, zaś potem już nie było możliwości o to zapytać... Pamiętam jednak do dziś moją dzieciinną wręcz radość, kiedy w rozmowie o poezji, mianowicie o poezji Wisławy Szymborskiej, powiedziałam, że uwielbiam wiersz *Kot w pustym mieszkaniu...* i okazało się, że Profesor też ten wiersz uważa za jeden z najmocniejszych u tej poetki.

Władysław Panas wsparł nasz pomysł powstania Muzeum Pokoju Brunona Schulza. Wsparł merytorycznie, ale też z całą ekspresją jego podejścia do tej sprawy, która w jego interpretacji była intrygą – Levinasowską *intrygą Nieskończoności*, ale przede wszystkim jego własną, wręcz intymną. Tak to odbierałam wtedy, tak to odbieram teraz.

Tą *panasowską Intrygą* najmocniej zafascynowany poczuł się wówczas Igor. A Władysław Panas napisał dla niego kilkudziesięciu rekomendację do stypendium „Gaude Polonia”, w której zdaniem przewodnim było stwierdzenie, iż stypendium to jest dla Igora Menioka po prostu wskazane. Profesor zapoznał nas wtedy z Grzegorzem Józefczukiem. Przedstawił Ewę Zarzycką, Krystynę Pasieczną, Bartka Michałowskiego i innych, bez których trudno jest teraz sobie wyobrazić swoiste powinowactwo drohobycko-lubelskie, także w kontekście Muzeum Schulza.

Dzięki Władysławowi Panasowi intryga coraz mocniej stawała się koniecznością.

Transpozycja

Metamorfozy z uniwersyteckim pokojem nr 33 przebiegały w dość szybkim tempie. Czuwaliśmy nad nimi. Niezwykle ważne było ideowe, ale też całkiem realistyczne wsparcie rektora Walerego Skotnego, jak m.in. zadbanie o skromny remont pomieszczenia oraz jego umeblowanie według projektu Igora Menioka. Niebawem zaczęliśmy zastanawiać się nad zawartością i kompozycją ekspozycyjną. Pomagał Zenon Filipow (1945-2012), fotografik, kolekcjoner, wydawca pocztówek o Drohobyczu i Schulzu oraz książki-katalogu *Sztuka fotografii drohobyckiej* (Drohobycz 2012), pomagali artyści drohobyccy Marian Oleksiak i Andrij Kowal, pomagali przyjaciele.

Sporo różnych rzeczy i niespodzianek zdarzyło się na drodze przemiany intrygi w konieczność... Na przykład, *passé-partout* o specjalnych kolorach i specjalnych rozmiarach wyciętych w nich okienek dla opracowania kopii rysunków i grafik Brunona Schulza, przekazanych przez Jerzego Ficowskiego, musieliśmy zamówić w marcecie „Obi” w Lublinie – specjalna wyprawa.

Od rodziny Marii Karalus dostaliśmy w darze pierwsze wydanie *Sklepów cynamonowych* (przed wojną czytała tę książkę pewna pani krawcowa, droho-

byczanka, Ukrainka). Zbigniew Milczarek podarował pierwsze wydanie *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza z ilustracjami Brunona Schulza. Mieliśmy na otwarcie Muzeum kilka jeszcze cennych eksponatów. Większość jednak dotarła do niego potem.

Inscenizacja

19 listopada 2003 roku. Dzień otwarcia tzw. wstępnej wersji Muzeum Brunona Schulza w Drohobyczu. Rektor Walery Skotny przerwał urlop i przybył na otwarcie. Czuł się w obowiązku. Zależało mu na tym wydarzeniu. Nie obawiał się, ale i nie wykluczał ewentualnego bojkotowania ze strony środowiska uniwersyteckiego. Widocznie miał powody, by tak myśleć. Wystąpił przed otwarciem Muzeum, tekst jego wystąpienia publikujemy w „Acta Schulziana”.

Wśród gości z Polski byli m.in. Władysław Panas, Jerzy Maria Pilecki ze Stowarzyszenia Przyjaciół Ziemi Drohobyckiej, Adolf Juzwenko z Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Krzysztof Sawicki, Leszek Wajda, Franciszek Maśluszczak, Grzegorz Józefczuk, Krzysztof Mikłaszewski, Andrzej Maria Marczewski, Jerzy Janowski, Jerzy Jacek Bojarski, Krystyna Pasieczna, Małgorzata Sady i inni.

Po otwarciu Muzeum odbyła się w sali obok – w dawnej pracowni Schulza – sesja pt. „Schulz i Ukraina”. Jako pierwszy, za pośrednictwem nagrania video, powitał zebranych i pogratulował otwarcia Muzeum Brunona Schulza Jerzy Ficowski: wysłuchano jego bardzo osobistej i wzruszającej, a zarazem głęboko merytorycznej wypowiedzi, której zapis po raz pierwszy opublikowaliśmy w tomie trzecim „Acta Schulziana”.

Główny wykład pt. *Bruno Schulz albo intryga Nieskończoności* wygłosił Władysław Panas. Powiedział, niejako resumując ten pierwszy krok drohobycki na drodze powrotu Schulza do jego miasta, do jego miejsca:

w sześćdziesiątą pierwszą rocznicę śmierci w tym samym gmachu otwiera się jego muzeum. Akt ten, tyleż realny, co i symboliczny, wpisuje się we wszystkie wymienione do tej pory przeze mnie prawidłowości, gdzie początek antycypuje koniec, który wraca do początku, który znowu wskazuje na koniec, który ponownie jest powrotem do początku. Zamyka się jeden krąg i tym zamknięciem uruchamia następny. I tak dalej, i tak dalej. Teraz też: otwierając muzeum Schulza – zamyka się pewien proces, zamykając ten proces – otwiera się wszak nowy. I dopiero przyszłość – być może nieodległa, być może odległa, pokaże, jakie zjawiska wywoła ten proces, który jest końcem, który jest początkiem...”³.

Przyszłość nieodległa czy przyszłość odległa? Nie mam jednoznacznej odpowiedzi na to pytanie Włady-

śława Panasa. Od inscenizacji otwarcia upłynęło już sporo czasu, chociaż – w gruncie rzeczy – wszystko jest niepewne, tym bardziej czas. Niemniej wierzę, iż moje obserwacje mnie nie łudzą i że w tym miejscu – Muzeum Pokoju Brunona Schulza – koniec wciąż staje się początkiem... nawet, gdy tuż przed swoim 15-leciem zostaje ono poddane katastrofie zalania wodą... z sufitu niczym z nieba...

Kontynuacja

Muzeum Pokój Brunona Schulza to miejsce szczególne. Miejsce autentyczne i wykraczające. Na swój sposób zachowuje semantykę i metaforykę wyrazu „muzeum”. Jest ono Muzeum Idei i Muzeum Receptji. Idei przywrócenia Brunonowi Schulzowi jego miejsca autentycznego i przywrócenia temu miejscu jego niezwykłego mieszkańca i twórcy, jakim jest Schulz. Ma służyć receptji i przywróceniu jego dzieła, jego wyobraźni, jego samego – wciąż istniejącego i wciąż zaginionego – w jego życiu po śmierci: w Drohobyczu i na świecie, nigdzie i wszędzie, nigdy i zawsze.

Jaka jest kontynuacja? Jedną z wielu możliwych odpowiedzi na to pytanie udzielił we wspomnianym zeszycie „Acta Schulziana” Grzegorz Józefczuk, albowiem jego odpowiedź nie była i nie będzie przypadkowa.

Przypisy

- 1 W. Mieniok, *W oczekiwaniu na powrót autora „Mesjasza”, „Akcent”, nr 3 (105), 2006, s. 28-34.*
- 2 MIEJSCE. *Kilka rzeczowych uwag niechaj posłużą do zrozumienia sprawy... W 15. lecie Muzeum Pokoju Brunona Schulza w Drohobyczu, „Acta Schulziana”, t.3. Drohobycz-Lublin 2018.*
- 3 W. Panas, *Bruno Schulz albo intryga Nieskończoności*, Lublin: L-PRINT 2003, [za:] W. Panas, *Willa Bianki. Mały przewodnik drohobycki dla przyjaciół (fragmenty)*, przygotowanie do druku i nota Paweł Próchniak, Lublin: Wyd. UMCS 2006, s. 12.

Opublikowane pierwotnie w: MIEJSCE. *Kilka rzeczowych uwag niechaj posłużą do zrozumienia sprawy... W 15-lecie Muzeum Pokoju Brunona Schulza w Drohobyczu*, koncepcja, redakcja, słowo wstępne Wiera Mieniok, Grzegorz Józefczuk, „Acta Schulziana”, nr 3, 2018, Drohobycz – Lublin 2018, s. 10–24.



1



2



3



4

Muzeum Pokój Brunona Schulza. Fot. Igor Feciak / SchulzFest
 1. Pierwsza wersja Muzeum. II Festiwal 2008. Zwiedzca Aleksandra Zińczuk.
 2. Nowa wersja Muzeum. Kolekcja książek, czasopism, druków ulotnych i artefaktów.
 VII Międzynarodowy Festiwal Brunona Schulza. Drohobycz, 2016.
 3. VII Międzynarodowy Festiwal Brunona Schulza. Drohobycz, 2016.
 Po lewej: Jerzy Jarzębski, po prawej: rzeźba Piotra Flita podarowana w 1992 roku.
 4. W Muzeum od lewej: Paweł Próchniak, Jerzy Kandziora, Grzegorz Józefczuk,
 VII Międzynarodowy Festiwal Brunona Schulza. Drohobycz, 2016.

Opowieści gabinetu osobliwości. Kilka uwag o genealogii miejsca

Jakże trudno zrozumieć ten fakt, a również jakże łatwo wyciągnąć z niego opatrzone wnioski, że po Brunonie Schulzu w jego rodzinnym mieście nie pozostała żadna kartka zapisana jego ręką, nie zachował się żaden rysunek lub obraz jego autorstwa. Nie ma jego grobu. A jego dom już tylko częściowo przypomina ten, w którym mieszkał i tworzył. A przecież nie zginął przed wiekami, lecz przed 76. laty. Ten stan spraw musi wpływać na formę muzeum poświęconego Brunonowi Schulzowi w Drohobyczu. Zatem: muzeum bez swojego bohatera? Odpowiem od razu: nic bardziej błędnego. Nie ma Drohobycza bez Schulza i nie ma Schulza bez jego miasta, bez tego realnego, jak i mitycznego Drohobycza. I nie jest to tylko metafora.

Więc On tutaj jest, a mimo to wciąż, a być może zawsze tak będzie – czujemy dotkliwą pustkę, która jest następstwem dramatów, jakie rozegrały się na tych ziemiach i w całej Europie. Stąd w jakimś stopniu bierze się idea i pasja, aby tę pustkę zapępiać, obsesja gromadzenia najróżniejszych śladów i tropów, przedmiotów i opowieści, bo wszystko, chociaż zdaje się mieć różną rangę i wartość, jest ważne.

Dlatego lubię powtarzać, że Muzeum Pokój Brunona Schulza to gabinet osobliwości, w jakim – zapraszam, aby sprawdzić – sąsiadują ze sobą portrety pisarza wykonane przez współczesnych artystów i plakaty wystaw schulzowskich z płytkami podłogowymi z klatek schodowych willi dawnych magnatów naftowych i klepkami parkietu, z jakiego układano wzory w ich salonach, wycinki z „New York Timesa” o Schulzu z pudełeczkiem z apteki Gorgoniusza Tobiaszka na rogu Rynku, w jakiej w schulzowskim mieście stała bania z sokiem malinowym, płyta z nagraniem opery kameralnej Juliusza Łuciuka *Demurgos* z zapisem niemych, erotycznych duńskich filmów z udziałem Asty Nielsen i z płytami Jurija Andruchowycza i grupy „Karbido” oraz z autorskim faksymile wiersza Serhija Żadana ze zbioru *Drohobycz*, fotografie Igora Menioka, Władysława Panasa i Alfreda Schreyera z wielkimi kukłami ze spektaklu *Panopticum* Teatru Alter, w końcu – pierwsze wydanie *Sklepów cynamonowych* z domowej półki książkowej drohobyckiej krawcowej z laskami cynamonu...

Kiedy mówię o gabinecie osobliwości, muszę na wszelki wypadek dodać, że w tym szaleństwie jest metoda i bez trudu dostrzeże się porządek wątków, opowieści, narracji, a nawet stylów i strategii muzealnych. Jedną część zbiorów – to archiwalia związane z życiem i twórczością Brunona Schulza oraz Drohobyczem jego czasów, w tym – z drohobyckim gimnazjum, gdzie uczęszczał, a potem sam nauczał. Są rzeczy bardzo cenne, jak oryginały „Wiadomości Literackich” i „Skamandra” (niestety, ucierpiały podczas zalania muzeum) z tekstami Schulza, komplet kopii listów Schulza ze zbiorów Jerzego Ficowskiego, czy dar najnowszy – fotografia z 1927 roku przedstawiająca nieznaną dotychczas tableau abiturientów, ozdobione przez Schulza

(piszę o tym poniżej). Część specjalna – to artefakty z epoki, już wspomniane, ale też np. szylid przedwojennego fryzjera czy kostki drohobyckiego bruku ułożone jeszcze w czasach C.K. Monarchii.

Druga, dominująca część zbiorów odnosi się do szeroko rozumianej recepcji dzieła autora *Sanatorium pod Klepsydrą*, a najważniejsze w niej działy to: kolekcja tłumaczeń schulzowskiej prozy na około 30 języków świata, biblioteka publikacji schulzologicznych i autorów schulzologów (w tym dary książkowe m.in. Jerzego Ficowskiego), proza świata inspirowana Schulzem, książki Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu, dokumentacja plakatu, wydawnicza i prasowa wydarzeń schulzowskich, dokumenty związane z Centrum Polonistycznym, Festiwalem i Muzeum Pokojem (w tym listy). Poza recepcją naukowo-literacką niezwykle bogaty jest zbiór sztuki i innych, najróżniejszych przedmiotów powstałych z inspiracji dziełem i życiem Schulza (o czym też piszę poniżej). Obok zbiorów „papierowych”, materialnych, muzeum posiada bogatą kolekcję multimedialną, m.in. liczącą tysiące plików dokumentację fotograficzną, video w postaci kilkuset godzin zapisów wydarzeń festiwalowych i innych schulzowskich przedsięwzięć, e-booki.

Specjalną wagę przypisujemy gromadzeniu dokumentacji recepcji drohobyckiej i szerzej – ukraińskiej, Centrum Polonistyczne prowadzi własny program badawczy w tym zakresie, bo chociaż Schulz nie miał w Drohobyczu łatwego *live after live* i zdawało się, że został nie raz skazany na wymazanie z pamięci miasta, to jednak ktoś zawsze o nim tutaj pamiętał. Własnym programem muzeum jest projekt „Czytanie Księgi Brunona Schulza”, jak i realizacja krótkich filmów video, wydawanie „Acta Schulziana” oraz oferta edukacyjna w postaci m.in. kolekcji schulzowskich reprodukcji i wystawowa – komplety festiwalowych plakatów i wydawnictw.

Materialne wyposażenie opiera się wciąż na tym, co muzeum przy jego powstawaniu zaofiarował Igor Meniok. Jest to komplet sześciu gablot i kilku regałów, uzupełniony od niedawna w istotny sposób sprzętem

multimedialnym. Pierwotnie główną wizualną wizytówką muzeum były zestawy reprodukcji rysunków Schulza; są one teraz wyświetlane przez jeden z monitorów. Rozbudowano, dosłownie: od sufitu po podłogę, inny wizualny walor muzeum – galerię sztuki powstającą przede wszystkim z darów od artystów. Cała przestrzeń poddana została delikatnej teatralizacji, każdy zakątek pokoju snuje jakąś opowieść, każdy obiekt podsuwa jakiś schulzowski ślad lub trop.

Miejsce jest szczególne. Muzeum znajduje się w dawnym gabinecie profesorskim, sąsiaduje z dużą salą, gdzie uczono rysunku i prac ręcznych. W Sprawozdaniu Gimnazjum Króla Władysława Jagiełły za rok 1932/33 napisano:

Sala rysunkowa, największa i najpiękniejsza z sal wykładowych zakładu obejmuje w sobie równocześnie zbiór modeli do nauki rysunku, pomieszczony w szafach i na ścianach Sali¹.

Dwa lata później do sali rysunkowej dokończono pracownię zajęć praktycznych, o czym czytamy w Sprawozdaniu wydanym w 1935 roku:

Salę tę predestynowało na ten cel położenie w oddzielnym skrzydle gmachu [...], jak również obecność przylegającej do niej mniejszej sali (dotychczasowego gabinetu map i obrazów), nadającej się na gabinet nauczyciela i skład materiałów.²

Od 1937 roku, kiedy pracownia zajęć praktycznych uzyskała nowe, bogate wyposażenie i wyparła pracownię rysunku, Schulz uczył rysunku w auli szkolnej. W salce mniejszej nadal pozostawał zbiór odlewów i kopii rzeźb do nauki rysunku.

Gabinet osobliwości w dawnym gabinecie profesorskim Schulza, oznaczonym numerem 33, wzmacnia po wielokroć to, co jest rdzeniem, fenomenem i magią tego miejsca – jego autentyczność. Pod tym względem to miejsce jedyne takie w Drohobyczu i na świecie. Jego magia rodzi się poprzez interakcję fizyczności tej przestrzeni, którą możemy poznać również dzięki odsłonięciu dawnych warstw farby, z naszą wyobraźnią, wrażliwością i intuicją, z tym, co widzi oko wewnętrzne.

Muzeum Pokój Brunona Schulza jest muzeum społecznym, bez etatów, społecznie powstało i społecznie działa i rozwija się wspierane przez sympatyków, jest też instytucją ciągle w procesie tworzenia, *in statu nascendi*. Jego obecną wersję otwarto 27 maja 2014 roku podczas VI Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza, do czego przyczyniło się stypendium MKiDN, jakie wówczas otrzymałem na pracę nad koncepcją muzeum.

Oto, jak i co opowiadają niektóre wybrane ekspozycje Muzeum Pokoju Brunona Schulza w Drohobyczu.

Zasuwy okienne i zamki z domu Brunona Schulza przy dawnej ulicy Floriańskiej

Na zespół artefaktów z domu Brunona Schulza składają się dwa rodzaje przedmiotów. To zestawy starych zasuwnic okiennych zwanych baskwilami, czyli urządzenia zamykające z przesuwными prętami, które wsuwały się w futryny zamykając okna, ze znakiem wykonawcy – warsztatu, kuźni albo fabryki – przedstawiającym sześcioramienną gwiazdę z wpisanymi w nią literami „M.E.E”, klamki do nich i inne okucia. Drugi komplet – to zamki do drzwi z sztyldami i kluczami, w tym do pokoi wewnątrz budynku.

Dodajmy, że w Muzeum Pokoju przechowywane są stare okna skrzynkowe tego gimnazjalnego pomieszczenia, dawnego gabinetu profesorskiego Brunona Schulza, wymontowane podczas wymiany okien w 2018 roku.

Fotografia tableau: abiturienti Państwowego Gimnazjum w Drohobyczu, klasa VIII A, 1927

Fotografia nieznanego (!) tableau, jakie zaprojektował i wykonał Bruno Schulz. Reprodukcję zamontowano w specjalnej tekturowej oprawie. To dzieło zakładu Bernarda Liebermana, drohobyckiego fotografika o ambicjach artystycznych, również dokumentującego życie miasta, wydawcy pocztówek, działającego od początku XX wieku do II wojny światowej. Tektura jest sygnowana znakiem „ATELIER ART. FOT. B. LIEBERMAN DROHOBYCZ – TRUSKAWIEC” Na tableau znajdują się fotografie 12 nauczycieli i 32 abiturientów oraz jedna przedstawiająca gmach gimnazjum.

Całość planszy formatowanej w poziomie zamykają od góry i dołu delikatne zdobienia plastyczne w postaci szarf, figur i motywów roślinnych, wykonane prawdopodobnie akwarelami. Zdobienie górne ma na horyzontalnej szarfi napis „Abiturienti Państw. Gimnazjum w Drohobyczu”, a w centrum – obraz unoszącego się do lotu ptaka, zapewne sowy. Kompozycja dolna została bardziej rozbudowana. W centrum znajduje się kamień -postument z inskrypcją „VIII A 1927”, od którego na boki rozchodzą się oszczędne motywy roślinne. Schulz umieścił tu postacie typu anielskiego, po prostu – dziewczyny ze skrzydłami, w zwiewnych szatach do kolan, przy kamieniu jedna, a nieco powyżej, po jego obu stronach dwie: jedna trzyma globus, druga – przypuszczalnie lupe. Nie ma najmniejszych wątpliwości, kto jest autorem tych ilustracji. Charakterystyczne krzyżowanie nóg i ich takie upozowanie, że jedna ustawiona jest niejako „profilem” do widza (często odziana w pantofelek lub szpilki) powtarza się na wielu rysunkach Schulza. Podobnie, schulzowskie są fryzury anielskich panien z włosami przyciętymi krótko, jak i litery z górnej szarfy, takie jak C i G, z szeryfami schulzowskiego kroju. Natomiast rysunek ptaka



Tableau: Abiturjenci Państwowego Gimnazjum w Drohobyczu, klasa VIII A, 1927. Projekt i wykonanie Brunona Schulza. Fotografia tableau z 1927. W zbiorach Muzeum Pokój Brunona Schulza.

oraz motyw roślinny, aczkolwiek widać, że wyszły spod tej samej ręki, są w stosunku do tego, co o artyście z Drohobycza wiemy, czymś rzadko spotykanym.

Wśród fotografii nauczycieli, wykonanych w formacie nieco większym niż uczniów, wyróżnia się jeszcze trochę większe zdjęcie dyrektora Jana Matlachowskiego, umieszczone dokładnie w centrum tableau. Jako jedyny pozuje do fotografii na tle specjalnym – opasłych wolumenów jakiejś biblioteki. Dyktował od 12 stycznia 1920 roku, z początkiem roku szkolnego 1931/32 został przeniesiony w stan spoczynku. Nad dyrektorem, ale w mniejszym formacie, zwyczajowo znalazło się zdjęcie wychowawcy klasy, był nim Józef Wróbel, matematyk. Po lewej od dyrektora (patrząc na tableau) są fotografie: ks. Walentego Toczka, kanonika, katechety rzymskokatolickiego, i Zygmunta Schneidera, wykładowcy przyrodoznawstwa, pod nimi – germanisty Adolfa Jampollera i Franciszka Zamorskiego, który uczył i języka niemieckiego i polskiego, zaś pod nimi, najniżej, za to między rysunkiem krótkospódniczowego anioła a fotografią gimnazjum znalazła się fotografia Brunona Schulza, wtedy: nauczyciela kontraktowego rysunków w klasach II b – VIII b. Młody Schulz, niewątpliwie najmłodszy z pedagogów, kołnierz koszuli spięty modną wówczas szpilką, w gór-

nej kieszonce marynarki wyraźnie widoczna poszetka. Jak ks. Toczek po lewej od dyrektora, tak pierwszy po prawej jest kanonik ks. Onufry Hadzewicz, nauczyciel religii grekokatolickiej, a obok niego rabin Bernard Schreier uczący religii mojżeszowej (jedyny – z brodą). Zatem nad gronem pedagogicznym czuwają „od góry” ważni funkcyjni przedstawiciele trzech religii, symbolizujący drohobyckie *półtora miasta*. Pod kanonikiem i rabinem znalazły się fotografie Romana Holuki, nauczyciela historii, geografii i rysunków, oraz Aleksiego Kuszczaka, wykładowcy matematyki i fizyki, zaś pod nim – zdjęcie dbającego o gimnastykę gimnazjalistów Jana Krajewskiego.

Fotografie abiturientów otaczają grono pedagogiczne od góry i po bokach. Trudno ocenić, czy układ zdjęć ma coś wspólnego z wynikami w nauce. Wygląda na to, że nie, bowiem układ ten zdaje się być podyktowany względami estetyczno-formalnymi: abiturjenci na górze są wyłącznie w muszkach, pozostali w krawatach, poza dwoma, którzy mają koszule wyłożone na marynarki – i znaleźli się na samym dole. Co więcej, autor tableau tak umieścił zdjęcia, żeby po prawej stronie znajdowały się osoby, które pozowały fotografowi lekko obrócone w lewo, a po lewej stronie – w prawo. Wiadomo, że z religią układ fotografii nie ma nic

wspólnego; wyznanie uczniów podawane w zestawieniach maturzystów, więc można to sprawdzić.

Dwunastu uczniów (w nawiasach miejsce pochodzenia) z góry *tableau* to: Otto Łucjan Kitaj (Drohobycz), Leon Jaromir Ryszard Hordyński (Horodenka), Leon Hadrian Olszański (Suchodół), Leon Dawidman (Drohobycz), Jonas Hutter (Borysław), Leon Handel (jedyne nie zdawał matury, dlatego w sprawozdaniu gimnazjalnym nie pojawia się z miejscem urodzenia), Leib Zwilling (Drohobycz), Juda Jakub Holzmann (Stara Wieś), Józef Emanuel Hoffner (Drohobycz), Izydor Handel (Drohobycz), Józef Mieczysław Misiołek (Czudec), Józef Piskadło (Drohobycz). W pionie po lewej umieszczono dziesięć fotografii: Józef Feurstein (Drohobycz), Tadeusz Stec (Drohobycz), Samuel Majer Handel (Drohobycz), Tadeusz Franciszek Pruchnicki (Lwów), Schulen Sperling (Drohobycz), Myron Bohdan Iwanicki (Drohobycz), Eugeniusz Modrzycki (Drohobycz), Samuel Jona Freilick (Drohobycz), Leon Birn (Jarosław) i Naftali Propper (Drohobycz). I kolejna dziesiątka abiturientów, którzy ukończyli klasę VIII A w roku 1927, umieszczona po prawej stronie *tableau*: Josef Schreier (Drohobycz), Leon Sanyszyn (Krechowice), Tadeusz Józef Mittelstadt (Podbuż), Chaim Moses Reif (Drohobycz), Włodzimierz Winnicki (Łużek), Abraham Weinfeld (Drohobycz), Israel Block (Przemyśl), Feiweł Schreier (Drohobycz), Pinkas Vogel (Knihinin) i Mirosław Jan Kołodrubiec (Borysław). Była to klasa o profilu matematyczno-fizycznym. Wszyscy abiturienti, poza jednym już wymienionym, otrzymali świadectwa dojrzałości po egzaminach maturalnych, które odbyły się 1.VIII.1927, 16.II.1928, 21 i 23.V.1928.

Fotografia jest darem przekazany w 2018 roku dla Muzeum Pokoju Brunona Schulza przez Ewę Petryczko, wnuczkę profesora Romana Holuki (1882-1952), przedstawionego na omawianym *tableau*. Holuka ceniał młodszego od siebie Schulza, sam miał artystyczne inklinacje i znakomicie rysował, ich koleżeństwo z czasem nabrało cech przyjaźni. Pani Petryczko wspomina, że jej matkę Marię, urodzoną w 1919 roku, Schulz nosił na rękach³.

Na rewersie fotografii *tableau* profesor Holuka opisał z nazwiska wszystkich na niej wymienionych, a ponieważ użył ołówka, z tyłu wkleił kalkę zabezpieczającą zapis przed starciem.

Morris Rosenfeld, *Lieder des Ghetto*, ilustracje: Efraim Mojżesz Lilien, Berlin 1902, pierwsze wydanie niemieckie

Morris Rosenfeld (1862-1923) był pierwszym poetą jidysz opiewającym życie najbiedniejszych warstw żydowskich i proletariatu. Ilustracje do jego książki *Lieder des Ghetto* (Pieśni getta), której wydanie jidysz miało miejsce w 1895 roku, wykonał Efraim Mojżesz Lilien (1874-1925), urodzony w Drohobyczu w ortodoksyj-

nej rodzinie absolwent CK Gimnazjum Realnego im. Franciszka Józefa, wybitny ilustrator, grafik i malarz. Lilien ozdobił swoimi rysunkami m.in. wydanie *Starego Testamentu* (1912) w języku niemieckim i w jidysz, jak i wydany w 1895 roku tomik *Miłość* Jana Kasprowicza (1860-1926), poety, przyjaciela Iwana Franki (1856-1916).

Rysunki Mojżesza Liliena miały wielki wpływ na kształtowanie się i rozwój talentu plastycznego Brunona Schulza. Schulz wspominał:

Miałem wówczas niespełna lat 14, gdy starszy mój brat przyniósł pewnego dnia *Lieder des Ghetto*, książkę ilustrowaną przez Efraima Mojżesza Liliena i dał mi ją ze słowami: oglądaj to sobie, pożyczylem dla ciebie, ale dziś wieczorem muszę ją zwrócić.

Wzięłem ją obojętnie do ręki, ale gdy otworzyłem okładki z wierzwą 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 książki odurzony i szczęśliwy, posuwając się od zachwytu do zachwytu. [...]

Dokonał się wówczas we mnie rodzaj przełomu wewnętrznego. [...] ile razy natknę się na rysunek Liliena, nie mogę się oprzeć wzruszeniu, jakiejś fali tkliwości, czuję jakby delikatny zapach fiołków⁴.

Książka *Lieder des Ghetto* – to dar Karen Underhill z USA (University of Illinois, Chicago).

„Kamena”, miesięcznik literacki, rok II, nr 10 (20), czerwiec 1935, Chełm Lubelski

W numerze znajduje się tekst *Wiosna* Brunona Schulza (s. 191-193). To pierwodruk niewielkiego fragmentu mikropowieści *Wiosna*, która ukazała się w druku książkowym w zbiorze *Sanatorium pod Klepsydrą* w 1937 roku. Nie cały publikowany w „Kamieniu” fragment znalazł się w publikacji książkowej, więc jest to cenny materiał badań nad procesem powstawania opowiadań Schulza i analiz, dlaczego pewne wątki i narracje zostały „opuszczone”. Fragment „porzucony” opowiada o *wielkim teatrze Paschy*.

„Kamena” została założona przez Kazimierza Andrzeja Jaworskiego i Zenona Waśniewskiego w 1935 roku, wydawano pismo ze składek prywatnych. Pismo poświęcone było polskiej literaturze współczesnej, prezentowało przekłady literatur słowiańskich, dawało panoramę życia literackiego.

Zenon Waśniewski był kolegą Brunona Schulza z czasu jego studiów na Politechnice Lwowskiej. Po latach nawiązał z nim kontakt, wymieniali listy. Waśniewski był niezwykle uporządkowany, dlatego w jego archiwum i „Kamieniu” zachowały się i rysunki Schulza i korespondencja z Schulzem oraz jedyny rękopis, jaki

w ogóle „po” Schulzu ocalał, bo wszystkie inne zaginęły. Chodzi o rękopis *Drugiej jesieni* (z nr 3 z 1934 roku), opowiadania opublikowanego potem również w *Sanatorium pod Klepsydłą*.

Zenon Waśniewski został aresztowany przez gestapo w 1942 roku, zginął w obozie Bergen-Belsen w 1945 roku. Nazwę „Kamena” przejęło pismo, które po wojnie, długo redagowane przez Jaworskiego, ukazywało się w Chełmie i Lublinie do lat 90. XX wieku.

W zbiorach Muzeum Pokoju Brunona Schulza znajduje się ponadto m.in. oryginalny egzemplarz „Wiadomości Literackich”, nr 52, 1933, z dn. 3.XII.1933 z opowiadaniem *Ptaki* - to debiut literacki Brunona Schulza, o tyle dodatkowo szczególny, że w „Wiadomościach” podano, że autorem opowiadania jest Bronisław Schulz. Dar Zbigniewa Milczarka. Mamy również m.in. „Wiadomości Literackie” (nr 35, 1938 z 21.VIII.1938) z *Kometą* Brunona Schulza, opowiadaniem ilustrowanym pracami Eggi van Haardt. Do zbiorów Muzeum Pokoju „Kamień” przekazał Grzegorz Józefczuk.

Artefakty. Pudełko z apteki Gorgoniusza Tobiaszka przy Rynku 15 w Drohobyczu

W opowiadaniu *Sierpień* Bruno Schulz pisze:

Aż wreszcie na rogu ulicy Stryjskiej weszliśmy w cień apteki. Wielka bania z sokiem malinowym w szerokim oknie aptecznym symbolizowała chłód balsamów...”.

Była to właśnie apteka Gorgoniusza Tobiaszka. Spis z 1939 roku wymienia sześciu drohobyckich aptekarzy, poza Tobiaszkiem: Simona Erusta (Mickiewicza 86), Henryka Arzta (Piłsudskiego 17/7), Issera Lifschitza (Grunwaldzka 18), Emila Safrima (Rynek 43) i aptekę ubezpieczeń społecznych przy Solnej 7/7 prowadzoną przez Edwarda Lewitera. Dawna apteka Tobiaszka przetrwała do naszych czasów, jednakże kilka lat temu zlikwidowano ją, a dawne jej wyposażenie wywieziono z Drohobycza.

Tadeusz Mysłowski, 15 pairs of hands for Bruno Schulz, concept of book design by Tadeusz Mysłowski i Włodzimierz Rudnicki, Book Art Museum Lodz, Poland, 2015, egz. 4/10

Motywytem głównym książki artystycznej Tadeusza Mysłowskiego (Nowy Jork – Lublin) jest jego praca *15 par rąk dla Brunona Schulza*, cykl 15 czarno-białych grafik cyfrowych 80x80 cm, wykonanych specjalnie na wystawę w Drohobyczu w ramach IV Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza 2010, dla którego Mysłowski wykonał również plakat. Praca znajduje się w Muzeum Pokoju Brunona Schulza. W książce sygnowanej przez Muzeum Książki Artystycznej w Ło-

dzi pomieszczono również teksty dotyczące samego artysty, motywu rąk w sztuce i kulturze oraz oczywiście Brunona Schulza, następujących autorów: Grzegorz Józefczuk, Ariko Kato, Theodosia Robertson, Jan Hontscharenko, Henryk Siewierski, Zofia Kamila Krzemińska, Szymon Bojko, Bogusław Wróblewski. Współprojektantem książki jest Włodzimierz Rudnicki, znany łódzki bibliofil, artysta, wybitny grafik książkowy, który ostatnio opracował m.in. publikację *Michała Kuny perypetie schulzowskie*, Łódź 2013, która również jest w naszych zbiorach.

W części „archive” opublikowano m.in. dwa nieznanne rysunki Brunona Schulza, jakie Mysłowski miał okazję zobaczyć u swoich paryskich przyjaciół. Wykonane zostały na jednej kartce: awers przedstawia charakterystyczną scenę przy stole, rewers – szkic aktu i szkic znaku książkowego dla biblioteki nauczycielskiej gimnazjum.

Egzemplarz książki sygnowany, integralnym załącznikiem jest sygnowany drzeworyt Tadeusza Mysłowskiego *Two pairs of hands for Bruno* formatu 46,5x63,5 cm. Książka jest darem od artysty. Tadeusz Mysłowski ofiarował Muzeum Pokojowi również m.in. oryginalne części „The New York Times” z artykułami związanymi z Schulzem.

„Yad Vashem Jerusalem Magazine”, quarterly magazine, Israel, vol. 53, April 2009

Numer autoryzowanego przez Yad Vashem, Instytut Pamięci Męczenników i Bohaterów Holokaustu, kwartalnika (w języku angielskim) z artykułem *The Republic of Dreams. Bruno Schulz: Wall Painting Under Coercion* o nowej wystawie w Yad Vashem malowideł ściennych Brunona Schulza, skradzionych przez Yad Vashem z tzw. Willi Landaua w Drohobyczu. Fragment z *Woźnicą* umieszczono na okładce. Artykuł nie wspomina o okolicznościach, w jakich malowidła wywieziono z Ukrainy, natomiast przy reprodukcjach podano, że są one wypożyczone z Muzeum Drohobycza. Autorzy po prostu piszą, że po 60 latach od ich powstania zostały niejako ponownie odkryte, a wystawę w Yad Vashem otworzono 20 lutego 2009 z udziałem Władysława Kornijenko, przedstawiciela Ministra Kultury i Turystyki Ukrainy oraz izraelskiego pisarza Davida Grossmana.

Kolekcja sztuki współczesnej

Na kolekcję składają się obrazy, grafiki, plakaty, rysunki, fotografie, rzeźby, obiekty artystyczne i video, multimedia, zapisy (dokumentacje) performanse. Są to prace inspirowane twórczością Brunona Schulza oraz o tematyce schulzowskiej lub drohobyckiej, jak również związane z pisarzem nie wprost, umownie i metaforycznie, schulzowskie w intencji autorskiej.

Wśród autorów są m.in.: Marian Bocianowski, Krzysztof Chwaleba, Izabela Cichońska, Olga Czyhyryk, Robert Chudzyński, Lucjan Demidowski, Mariusz Drzewiński, Włodzimierz Finke, Piotr Flit, Wojciech Grabowski, Ulrike Grossarth, Benek Homziuk, Igor Feciak, Zenon Filipow, Anna Maria Jurewicz, Loli Kantor, Włodko Kaufman, Krzysztof Konieczny, Andrij Kowal, Małgorzata Leszczewska-Włodarska, Oleg Lubkiwskij, Piotr Łucjan, Ołeksandr Maksimow, Ewa Rajska, Franciszek Maśluszczak, Bartłomiej Michałowski, Lewko Mykytycz, Tadeusz Mysłowski, Mateusz Obara, Marian Ołeksiak, Krystyna Piotrowska, Stanisław Ożóg, Witalij Sadowski, Marc Sagnol, Alina Skiba, Lewko Skop, Erwin Schenkelbach, Maks Skrzeczkowski, Siergiej Slepuchin, Wojciech Walkiewicz, Anna Włodarska, Jakub Woynarowski, Sławomir Wójtowicz, Ewa Zarzycka.

Kolekcja tłumaczeń prozy Brunona Schulza

Proza Schulza jest wyzwaniem dla tłumaczy. W niektórych krajach jego opowiadania przekładano kilka razy, jest tam dostępna całość jego prozatorskiego dorobku, także listy, w innych przełożono tylko jego część. Żywotność i uniwersalność twórczości Schulza w tym się właśnie wyrażają, że wciąż pojawiają się nowe przekłady, dzięki którym świat przedstawiony pisarza z Drohobycza pozostaje żywy i kuszący w coraz to nowych wcieleniach.

W zbiorach muzeum znajdują się przekłady prozy Schulza na następujące języki: angielski, bułgarski, chiński (Tajwan), chorwacki, duński, fiński, francuski, gruziński, hebrajski, hiszpański, holenderski, islandzki, japoński, kataloński, litewski, macedoński, niemiecki, norweski, portugalski (również wydania w Brazylii), rosyjski, serbski, szwedzki, turecki, węgierski, włoski oraz oczywiście na ukraiński i wydania polskie.

Przypisy

- ¹ Sprawozdanie Gimnazjum Króla Władysława Jagiełły za rok 1932/33, s. 20, <http://www.pbc.rzeszow.pl/dlibra/publication?id=453/05.11.2018/> [dostęp: 28.10.2018].
- ² Tamże, s. 34.
- ³ Zobacz też: E. Petryczko, *Profesor Roman Holuka i pupilka Schulza*, [w:] „Biuletyn Stowarzyszenia Przyjaciół Ziemi Drohobyckiej”, 2015, nr 7, s. 11-14.
- ⁴ B. Schulz, *Efraim Mojżesz Lilien*, „Przegląd Podkarpacia”, Drohobycz - Borysław, 1937, nr 71, [za:] „Acta Schulziana”, Lublin - Drohobycz, 2015, nr 1, s. 12, 14.

Opublikowane pierwotnie w: *MIEJSCE. Kilka rzeczowych uwag niechaj posłużą do zrozumienia sprawy... W 15-lecie Muzeum Pokoju Brunona Schulza w Drohobyczu*, koncepcja, redakcja, słowo wstępne Wiera Mieniok, Grzegorz Józefczuk, „Acta Schulziana”, nr 3, 2018, Drohobycz – Lublin 2018, s. 52–76.



Z kolekcji wydruków canvas 20 fotografii Bertolda Szenkelbacha (1883–1942), przyjaciela Brunona Schulza. Wydruki z negatywów odnalezionych przez syna Bertolda, Erwina Szenkelbacha.



- Muzeum Pokój Brunona Schulza w Drohobyczu. Fot. Igor Feciak / SchulzFest
1. Dyskutują: Jean-Pierre Salgas i Ewa Kuryluk. III Międzynarodowy Festiwal Brunona Schulza. Drohobycz, 2018.
 2. Arika Kato. VII Międzynarodowy Festiwal Brunona Schulza. Drohobycz, 2016.
 3. Instalacja Mariana Oleksiaka *I deszcz zaczyna kapać*, zrealizowana w 2004 roku na otwarcie Muzeum. III Międzynarodowy Festiwal Brunona Schulza. Drohobycz, 2018.
 4. Projekt Czytanie Księgi Schulza. Fotografik Tomek Sikora czyta fragment opowiadania Schulza. VII Międzynarodowy Festiwal Brunona Schulza. Drohobycz, 2016.



1



2



3



4

Muzeum Pokój Brunona Schulza w Drohobyczu. Fot. Igor Feciak / SchulzFest

1. i 2. Nowa wersja Muzeum. Fragment kolekcji sztuki. Zwiedzanie. 2017.

3. Wycieczka alunów drohobyckiego seminarium Eparchii samborsko-drohobyckiej kościoła greckokatolickiego pod opieką ks. Olega Kiekosza. Oprowadza Wiera Meniok. 2018.

4. Od lewej: Wiera Meniok, Elżbieta Cwalina, Jurij Andruchowycz, nn, Anna Łucjan, Lajos Pálfalvi, Judyta Preis, Bohdan Zadura. III Festiwal 2008.

Więcej niż wszystko

Przyjemnie jest czasem pozwolić sobie zrobić coś takiego, czego zgodnie z twoimi wyobrażeniami czy przekonaniem robić nie warto. Zrobić na zasadzie eksperymentu lub żartu, albo po to, by sprawdzić samego siebie: w ramach profilaktyki usztywnienia i uwięzienia w stworzonym obrazie. Postąpić tak, jak bohater Juliana Barnesa w *Papudze Flauberta* z listą zakazów dotyczących pisania powieści. A przecież Julian Barnes należy raczej do postaci, które zbyt wiele rozumieją i zbyt dużo korzystają, do grona ludzi miękkich, elastycznych, subtelnych i liberalnych – im nie jest właściwe ustanawianie sztywnych granic dla innych, moralizowanie i formułowanie zakazów. Zwłaszcza w twórczości, która, po pierwsze, ma bardzo chwiejny stosunek do zakazów i wytycznych, i po drugie, w której Barnes niewątpliwie i samowystarczalnie znalazł samego siebie. A gdy człowiek znajdzie siebie, to – niczym ogonek u kijanki – zanika u niego potrzeba wyznaczania tego, jacy powinni być inni. Kiedy sam jesteś uregulowany, nie chce ci się regulować postępowania ludzi dookoła ciebie. Możesz wtedy pozwalać innym na coraz więcej i na coraz więcej możesz pozwalać sobie. Na przykład – wymyślać, jaka powinna być literatura.

Ta złożona z dziesięciu punktów lista jest bardzo zabawna, a zarazem wydaje się całkiem uzasadniona. Bohater Barnes, sofista i gorliwy adorator twórczości Flauberta, twierdzi, że współczesnym pisarzom należy zabronić pisania na przykład o tym, jak grupa ludzi wskutek jakichś okoliczności zostaje odizolowana od reszty społeczeństwa i pozbawiona najbardziej podstawowych korzyści cywilizacyjnych. Należy także zakazać dalszego pisania powieści o aktach incestu, powieści, których akcja rozgrywa się w rzeźni, w Cambridge lub Oksfordzie (brytyjscy autorzy to uwielbiają!). Nie akceptuje on również eksploatacji południowoamerykańskich wątków związanych z realizmem magicznym, historii o stosunkach seksualnych między człowiekiem i zwierzęciem jak też o akcie płciowym odbywającym się w duszy. Ma dosyć powieści o małych i zapomnianych wojnach w brytyjskich koloniach (które pokazują złą naturę ludzką, a dokładniej – Brytyjczyków, i opowiadają o nieskończonym złu, jakim jest wojna), i jeszcze powieści, w których główny bohater nazywany jest pierwszą literą imienia. Dwa ostatnie punkty to zakazy dotyczące powieści o powieściach (ciągły dalsze, prehistorie, odgałęzienia, wariacje na temat) oraz powieści, w których jednym z bohaterów jest Bóg.

Od razu pojawia się pokusa, by ułożyć podobną listę w sprawie ukraińskiej literatury. Zakazać powieści o intymnych stosunkach między wolontariuszką i żołnierzem, o wojnie w Donbasie i Euromajdanie, o UPA i walkach narodowo-wyzwoleńczych; powieści, w których autor unosi się na temat wiecznych cierpień narodu ukraińskiego, powieści, w których autor poetyzuje i romantyzuje postsocjalistyczną rzeczywistość, powieści o alkoholowych przygodach artystów,

powieści o dojrzewaniu oraz, bezdyskusyjnie, powieści o Lwowie, Austro-Węgrzech i Galicji z całą ich szlafroczkową estetyką.

Ten bezsensowny i perwersyjny eksperyment nie przyniósłby żadnej korzyści. Nie przyniósłby korzyści nawet literaturze brytyjskiej, choć teoretycznie można sobie wyobrazić, że podobny filtr oczyściłby olbrzymi potok, odświeżyłby wody, pomógłby ograniczyć pretensjonalność i rozwijać pomysłowość. Najbardziej odważni i zawzięci autorzy-buntownicy, autorzy-prowokatorzy, kuszeni zakazami, stworzyliby niespotykane wcześniej dzieła o Oksfordzie i Cambridge. Jednak w praktyce lepiej tego nie próbować. Zwłaszcza w literaturze ukraińskiej, której nie wolno nic ująć. Której potrzeba wszystkiego – i jak najwięcej. Niech więc wolontariuszka i żołnierz spotykają się i zakochują wciąż od nowa, niech raz po raz przeżywają swój dzień świstaka z drobnymi różnicami, niech tekst będzie jak dzieło opętanego kompozytora minimalisty, który setki razy powtarza ten sam temat, od czasu do czasu zmieniając kilka nut lub pogłębiając wątek.

Myśl o nadmiarowości i zabałaganieniu prowadzi mnie do refleksji o tekstach nienapisanych i zaginionych, o nieznanach powieściach – i wreszcie do dziesiątego punktu z listy bohatera *Papugi Flauberta*: powieści o Bogu.

Niedopowiedzenie i niedomówienie mają nie mniejszy potencjał niż wielowariacyjność i wyczerpalność. Co więcej, niedopowiedzenie i niedomówienie dają nawet większe możliwości, ponieważ zawierają jeszcze więcej wariantów niż wielowariacyjność, i nigdy się nie wyczerpują.

Po ukazaniu się *Sklepów cynamonowych* Bruno Schulz zabrał się do tworzenia dzieła swojego życia – powieści *Mesjasz*. Mówił o tym na każdym kroku, choć nie przedstawił żadnych szczegółów swego zamysłu. W 1934 roku opublikowane zostało opowiadanie *Genialna epoka*, które miało być fragmentem *Mesjasza*, lecz niebawem weszło do zbioru *Sanatorium pod Klepsydrą*. Rękopis powieści Schulz rzekomo przekazał komuś ze swoich przyjaciół, lecz został on przechwycony przez



Spacer z pochodniami śladami życia i twórczości Brunona Schulza z czytaniem fragmentów jego prozy poetyckiej. Czyta Sofija Andruchowycz. VIII Międzynarodowy Festiwal Brunona Schulza. Drohobycz, 6.06.2018. Fot. Igor Feciak / SchulzFest.

Gestapo, a następnie przez KGB. Dalej – jeszcze więcej karkołomnych przygód. Po wojnie kuzyn pisarza Aleks Schulz otrzymał propozycję kupienia rękopisu od anonimowego człowieka, lecz człowiek ten zmarł przed przekazaniem tekstu. Podobną anonimową ofertę otrzymał ambasador Szwecji, lecz on również zmarł w trakcie prowadzenia pertraktacji i nie zdążył przyjechać na Ukrainę, gdzie rękopis miał być przekazany. Być może ta powieść wciąż gdzieś istnieje – w prywatnej kolekcji jakiegoś egoistycznego maniaka lub w archiwach służb specjalnych. A może ta książka nigdy nie została napisana.

Artur Sandauer – krytyk literacki, eseista i tłumacz – twierdził, że przyszło mu czytać rękopis *Mesjasza*. Według jego relacji pierwsze zdania brzmiały następująco: „Wiesz – powiedziała mi rano matka. – Przyszedł Mesjasz. Jest już w Samborze”.

Nie ma tu już nic więcej do dodania. W tej powieści jest już wszystko: konflikt i dramat, konflikt edypalny i powszechny element społeczny, postapokalipsa, tematyka prowincjonalna, kryzys tożsamości, krach i nadzieja, koniec czasów, szaleństwo, wiara, cuda, sprzeczności ludzkiej natury, fantazje i realność. To jest nawet bardziej kapitalne niż opowiadania Hemingwaya o dziecięcych bucikach. Bo jest to powieść.

Można mówić dużo, coraz więcej – i nic nie powiedzieć. Można powiedzieć kilka słów – i powiedzieć więcej niż wszystko.

Przełożyła **Wiera Meniok**

* Tekst pierwotnie ukazał się na stronie <https://zbruc.eu/node/59247> (28.11.2016).

Zwiersza Jerzego Ficowskiego *Mój nieocalony*¹ wywodzi się tytuł mojej wypowiedzi.

Oto ten wiersz:

Tyle już lat
na mojej antresoli z belek
między sufitem a sienią
ćmi światłość wiekuista na 25 wat
zaciemniona pstrzynami much
za barykadą makulatury

On tam jest nakręca zegarek
nie wygania pajaków śpi

Chyba już przetłumaczył wszystkie sęki
Jego cień nieruchomy tynkiem zarasta
czasami nie ma go nawet
po godzinie policyjnej
bawi w Hajdarabadzie
odmyka kolejne słoje
wchodzi w drewno coraz drzewiej i drzewiej

W nie malowaną deskę
sen mój dzisiaj zapukał do niego

Panie Brunonie już można
niech Pan schodzi

A on czeka na niedoczekanie
nie może słyszeć mojego snu
on nikt
trzeźwiejszy niż ktokolwiek
wie że nie ma antresoli
ani światłości
ani mnie

W tym miejscu nie potrafię powstrzymać się przed prowokacyjnym pytaniem: czy w czasoprzestrzeni ukraińskiej – lub w kategoriach bardziej lokalnych: w małej przestrzeni Drohobycza i w umownych granicach czasowych pierwszego dziesięciolecia nowego stulecia i nowego tysiąclecia Pan Bruno rzeczywiście może już zejść z tej „antresoli z belek”? Czy może w końcu przekroczyć granicę strachu – nie swojego (mimo że miał różne lęki przed otaczającą go rzeczywistością), a granice lęku żyjących tu i teraz, którzy boją się go z takiego zaskakującego dla nich powodu, że to on już po swojej śmierci potrafi skupić w małym współczesnym Drohobyczu cały świat, że to on potrafi zadbać o wymiar światowy swego rodzinnego miasteczka, swego mitologicznego gniazda. Problem polega na tym, że współczesny ukraiński Drohobycz i jego mieszkańcy nie bardzo wiedzą, co mają zrobić z tymi wciąż żywotnymi intencjami swego Wielkiego Drohobyczanina, z którego wielkością nie mogą się pogodzić. Pewną odpowiedzią na te pytania bez odpowiedzi jesteśmy

WIERA MENIOK

Bruno „nieocalony” w czasoprzestrzeni ukraińskiej

Pamięci Jerzego Ficowskiego dedykuję

my wszyscy – uczestnicy Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu.

I jeszcze jedno w związku z „nieocalonym”. Czy ten dzień tuż przed trzecią edycją Festiwalu, kiedy skradziono i zniszczono pamiątkową tablicę poświęconą Schulzowi, nie jest formą jego aktualnej obecności w czasoprzestrzeni ukraińskiej? Sądzę, że tak.

Mimo to – i mimo wszystko – Drohobycz pozostanie już na zawsze miastem Schulza.

Gdyby tak spróbować odpowiedzieć na pytanie: czym jest dla Schulza jego miasto rodzinne, czym jest Drohobycz – z najróżnorodniejszych wersji odpowiedzi wyłoni się Miasto jako uniwersum, jako wszechświat, Miasto, które w dziele literackim Artysty jest wszystkim – od rzeczy najważniejszych i największych po drobne, fragmentaryczne, zanikające i błahe. Miasto jest dla Schulza miejscem twórczości i aktem twórczym. W pewnym sensie jego dzieło jest aktem Miasta, jest nigdy niekończącym się tekstem o Mieście – czy raczej metatekstem, który nie zmieścił się cały na stronach jego prozy poetyckiej i przekroczył granice tekstu pisanego.

Schulzowski akt Miasta trwa do dziś i trwać będzie w nieskończoność. Fenomen ten niekoniecznie wynika z realnych wyznaczników Drohobycza i jego dziejów – ani Drohobycza dzisiejszego, ani tego z przeszłości, którego ulicami chodził autor *Republiki marzeń*. Mitologizowana, mistyczna, a nawet w jakimś stopniu sakramentalna nieskończoność Miasta jest u Schulza autentyczna, choć wydawać się może nieco przerysowana, zbyt rozbudowana metaforycznie – poniekąd patetycznie wzniosła, a czasami uwikłana w skomplikowane perypetie i stany niepokojące. Mimo wszystkich zróżnicowań i nierówności w portrecie zewnętrznym i wewnętrznym Miasta, dla twórcy „regionów wielkiej herezji”, poszukiwacza ich sensu i wartości, odkrywcy rzeczywistości innej – zapomnianej i utraconej – to Miasto na zawsze pozostaje „gniazdem mitologicznym”, pretekstem i tekstem jego twórczości.

Trudno znaleźć bodaj jeden taki tekst w dziele literackim Schulza, który nie byłby usytuowany w Mieście, nie powstałby z niego, nie byłby przez nie spowodowany, powołany do życia. A więc i cykle opowiadań

Sklepy cynamonowe, *Sanatorium pod Klepsydrą*, i opowiadania do nich nienależące, i listy, i teksty krytyczne – wszystko u Schulza jest spod znaku Miasta.

To Miasto, którego nazwy nie wymienia nigdy, jest dla niego „wybraną krainą”, „prowincją osobliwą”, „miastem jedynym na świecie”. Jest wiecznością i ma za sobą doświadczenie wniebowstąpienia, a więc jego ziemskie imię niewiele już waży, otrzymuje przecież imię inne: wszechświata, kosmosu, nieskończoności. A jednak ma swoją nazwę własną, która przekształca się ze śmiertelnego „Drohobycz” w nieśmiertelne „Drohobycz”, nazwę, która jest jak gdyby ukryta, lecz wciąż się urzeczywistnia. A urzeczywistniając się coraz to w nowych inkarnacjach, zmienia się znów i nieodwołalnie w bezimiennosc – bezimiennosc, bo kosmicznosc.

Taką bezimiennosc Miasta Schulzowskiego, jak też – w pewnym sensie – bezimiennosc samego Brunona na współczesnej mapie Drohobycza, jest w stanie odkryć każdy, kto do Drohobycza przybędzie. Pytanie polega tu tylko na tym, jakie to będzie odkrycie, jakie uczucia ono wywoła, czy każdy odkrywca potrafi kontemplować dotknięcie tego, co autentyczne, w radości, ale i w niewymownym smutku, który wyłania się z każdego zakątka tego niegdyś pięknego miasta, obecnie coraz bardziej popadającego w pustkę ztracenia własnej istoty poprzez niepamięć i marnotrawnosc jego obecnych mieszkańców.

Wyprawa miłośników Schulza do Drohobycza przypomina najczęściej wyprawę zbieraczy – tych właśnie, którzy po kawałku zbierają to, co jest jedno i niepodzielne. Zbierają ułamki tej schulzowskiej wielkiej epoki, epoki genialnej. Niełatwo je znaleźć, rozpoznać i we własnej wyobraźni przywrócić im ich utraconą integralnosc, pierwotną calosc i niepodzielność. Epoka ta bowiem coraz bardziej się rozrasta, przybiera nowe kształty, zmienia się i napełnia nieoczekiwanymi odbłaskami, iskrzy i promieniuje tym kolorem świetlistym, którego, raz go ujrzawszy, nigdy już nie da się zapomnieć ani też z niego się wyzwolić. Nie sposób wyzwolić się z tej epoki genialnej, która mieści się cała i niepodzielna w Drohobyczu.

Kto jej szuka w tym mieście – znajdzie Schulza. Żywego i obecnego, obecnego wszędzie, chociaż najbardziej dotkliwie przy wylocie dawnej ulicy Czackiego, gdzie został zamordowany przez gestapowca Karla Guntera w „dziki czwartek”, 19 listopada 1942 roku. Znajdzie tam może Błękitnookiego – naiwnego, lecz wiernego do końca, który uwierzył – Republika Marzeń powróciła, uwierzył – i zapomniane okolice zmienił w różany ogród... Znajdzie być może samego siebie – innego, odmienionego, na zawsze już zamiłowanego w tej epoce genialnej, która – jak się szczęśliwie okaże – jednak istnieje.

Istnieje, lecz należy ją wspierać i nie pozwolić na jej zniszczenie. Takie wspieranie, jeśli chodzi o współczesny Drohobycz, zaczęło się od 1992 roku, roku jego setnych urodzin i pięćdziesiątej rocznicy śmierci, który UNESCO ogłosiło Rokiem Wielkiego Brunona. 19 listopada, z inicjatywy grona intelektualistów i naukowców lubelskich,

a przede wszystkim dzięki prof. Władysławowi Panasowi (1947–2005) i Ośrodkowi Brama Grodzka – Teatr NN odbyła się pierwsza lubelska wyprawa do Drohobycza. (W tym miejscu i we wszystkich następnych należy pamiętać o znaczeniu środowiska lubelskiego w sprawie ocalenia Schulza z niepamięci w jego mieście rodzinnym). Wówczas w miejscu tragicznej śmierci Brunona Schulza po raz pierwszy odmówiono kadisz. Modlitwa i spotkanie ekumeniczne w tym dniu i w tym miejscu zostały wznowione w 2001 roku staraniem Krzysztofa Sawickiego, wtedy Konsula Generalnego RP we Lwowie i Igora Menioka (1973–2005). Od tamtej pory organizuje je corocznie Polonistyczne Centrum Naukowo-Informacyjne Uniwersytetu w Drohobyczu (od 2005 roku nosi ono imię Igora Menioka – jego założyciela i pierwszego kierownika) – modlą się Przewodniczący Drohobyckiej Gminy Żydowskiej, księża rzymsko-katolicki oraz – od czterech ostatnich lat – ukraiński duchowny greko-katolicki, a spotkania te gromadzą coraz więcej mieszkańców Drohobycza i gości miasta.

„Nieocalony” Bruno Jerzego Ficowskiego staje się równocześnie ocalonym dla całego świata, dla nas wszystkich, a szczególnie dla młodej schulzologii ukraińskiej, która dopiero się kształtuje, oraz dla ukraińskich pasjonatów twórczości Schulza, których wciąż przybywa. To, co zrobił Jerzy Ficowski, od kilku dziesięcioleci pozwala innym swobodnie i pewnie operować faktami twórczej biografii Schulza, prowadzić żywe rozważania i teoretycznie uzasadnione badania dotyczące spuścizny Mistrza. Powinien o tym pamiętać każdy, kto we współczesnym ukraińskim kontekście naukowym pragnie powiedzieć swoje słowo o Schulzu. Ważne, żeby to słowo było oparte na wiedzy o Schulzu i nie udawało „źródła pierwotnego”, pomijającego wszystko, co było wcześniej.

Przy okazji podam tylko jeden przykład. W prestiżowym naukowym czasopiśmie ukraińskim „Filosofska dumka” (nr 2/2004) pojawił się artykuł Witalija Tabaczkowskiego – doktora habilitowanego, profesora, kierownika oddziału antropologii filozoficznej Instytutu Filozofii im. Hryhorija Skoworody przy Narodowej Akademii Nauk Ukrainy. Tekst ten zatytułowany *Fenomenologia w Drohobyczu: „wizje budzące” Brunona Schulza*² poświęcony jest wprowadzeniu twórczości Schulza w kontekst fenomenologii. Ciekawe, że w tym obszernym artykule nie ma żadnego odwołania ani do Jerzego Ficowskiego, ani do żadnej pozycji z mocno i szeroko rozwiniętej schulzologii światowej. Poza tym przy pierwszym cytacie z Schulza autor zaznacza w nawiasie, że „oprócz własnego tłumaczenia nowel Schulza, korzystaliśmy również z tłumaczeń A. Eppela i A. Szkrabiuka”. Pojawia się pytanie – czyje tłumaczenie zostało przytoczone w każdym konkretnym miejscu? Dodać trzeba, iż Asar Eppel tłumaczył Schulza na rosyjski, a nie na ukraiński. Nie chodzi mi o stawianie zarzutów autorowi artykułu, a wyłącznie o to, że takie „badania” stanowią poważne zagrożenie dla przyszłej ukraińskiej schulzologii. Podobne

teksty tego czy innego autorytetu naukowego na Ukrainie mogą stać się źródłem dla młodych, pozbawionych niezbędnego zaplecza naukowego badaczy, usiłujących powiedzieć coś o Schulzu. I jeszcze jedno: jak często to się zdarza, taki autorytet zacznie być powszechnie cytowany i odbierany jako „źródło”.

Hasło „Bruno Schulz a ukraińska recepcja jego twórczości” jest bardzo złożone i wieloznaczne. Sens takiego połączenia jest niewątpliwie ważny dla świadomości każdego Ukraińca, ponieważ Bruno Schulz poprzez kulturę na całym świecie został uznany za jednego z najwybitniejszych pisarzy minionego stulecia. I od tego, jakiej odpowiedzi na pytanie „Schulz i Ukraina” udzieli sobie każdy reprezentant współczesnej kultury ukraińskiej, od tego, jaka intonacja – pytająca czy twierdząca – znajdzie się na końcu, wiele zależy. Zależy przede wszystkim krystalizacja kultury ukraińskiej w kontekście europejskim, jej zdolność rozumienia tego, co jest w niej *inne*, ale niekoniecznie *obce*, zależy kształtowanie się umiejętności odbierania i uświadczenia każdej kultury narodowej jako otwartej, dialogicznej, jako kultury komunikacji i rozumienia.

Twórczość Brunona Schulza znana jest na Ukrainie od dawna – nie należy na ten temat tworzyć mitów o niewiedzy lub niechęci do takiej wiedzy. Już w połowie lat 70. niektórzy czytelnicy ukraińscy uświadomili sobie elitarność i europejskość jego prozy. Co prawda, ukraińskie tłumaczenia jego dzieł pojawiły się znacznie później – przy końcu lat 80., kiedy we lwowskim piśmie literackim „Żowteń” ukazał się pierwszy przekład *Sklepowych cynamonowych* autorstwa Iwana Hnatiuka z Borysławia, znanego ukraińskiego poety. To może nie przypadek, że właśnie poeta był pierwszym tłumaczem prozy poetyckiej Schulza. Coś podobnego postrzegamy w twórczych relacjach Brunona Schulza i Jerzego Ficowskiego – człowieka, który w swoim poświęceniu się dla Wielkiego Brunona zawsze pozostał przede wszystkim poetą. Dlatego właściwie Schulz, odkryty przez Ficowskiego, jest prawdziwym poetą, mistykiem, a nawet prorokiem.

Później – na przełomie lat 80. i 90. – spuścizna literacka Brunona Schulza tłumaczona była przez Tarasa Woźniaka (obecnie to jedna z czołowych postaci we lwowskim kontekście kulturowym) i Mykołę Jakowynę. W tym właśnie okresie – u progu powstania Ukrainy Niepodległej – kształtowała się ukraińska recepcja twórczości Brunona Schulza i zaczynał się jego powrót lub raczej przyście do ukraińskiego czytelnika. Bruno Schulz zaczynał wtedy czuć się niepodległe w jeszcze młodej Niepodległej Ukrainie. Być może, nie był to zwykły zbieg okoliczności, lecz pewne motywacje ogólnego rozwoju historyczno-kulturalnego oraz poszukiwania w tym rozwoju przez Ukraińców własnej „ukraińskiej drogi”.

W roku 1996 we Lwowie, po raz pierwszy w osobnej publikacji książkowej, ukazały się *Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod Klepsydrą* w tłumaczeniu Andrija Szkrabiuka. Przekład ten stał się ważnym wydarzeniem

– w ukraińskim środowisku naukowym i czytelnicznym, ponieważ był najpełniejszy i zaskakiwał swoim językiem. Andrij Szkrabiuk dokonał próby oddania cudownej atmosfery schulzowskich utworów, ich niezwykłego klimatu. Na końcu książki tłumacz zamieścił specjalnie przygotowany przez siebie słownik nieznanych słów, co świadczyło o jego indywidualnej drodze do autentyzmu tekstu autorskiego, o strategii translatorskiej, zorientowanej na tekst wyjściowy, oryginalny, lecz często nie znajdujący porozumienia z odbiorcą ukraińskim.

Ukraińskie tłumaczenie *Sanatorium pod Klepsydrą* zrobił też lwowianin Andrij Pawłyszyn. Jego przekład określiłabym jako poszukiwanie własnej drogi do Schulza, jako próbę przybliżenia się do jego fenomenu – cenną poprzez samą wartość poszukiwania.

Nie ma wątpliwości, iż dalszy rozwój ukraińskiego kontekstu schulzologicznego jest konieczny i nieunikniony (w filozoficzno-kategorialnym rozumieniu słowa „nieunikniony”).

Teraz kilka słów o mieszkańcach ukraińskiego Drohobycza oraz o tym, w jakim stopniu Schulz obecny jest w ich świadomości jako ktoś, kto rozślawił ich miasto na całym świecie. Kwestia to bardzo niejednoznaczna, ponieważ ci, którzy w swoim czasie usłyszeli o Schulzu i nawet próbowali czegoś więcej o nim się dowiedzieć (zwłaszcza po nieszczęśliwej przygodzie z tzw. freskami, które w 2001 roku, kilka miesięcy po ich odkryciu, powędrowały do Yad Vashem i już stamtąd nie wróciły), w większości upierają się jednak przy tym, że wystarcza im własny wieszcz Iwan Franko, a taki Schulz – Żyd z pochodzenia, piszący po polsku – przeszkadza im w myśleniu w kategoriach ich tożsamości i wartości narodowych. Mimo to już w 1968 roku Mychajło Szałata, jeden z drohobyckich profesorów, najbardziej zaangażowanych w sprawę popularyzowania i badania życia i twórczości Iwana Franki, po raz pierwszy zrobił wzmiankę o Schulzu w lokalnej gazecie „Radianśke słowo” („Słowo sowieckie”). Podczas różnych spotkań naukowych chętnie mówili i mówią o Schulzu pracownicy naukowcy Uniwersytetu w Drohobyczu, m.in. śp. Mark Golberg, Jarosław Radewicz-Winnicki, Zenon Huzar, Tatiana Biłenko, Eugeniusz Pszenyczny, Leonid Tymoszenko. Od wielu lat pisze i mówi o życiu i twórczości Schulza dziennikarz, sekretarz prasowy Drohobyckiej Gminy Żydowskiej Leonid Golberg. Popularną książkę o życiu i twórczości Brunona Schulza wydał były pracownik naukowy Uniwersytetu w Drohobyczu Roman Mnich.³ Ambasadorami Brunona Schulza od wielu lat są w Drohobyczu jego uczniowie – śp. Artur Kriegler i Alfred Schreyer oraz niezapomniana śp. Dora Kacnelson. Mówiąc o znakach obecności Schulza na współczesnej mapie ukraińskiego Drohobycza, przypominam sobie wrzuszające słowa prof. Nadiji Skotnej, która przy okazji odsłonięcia pamiątkowej tablicy, poświęconej Brunonowi Schulzowi, 19 listopada 2006 roku powiedziała, że jadąc z mężem (był nim późniejszy rektor Uni-

wersytetu w Drohobyczu, prof. Walery Skotny, który zawsze wspierał schulzowskie inicjatywy Centrum Polonistycznego) do Drohobycza jako młodzi pracownicy naukowi po ukończeniu studiów w Kijowie, jeszcze w połowie lat siedemdziesiątych wiedzieli, że znajdują się w mieście drohobyckiego Kafki.

Szkoda, że te fragmenty malowideł ściennych Schulza, które nie zostały wywiezione z drohobyckiej willi Landaua do Izraela, do tej pory nie są eksponowane – dyrektor lokalnego Muzeum „Drohobyczyna” Zenowij Berweckij przechowuje je w magazynie i udostępnia do oglądania gościom Drohobycza za „symboliczną opłatą”, ustawiając je na krzesłach w malutkim pokoiku na zapleczu jednego z budynków tego muzeum. Z drugiej zaś strony dyrektor „Drohobyczyny” chętnie opowiada o swoim marzeniu, by zrobić w Pałacu Sztuki przy ul. Szewczenki (dawna Mickiewicza) – kamienica zidentyfikowana przez prof. Władysława Panasa jako schulzowska „willa Bianki” – oddzielną salę, poświęconą Schulzowi. Takie deklaracje bez skrępowania łączy z wypowiedziami o tym, że Schulz cieszy się ostatnio w Drohobyczu zbyt wielkim nagłośnieniem (ma na myśli przede wszystkim Międzynarodowy Festiwal Brunona Schulza) i że niektórzy (nie wymienia co prawda tych „niektórych” z nazwisk) sprytnie chcą na nim zarobić, a przecież Schulz wcale nie jest tak wielki, jak Franko.⁴ Szkoda też, że władze Drohobycza od wielu lat nie chcą się przekonać do tego, że popularyzacja Schulza w jego mieście rodzinnym przyniosłaby samemu miastu wiele korzyści, w tym także finansowych.

Wróć do inicjatyw schulzowskich Centrum Polonistycznego. W listopadowe dni schulzowskie 2002 roku zorganizowało ono pierwszą w Drohobyczu międzynarodową konferencję naukową, poświęconą twórczości Brunona Schulza. Rok później, 19 listopada 2003 roku, po dłuższych konsultacjach z Jerzym Ficowskim i Władysławem Panasem, Centrum Polonistycznemu udało się otworzyć Pokój Schulzowski – tzw. wstępną wersję Muzeum Brunona Schulza – w jego dawnym gabinecie profesorskim obok pracowni, gdzie w Gimnazjum Władysława Jagielly prowadził przed wojną zajęcia z robót ręcznych i rysunku. Obecnie w budynku dawnego gimnazjum znajduje się siedziba rektoratu uniwersytetu (ul. Iwana Franki 24). Z okazji otwarcia Pokoju odbyła się sesja, na której prof. Władysław Panas wygłosił tekst pt. *Bruno Schulz albo Intryga Nieśkończoności*, opublikowany później przez Ośrodek Brama Grodzka – Teatr NN w postaci oddzielnej książki i przedrukowany następnie – już po śmierci autora – w książce *Willa Bianki. Mały przewodnik drohobycki dla przyjaciół*, wydanej przez Wydawnictwo UMCS.⁵

Centrum Polonistyczne występuje jako inicjator i realizator różnego rodzaju projektów polsko-ukraińskich, związanych z twórczością Brunona Schulza, takich jak seminaria naukowe studentów i pracowników naukowych, wymiana studentów, wykłady

gościnne, spotkania literackie, warsztaty teatralne. W kwietniu 2004 roku odbyło się seminarium naukowe pt. *Drohobycz wielokulturowy*, organizowane wspólnie z Uniwersytetem Warszawskim, po czym ukazała się polsko-ukraińska książka pod takim samym tytułem.⁶

W lipcu 2004 roku odbył się pierwszy Międzynarodowy Festiwal Brunona Schulza w Drohobyczu. Twórcą idei Festiwalu i pierwszym jej realizatorem był Igor Meniok. Pierwsza edycja Festiwalu zaowocowała interesującymi wydarzeniami na płaszczyźnie literaturoznawczej, teatralnej i plastycznej. W jej ramach odbyła się sesja naukowa pt. *Szulż – Gombrowicz – Witkacy*, podczas której prof. Władysław Panas wygłosił tekst *Lekcja Profesora Arendta*. 12 lipca, w 112. urodziny Schulza, po raz pierwszy odbył się pochód miejscami życia i prozy poetyckiej autora *Sklepów cynamonowych* z czytaniem jej fragmentów w oryginale i w tłumaczeniach ukraińskich.

Druga edycja Festiwalu w listopadzie 2006 r. pod hasłem *Bruno Schulz a Kultura Pogranicza* znacznie rozszerzyła możliwości przedstawienia horyzontów recepcji twórczości Brunona Schulza w sztuce, w literaturoznawstwie oraz inspiracji jego Dziełem. Mocnym akcentem Drugiego Festiwalu była jego część plastyczna (wspólna wystawa prac artystów i grafików z Lublina i Drohobycza) oraz teatralna (spektakle Teatru Scena Plastyczna KUL Leszka Mądzika, Teatru NN z Lublina, Teatru Scena Galicjana ze Lwowa, Lwowskiego Teatru im. Łesia Kurbasa, Studenckiego Teatru Alter z Drohobycza). Udało się zrealizować bogaty program dwudniowej międzynarodowej sesji.⁷

19 listopada 2006 r., w ostatnim dniu Drugiego Festiwalu, odbyła się tradycyjna wspólna modlitwa w miejscu tragicznej śmierci Brunona Schulza oraz została odsłonięta tablica pamiątkowa, zaprojektowana przez lubelskiego artystę Andrzeja Antoniego Widelskiego, a ufundowana przez Fundację Janusza Palikota. Tekst napisu na tablicy już kilka lat wcześniej był konsultowany z Jerzym Ficowskim i Władysławem Panasem. Odsłonięciu tablicy towarzyszyła akcja artystyczna typu performance, wykonana przez Włodka Kaufmana z lwowskiego środowiska artystycznego „Dzyga”. Festiwal zakończył kolejny pochód z pochodniami miejscami Brunona z Drohobycza.

Trzecia edycja Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu odbyła się 26–31 maja 2008 roku pod hasłem *Arka Wyobraźni Brunona Schulza*. Jej organizatorem obok Polonistycznego Centrum Naukowo-Informacyjnego im. Igora Menioka Uniwersytetu w Drohobyczu było Stowarzyszenie Festiwal Brunona Schulza z siedzibą w Lublinie, które zostało powołane przez pasjonatów i przyjaciół Drohobycza, Schulza i Festiwalu po to przede wszystkim, żeby wspierać schulzowski Festiwal.

Tym razem Schulz zabrzmiał w różnych językach, jego słowo i obraz połączyły różne płaszczyzny kulturowe, stając się pretekstem niezwykle dialogu kultur i tworzącym się na nowo tekstem takiego dialogu. Spotkanie ludzi z różnych krajów – kierowanych inspiracją „spod znaku Schulza” – w rodzinnym jego mieście Drohobyczu, w tym szczególnym miejscu, które dzięki niemu znalazło się na kulturowej mapie świata obok Pragi Franza Kafki czy Dublina Jamesa Joyce’a, było niewątpliwie nową propozycją współpracy, integrowania się we wspólnych projektach i inicjatywach nowej Europy.

Spotkania z „drugim autorem” oraz warsztaty translatorskie, które odbywały się z udziałem tłumaczy dzieła Schulza niewątpliwie posłużyły zbudowaniu wyjątkowej, wspólnej europejskiej rozmowy o Artyście. Wszyscy tłumacze (w tym kilku tłumaczy Schulza na język ukraiński) uczestniczyli w festiwalowym eksperymencie translatorskim: jeden wybrany fragment z *Wiosny* został przetłumaczony na kilkanaście języków, co posłużyło jako pretekst do wspólnej rozmowy o „Schulzu uniwersalnym i Schulzu nieprzetłumaczalnym” podczas warsztatów translatorskich, znakomicie prowadzonych przez wybitnych tłumaczy Marię Hablewicz z Ukrainy i Bohdana Zadurę z Polski. Tłumaczenia te oraz inne materiały związane z udziałem tłumaczy w trzeciej edycji Festiwalu, a także teksty Bohdana Zadury i Marii Hablewicz poprzedzające antologię 12 przekładów fragmentu z *Wiosny* ukazały się w oddzielnej książce.⁸

W solidnym formacie międzynarodowym spotkali się na Trzecim Festiwalu schulzologów, którzy przedstawili genezę recepcji Schulza w każdym poszczególnym kraju, rozmawiając o genealogii i swoistości odbierania Schulza w Polsce, we Francji, w Ameryce Południowej, we Włoszech, w Izraelu, w Niderlandach, w USA, w Danii, na Węgrzech, w Czechach, w Rosji i na Ukrainie. Materiały tej sesji zostały opublikowane w osobnym tomie. Ukazała się też książka z ukraińskimi tłumaczeniami wybranych materiałów naukowych ze wszystkich trzech edycji Festiwalu – była to pierwsza ukraińska książka schulzologiczna.⁹

Arka Wyobraźni Brunona Schulza otworzyła swe horyzonty podczas Trzeciego Festiwalu w różnorodnych obrazach plastycznych, stworzonych przez artystów inspirujących się tą wyobraźnią. Znaleźli się wśród nich artyści nawiązujący do prozy Wielkiego Drohobyczanina, którzy sięgają po bardzo różne formy wyrazu – ilustracje graficzne (Marian Paweł Bocianowski z Łodzi, Stanisław Ożóg z Rzeszowa), malarstwo olejne (Marek Szmidel z Warszawy, Mariusz Drzewiński i Piotr Łucian z Lublina, Witalij Sadowski z Wrocławia oraz młodzi artyści ze Lwowa), akwarela (Bartłomiej Michałowski z Lublina), fotografie (Robert Chudzyński z Płońska i Zgromadzenie Artystyczne Białe Kwadraty ze Lwowa, Loli Kantor z USA), a nawet performance – Włodko Kaufman ze Lwowa, który wciągnął wszystkich w ma-

gię swej wyobraźni podczas projektu typu performance z wieży ratuszowej w Drohobyczu i komiks – Dieter Judt z Berlina, którego trzy części jedyne na świecie komiksu wg prozy Schulza równolegle były pokazane w ramach Festiwalu w Lublinie, we Lwowie i w Drohobyczu.

Teatralne inspiracje Schulzem i sceniczne interpretacje jego twórczości również miały swoje niezastąpione miejsce w *Arce Wyobraźni Brunona Schulza* na Trzecim Festiwalu i posłużyły jako zaproszenie do dyskusji na temat, jak Schulz w języku teatralnym znajduje swego „drugiego autora”. A więc, na ile i w jaki sposób reżyser i aktor są związani „źródłem”, a na ile otwiera ono w nich i generuje pola własnej twórczości i ekspresji? Wyobraźnia i proza Schulza inspiruje bardzo różne teatralne gatunki i style, czego potwierdzeniem było pięć projektów teatralnych, przedstawionych w ramach festiwalowego tygodnia w Drohobyczu. Najbardziej utkwily mi w pamięci dwa spektakle: *Sklepy cynamonowe* Białostockiego Teatru Lalek (najnowsza polsko-niemiecko-austriacka realizacja Schulzowska w Polsce) oraz *Ku dobrej ciszy* Lubelskiego Teatru Tańca, które nie próbowały narzucić Schulzowi, nie zabrnęły w ślepe zaułki fabularyzacji i dzielenia ról (w przypadku Schulza są to zawsze ślepe zaułki), tylko zachowały przejrzystą i niczym nieskażoną narrację Schulzowską, proponując do niej swoją wspaniałą i często wzruszającą ilustrację poprzez lalki i marionetki lub poprzez taniec, ruch i gest. Ciekawy i dobrze odbierany przez publiczność był też projekt sceniczny *Schulzland* Studenckiego Teatru Alter z Drohobycza – nie sposób nie pochwalić młodych ludzi, którzy od kilku lat pracują nad sceniczną adaptacją Schulza (dodam, że to jedna z niewielu ukraińskich adaptacji jego prozy, poza monodramem Aleksandra Owerczuka – artyści i scenografa ze Lwowa i jedną próbą wystawienia Schulza na scenie lwowskiego reżysera Romana Walki), szukając własnej drogi w tych Schulzowskich „bocznych uliczkach” i „nielegalnych odnogach czasu”.

Arka Wyobraźni Brunona Schulza była otwarta na projekty muzyczne i poetyckie – w jej ramach odbyły się dwie Schulzowskie premiery światowe: Duo Galay z Izraela w koprodukcji z wokalistami drohobyckimi i Witoldem Dąbrowskim z Teatru NN z Lublina oraz kultowego poety i pisarza ukraińskiego Jurija Andruchowycza z zespołem muzycznym „Karbido” z Wrocławia. Daniel Galay specjalnie dla Festiwalu napisał utwór muzyczny na podstawie opowiadania Schulza *Mój ojciec wstępuje do strażaków*, Jurij Andruchowycza na ratuszowym dziedzińcu pod wieczornym niebem Drohobycza po raz pierwszy realizował swój projekt poetycko-muzyczny zatytułowany *Cynamon*.

I tradycyjnie, na zakończenie Trzeciego Festiwalu odbył się nocny spacer z pochodniami przez miejsca Życia, Dzieła i Śmierci Brunona Schulza. Na każdej z czternastu stacji spaceru zabrzmiał Schulz w róż-

nych językach świata. Był to – po raz pierwszy – międzynarodowy pochod Schulzowski w Drohobyczu. I na ostatniej stacji (w miejscu, gdzie tragicznie zginął), Bohdan Zadura błyskotliwie przeczytał z *Księgi o „epoce genialnej”*: „Tak tedy będziemy zbierali te aluzje, te ziemskie przybliżenia, te stacje i etapy po drogach naszego życia, jak ułamki potłuczonego zwierciadła. Będziemy zbierali po kawałku to, co jest jedno i niepodzielne, naszą wielką epokę, genialną epokę naszego życia...”.

Drogi do Schulza w jego mieście rodzinnym zawsze są otwarte. Szukając ich i znajdując je dla siebie, należy zawsze pamiętać, że Schulzowska mapa jest kosmiczna, ale też i o tym, że jest ona bezimienna. Szczęśliwie odnajdując punkty na tej mapie, nazywamy je, oczywiście – jakby inaczej, skoro to sam jej twórca powiedział, że „nienazwane nie istnieje dla nas”. Proces takiego nazywania potencjalnie mieści się cały w *Arce Wyobraźni Brunona Schulza*, która ponownie zaprosi do Drohobycza na Czwarty Festiwal pod koniec maja 2010 roku.

„Nieocalony” Bruno Jerzego Ficowskiego jest niezaprzeczalnym źródłem „ocalenia” Brunona Schulza na Ukrainie i w jego mieście rodzinnym.

Redakcja: **Bohdan Zadura**

Przypisy

- 1 Ficowski Jerzy, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Pogranicze, Sejny 2002, s. 5.
- 2 Табачковський В., *Феноменологія в Дрогобичі: „пробуджувальні візії” Бруно Шульца*, Філософська думка, 2/2004, с. 81-113.
- 3 Мних Р., *Дрогобичанин Бруно Шульц*, Дрогобич-Седльце: „Коло”, 2006, 160 с.
- 4 Зеновій Бервецький, *У Дрогобичі має бути музей Бруно Шульца (інтерв'ю Анатолія Вла-сюка)* - „Високий замок”, 21 серпня 2008, р. - С. 3.
- 5 Władysław Panas, *Willa Bianki. Mały przewodnik drohobycki dla przyjaciół (fragmenty)*, Przygotowanie do druku Paweł Próchniak, Lublin 2006.
- 6 *Drohobycz wielokulturowy/ Базатокультурний Дрогобич*, red. Mieczysław Dąbrowski, Wiera Meniok, Wyd. Elipsa, Warszawa 2005.
- 7 Бруно Шульц і Культура Пограниччя. Матеріали двох перших едіцій Міжнародного Фестивалю Бруно Шульца в Дрогобичі [Bruno Schulz a Kultura Pogranicza. Materiały dwóch pierwszych edycji Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu], red. Wiera Meniok, Wyd. Koło, Drohobycz 2007.
- 8 *Bruno Schulz: Wiosna. 12 przekładów*, red. Wiera Meniok, Drohobycz-Lublin 2008.
- 9 *Антологія наукових матеріалів трьох Міжнародних Фестивалів Бруно Шульца в Дрогобичі*, за редакцією Віри Меньок, Дрогобич: „Коло”, 2008. - 160 с.

Opublikowane pierwotnie w: *Współczesna recepcja twórczości Brunona Schulza. Materiały naukowe III Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*, red. Wiera Meniok, Drohobycz 2009, s. 249–260.

Postscriptum.

Dziesięć lat upłynęło po publikacji tego eseju. Dzisiaj już mogę powiedzieć, że istnieje ukraińska recepcja Schulza, która nie ogranicza się do niewielkiego kręgu wtajemniczonych, a jej początkiem było wydanie nowego ukraińskiego przekładu Jurija Andruchowycza wszystkich literackich dzieł Brunona Schulza¹. W postaci Andruchowycza Schulz znalazł wymarzonego tłumacza: przekład jest wykonany w pięknym ukraińskim języku literackim, w odróżnieniu od poprzednich przekładów, utrzymanych w swoistym językowym stylu zachodnio-ukraińskim, co mocno wiązało się z przekonaniem, że w taki sposób da się odtworzyć klimat epoki Schulza. Pomysł na nowe tłumaczenie wyłonił się z Festiwalu Schulzowskiego i swoją realizacją szczególnie zawdzięcza Grzegorzowi Gaudenowi.

Równoległe z przekładem Andruchowycza ukazały się pierwsze ukraińskie tłumaczenia *Księgi listów*² i *Szkiców krytycznych*³ oraz ukraińskie wydania książek o Schulzu Jerzego Ficowskiego⁴, Andrzeja Chciuka⁵, Henryka Grynberga⁶.

W ubiegłym roku w czerniowieckim Wydawnictwie XXI ukazała się książka Agaty Tuszyńskiej *Narzęczona Schulza*⁷ w moim tłumaczeniu. Oryginalny tekst zaopatrzyłam w przypisy i komentarze przybliżające ukraińskiemu odbiorcy rozmaite kulturowe konteksty tej biografii literackiej. Książka uzyskała nagrodę „Najlepsza Książka” w kategorii „Biografia” Forum Wydawców we Lwowie 2018, stała się interesującą lekturą dla ukraińskiego odbiorcy i dobrą promocją Schulza na Ukrainie.

Finalne zdanie niech zabrzmii optymistycznie: Schulz „nieocalony” w przestrzeni ukraińskiej recepcji uzyskuje coraz większe szanse na „ocalenie”.

Przypisy

- 1 Бруно Шульц, *Цинамонові крамниці та всі інші оповідання*, переклад з польської Юрія Андруховича, А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, Київ 2012.
- 2 Бруно Шульц, *Книга листів*, уклад і підготував до друку Єжи Фіцовський, переклад з польської Андрія Павлишина, Дух і літера, Київ 2012.
- 3 Бруно Шульц, *Літературно-критичні нариси, опрацювання та передмова Малгожати Кітовської-Лисяк*, переклад з польської та післямова Віри Меньок, Дух і літера, Київ 2012.
- 4 Єжи Фіцовський, *Регіони великої ереси та околиці. Бруно Шульц і його міфологія*, переклад з польської Андрія Павлишина, Дух і літера, Київ 2010; Бруно Шульц, *Книга образів*, зібрав, упорядкував і написав коментарі Єжи Фіцовський, переклад з польської Лесі Лисенко, Дух і літера, Київ 2014.
- 5 Анджей Хцюк, *Атлантида. Місяцева земля*, переклад з польської Наталки Римської, Критика, Київ 2011.
- 6 Генрик Грінберг, *Дрогобич, Дрогобич...*, переклад з польської Андрія Павлишина, Журнал „Г”-Лілея НВ, Львів-Івано-Франківськ 2012.
- 7 Агата Тушинська, *Наречена Шульца*, переклад з польської, примітки та коментарі Віри Меньок, Книги – XXI, Чернівці 2018.

W prozie Brunona Schulza można odnaleźć szereg autentycznych toponimów. Są to konkretne i prawdziwe miejsca biograficzne, ślady przeszłości, poddane wyobraźni i przez nią zmodyfikowane. W taki sposób nakładają się na siebie pamięć kultury i pamięć autobiograficzna, doświadczenia, emocje, wiedza sensoryczna. Ich połączenie tworzy szczególnie heterotopie, specjalne miejsca, w których pamięć staje się podstawą architektoniki świata artystycznego. Związek między pamięcią a czasoprzestrzenią wyraża się za pomocą przedmiotów, śladów, które Schulz nazywa repozytorium pamięci:

Stare domy, polerowane wiatrami wielu dni, zabarwiały się refleksami wielkiej atmosfery, echem, wspomnieniami barw, rozproszonymi w głębi kolorowej pogody. Zdawało się, że całe generacje dni letnich (jak cierpliwi sztukatorzy, objijający stare fasady z pleśni tynku) obtłukiwały kłamiwą glazurę, wydobywając z dnia na dzień wyraźniej prawdziwe oblicze domów, fizjognomię losu i życia, które formowało je od wewnątrz¹.

Każda rzeczywista przestrzeń związana jest z przeszłością, którą trzeba zdekodować i odczytać, a przestrzeń miasta jest repozytorium historii, faktów, które nanizane są jeden na drugi, tworząc specjalną topograficzną fikcję literacką.

W dylogii Brunona Schulza jedną z centralnych jest heterotopia domu, która wyróżnia się wieloznacznością. Są to heterotopia domu rodzinnego jako nosiciela pamięci indywidualnej i biograficznej; heterotopia domu jako budynku będącego nośnikiem pamięci zbiorowej i historii miasta; heterotopia sklepu jako manifestacja najbardziej cenionych marzeń autora zawartych w koncepcji powrotu do dzieciństwa. Pamięć i historia miasta zachowują nie tylko domy, ale także półabstrakcyjne wizerunki ojca i dziecka, archetyp miasta i Księgi są „wiecznym symbolem jedności przeszłości, teraźniejszości i przyszłości, źródłem pamięci kulturowej”². Te obrazy, według Marii Zubryckiej, tworzą „zmodyfikowaną matrycę archaicznej ontologii”³ autora.

Dom dla Józefa to miejsce, do którego zawsze wraca, gdzie stara się uciec przed gwałtownymi odkryciami świata zewnętrznego. To zamknięta statyczna przestrzeń zorientowana na osobę. To tam koncentrują się wartości rodzinne i tradycje, tam można też znaleźć odpowiedzi na główne pytania: jak przestrzeń jest ukształtowana i zmieniana, jak charakter narratora identyfikuje się z nią, jaki jest związek między miastem a bohaterem, przestrzenią a bohaterem oraz miejscem a bohaterem.

Według *Słownika schulzowskiego* dom znajduje się w dwóch podstawowych wymiarach, z których pierwszy to symbol-emblemat, oznaczający bezpieczeństwo

Heterotopie Brunona Schulza jako geopoetycki znak miasta

i ochronę przed światem zewnętrznym, drugi zaś jest „wzorcową strukturą, znaczącą przestrzenią, pozwalającą rozeznaczyć się w porządku świata”⁴. Czasami jednak takie dwuwymiarowe uporządkowanie jest niemożliwe, gdyż przestrzeń domu przerasta w labirynt, lokując się na pograniczu snu i rzeczywistości.

W heterotopii domu można wyodrębnić kilka podkategorii: heterotopię pokoju i heterotopię korytarza. Pokój dziecięcy wiąże się u Schulza z samotnością, uwięzieniem, taki pokój jest rzadko odwiedzany przez nieznanymi, tam bohater Josef spędził gorzkie miesiące i lata. Inne znaczenie semantyczne otrzymują pozostałe pokoje domu rodzinnego, w których mieszkają nieznanymi mieszkańcy; zapomina się o nich, co prowadzi do zapomnienia samych pokoi. Jednak bohater Schulza zawsze dąży do powrotu do domu, ponieważ szuka ochrony, bezpieczeństwa i ciepła:

Dom człowieka staje się, jak stajenka betlejemka, jądrem, dookoła którego zagęszczają przestwór wszystkie demony, wszystkie duchy górnych i dolnych sfer⁵.

Znaczenie szczególne mają heterotopie ulicy oraz przechadzki ulicami przepelnione tajemnicami, gdyż zazwyczaj odbywają się w nocy. Podczas takich podróży tworzą się ulice-labirynty, podwójne ulice, place-ulice, a także sylwetki ulic-labiryntów, ulic-sobowótów, ulic-placów, ulic-sklepień. Najbardziej wyrazistą heterotopią podróży jest uliczna wędrówka w poszukiwaniu sklepów cynamonowych w gwiaździstą noc, która zamieniła się w podróż przez ulice-sklepienia, kiedy:

Kolorowa mapa niebios wyogromniała w kopułę niezmierną, na której spiętrzyły się fantastyczne lądy, oceany i morza, porysowane liniami wirów i prądów gwiazdnych, świetlistymi liniami geografii niebieskiej⁶.

Podczas tej niebiańskiej podróży Józef nie tylko szuka prawdziwych sklepów z egzotycznymi towarami

z różnych części świata, ale także otwiera swoje miasto, jego nieznanne miejsca. W konsekwencji każda z tych podróży jest odkryciem nieznanego, ponieważ celem narratora zawsze jest poszukiwanie.

Każdą literacką heterotopię tworzy lokalna historia i wiedza geograficzna. Większość opowieści Schulza opiera się na prawdziwej rzeczywistości, która jest nieodłączną częścią nakładania się różnych warstw historycznych. Na przykład w mieście Schulza znajdziemy najnowszą jego część, egzotyczną teraźniejszość, którą autor wyraził w heterotopii ulicy Krokodyli, niosącą ze sobą „duch czasu, mechanizm ekonomiki”⁷. Według definicji Schulza jest to heterotopia-pasożyt.

Czym tak naprawdę była ulica Krokodyli? Patrząc na mapę, Józef widzi szarą plamkę, coś obcego, nieznanego, coś, co szybko się rozwinęło i opanowało całe miasto. Jeśli zbadać ulicę Krokodyli od wewnątrz, to okazuje się, że jest to:

Pseudoamerykanizm, zaszczerpiiony na starym, zmurzonym gruncie miasta [...]. Widziało się tam tanie, marnie budowane kamienice o karykaturalnych fasadach, oblepione monstrualnymi sztukaterjami z popękanego gipsu. Stare krzywe domki podmiejskie otrzymały szybko sklecone portale, które dopiero bliższe przyjrzenie demaskowało, jako nędzne imitacje wielkomiejskich urzędzeń⁸.

Z opozycji ulicy Krokodyli i reszty miasta tworzy się jeszcze jedna heterotopia – heterotopia podróży po mieście, podróży jego dzielnicami. Są to wspomniane już podróże Józefa w poszukiwaniu sklepów cynamonowych, które biegną przez najstarszą część Drohobycza, kodując w autentycznych nazwach ulic historię z XIII wieku. Nazwa ulicy Żupy Solne sięga więc początków historii miasta, które zaczęło się rozwijać i rozrastać właśnie z tych lokacji dzięki rozwojowi produkcji soli. Inną podróżą jest przechadzka ulicą Krokodyli – bezużyteczna i nieskuteczna, ponieważ przypomina przeglądanie wycinków zleżałych gazet z komercyjnymi ogłoszeniami. Są to także podróże rynkiem czy placem cerkwi św. Trójcy. Wszystkie te heterotopie podróży tworzą obraz błąkania, który nie zna strachu. Wędrowka labiryntami miasta realizuje jednocześnie wędrowkę labiryntami-tekstami i ich ukrytymi znaczeniami, jak na przykład labirynty Księgi lub markownika. Każda taka heterotopia wędrowki-włóczęgi odbywa się poziomo (przez rynek, ulicę Krokodyli) lub pionowo (wędrowka przez stronice Księgi, zejście w głąb Wiosny).

Te podróże bohatera-narratora Józefa stają się bodźcem do innych podróży, wędrowek, a nawet pielgrzymek czytelników do prawdziwych miejsc życia i twórczości Schulza. Zwykle badacze uważają takie literackie podróże za dowód naiwnego postrzegania świata literackiego. Jednak dzisiaj takie praktyki kulturowe przyciągają coraz większą uwagę. Między innymi

Elżbieta Rybicka przekonuje, że tego typu działalność literacka znajduje się na pograniczu historii kultury czytania i historii kultury podróży. Badaczka nazywa je podróżami „lekturowymi”⁹. Każda taka lekturowa podróż jest zarazem interpretacją twórczości literackiej i jej związku z przestrzenią geograficzną, z jej pamięcią. Taka podróż narusza jednorodność świata artystycznego i hegemonię czytania normatywnego¹⁰.

Przykładem takiej (pielgrzymkowej) literackiej strategii interpretacji dzieł literackich i geografii prawdziwej przestrzeni są opowieści i wspomnienia uczestników kolejnych edycji Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza, który odbywa się w Drohobyczu co dwa lata od 2004 roku. Często postrzeganie podróży lekturowych jest mimetyczne, ponieważ każdy rozumie, że istnieją różne Drohobycze: Drohobycz początku XX wieku, poetycki Drohobycz *Sklepów cynamonowych* i nowoczesny Drohobycz, który zwiedzająca osoba postrzega bezpośrednio podczas podróży. Mimo że granice poetyckiego i prawdziwego Drohobycza nie są takie same, często są ze sobą zestawiane lub nawet utożsamiane. Takie utożsamianie następuje wtedy, kiedy podróżnicy postrzegają kolorowy blask bruku na placu św. Trójcy lub obok budynku apteki na rogu rynku, która jeszcze do niedawna zachowywała swój autentyczny wygląd i w której naprawdę było czuć zapach ziół leczniczych i soku malinowego.

Czasami celem turystów jest przejść się tropem Józefa w poszukiwaniu sklepów cynamonowych. Dla podróżników jest to próba zrozumienia, odczucia i przeżycia świata *Sklepów*, podczas gdy Józef podróżuje miastem Schulza, aby odczuć i przeżyć swoje miasto rodzinne. Poszukiwanie sklepów cynamonowych staje się dla narratora poszukiwaniem własnego dzieciństwa, swoich korzeni, samego siebie. Natomiast podróż turysty przechodzi jednocześnie w dwóch płaszczyznach – przez tekst i przez prawdziwą przestrzeń: są to dwie podróże, podczas których odbywa się nie tylko identyfikacja, ale także ingerencja twórczości literackiej i przestrzeni geograficznej.

Dzisiaj podróże lekturowe to procesy medialne. Dla podróżników tworzone są różne turystyczne przewodniki i mapy, w których nie tylko oznakowane są obiekty związane z życiem i twórczością pisarza (jego dom, budynek gimnazjum, willa Landaua), ale także obiekty związane z jego twórczością (np. Willa Bianki, obecnie budynek Pałacu Sztuki, który jest oddziałem miejskiego muzeum „Drohobyczczyzna”). Opowiadania ze *Sklepów* stają się swego rodzaju przewodnikiem po Drohobyczu, dzięki któremu czytelnik-turysta widzi te miejsca w inny sposób, z punktu widzenia literatury. Na ten temat Rybicka pisze:

wędrowka za Schulzem przeobraża się z czasem w wędrowkę z Schulzem. *Ulica Krokodyli* [...] jest składnikiem matrycy kulturowej, za pomocą której Polacy konceptualizują geografie wyobrażoną Ukrainy¹¹.

Narracje Schulza są więc nie tylko materiałem do tworzenia szlaków turystycznych, ale także unikalnymi przewodnikami interpretacyjnymi do odkrycia współczesnej Ukrainy, określoną matrycą lub kodem, przez które czyta się kod Ukrainy. A kiedy zachodzą rozbieżności między przestrzenią rzeczywistą i fikcyjną, wtedy zaczyna się wyobrażona podróż przez miasto.

Topografia historii tworzy w tekstach literackich heterotopie, w których związek między przestrzenią i pamięcią wyraża się w postaci śladów materialnych. W takim połączeniu przestrzeń staje się medium pamięci materialnej i kulturowej, gdzie zachowano: 1) ciągłość historii (miejsca pokoleń); 2) miejsca-pozostałości starożytnej kultury, których integralność nie została zachowana z powodu utraty ciągłości (stare wille, częściowo rynek); 3) miejsca-traumy lub miejsca utracone (żydowska dzielnica Łan lub ulice drohobyckiego getta)¹².

W prozie Schulza wyrazem tych mediów pamięci kulturowej jest dom ojca jako centrum mikrokosmosu, ochrony i opanowania, twierdza. Jest to miejsce pokoleń, miejsce, w którym zachowana jest ciągłość. Przykładem pozostałości pamięci kulturowej jest modyfikacja centralnej części miasta ze względu na pojawienie się ulicy Krokodyli, która znajduje się zaraz za jednym z rogów Rynku i znacząco narusza tradycje architektoniczne monarchii austrowęgierskiej. Medium pamięci kulturowej i miejscem-traumą są sklepy cynamonowe, których materialny odpowiednik nie istnieje. Sklepy cynamonowe i genialna epoka to te miejsca-traumy, które nie zostały całkowicie spełnione, nie są ustalone i nadal oczekują na odkrycie, ponieważ w historycznej „ciągłości i sukcesji”¹³ są też wydarzenia, które „nie mają swego własnego miejsca w czasie [...], które przyszły za późno”¹⁴. W tym przypadku są one ułożone w bocznych odnogach historii, gdzie istnieją według specyficznego, tylko dla nich właściwego prawa.

Współczesne podróże lekturowe jako wspólna podróż według Schulza i razem z Schulzem to zatem próba, by

odgałęzić w którymś punkcie historii taką boczną odnogę, ślepy tor, ażeby zepchnąć nań te nielegalne dzieje. Tylko bez obawy. Stanie się to niepostrzeżenie, czytelnik nie dozna żadnego wstrząsu. Kto wie – może, gdy o tym mówimy, już nieczysta manipulacja jest poza nami i jedziemy już ślepym torem¹⁵.

W większości tekstów Schulza ośrodkiem lokalizacji przestrzennej i topograficznej jest Drohobycz, rodzinne miasto autora. Jednak z tego ośrodka wyłania się jedno opowiadanie o mieście, w którym znajduje się sanatorium. W opowiadaniu *Sanatorium pod Klepsydrą* już od pierwszych słów wyczuwalna jest czujność, a stanowisko autora można scharakteryzować jako bycie nie na swoim miejscu. W taki stan autor stopniowo wprowadza swoje-

go bohatera, wysyłając go do szeregu innych heterotopii, na przykład heterotopii natury, która działa według własnych praw wewnętrznych.

Opowiadanie *Sanatorium pod Klepsydrą* otwiera heterotopia pociągu, prezentująca jednocześnie ruch cykliczny oraz wyraźnie skierowany z jednego punktu do innego. Józef jedzie do sanatorium, o którym nic nie wie. Heterotopia pociągu jest bardzo rozbudowana, da się w niej wyodrębnić dwie jednostki: ruch zapomnianą koleją i heterotopię kolei. Mówiąc o heterotopii ruchu musimy uwzględnić zasady jej funkcjonowania oraz jej cechy, a mianowicie: zasadę pamięci–zapominania (kto pamięta o tej kolei, jeżeli wszyscy o niej zapomnieli? A jeśli ktoś ją pamięta, to czy istnieje ona naprawdę?), zasadę historii / czasu (w jakim czasie ona istniała – przeszłym, teraźniejszym czy przyszłym?) oraz zasadę ciągłego i trwałego istnienia, bo kolej to ciągła linia prosta prowadząca w dwie strony: po jednych torach pociąg może jechać w obie strony – do jakiegoś punktu i od niego. Heterotopia zapomnianej kolei mieści w sobie dominantę czasoprzestrzenną wskazującą na to, że gdzieś istnieje główna kolej, którą także możemy się dostać do punktu docelowego. Jednak punkt docelowy będzie charakteryzował się nieco innymi czasowymi i przestrzennymi osobliwościami w zależności od tego, z jakiej kolei i z jakiego pociągu skorzystamy.

O tym, że Józef naprawdę przyjechał niezwykłym pociągiem, mówi doktor Gotard: „Wysłaliśmy kocz zakładowy na stację, ale przyjechał pan innym pociągiem”¹⁶, jak zresztą i sam Józef: „Podróż trwała długo. Na tej bocznej, zapomnianej linii, na której tylko raz na tydzień kursuje pociąg – jechało zaledwie parę pasażerów”¹⁷.

Prawdziwa egzystencjalna istota heterotopii pociągu ujawnia się dopiero na końcu opowiadania, tworząc swoją ramę – wszystko zaczyna się pociągiem i nim się kończy. Jeśli na początku pociąg to dziwna przestrzeń, labirynt, w którym korytarze załamywane są pod różnymi kątami, to na końcu opowiadania jest to nowy dom Józefa, z którego nie może się on wydostać, bo nie może już wrócić do normalnego życia, pozostaje pomiędzy: w pociągu, między sanatorium i swoim światem. Józef rezygnuje z sanatorium, bo nie może funkcjonować zgodnie z jego zasadami, wypracowanymi poprzez eksperyment cofnięcia czasu. Jednak sam tego nie chcąc, bohater Schulza sam staje się częścią tego eksperymentu, co utrudniło jego powrót do zwykłego sposobu istnienia. W tej heterotopii wyraźnie wyrażona jest funkcjonalna zasada otwartości–zamknięcia, izolacji i niebezpieczeństwa przecinania granicy bez odpowiedniego przygotowania:

Od tego czasu jadę, jadę wciąż, zadomowiłem się niejako na kolei i toleruję mnie tam wałęsającego się z wagonu do wagonu. Ogromne jak pokoje wozy pełne są śmiecia i słomy, przeciągi przewiercają je na wskroś w szare bezbarwne dni¹⁸.

Heterotopia permanentnej podróży i nieprzywiązania do jednego miejsca skazuje narratora na marginalizację i wycofanie. Józef traci więź z przestrzenią, zakorzenienie w określonym miejscu, czyli zostaje podważona logiczna więź geografii, pamięci i tradycji, a połączenie tych trzech elementów zmienia przestrzeń w miejsce. Innymi słowy, Józef pozostaje w pewnej przestrzeni (w przestrzeni po- ciągu), jednak traci własne miejsce w przestrzeni normalnego ludzkiego istnienia.

Centralną i dominującą heterotopią tego opowia- dania jest sanatorium ze swoistą organizacją przestrze- ni oraz eksperymentem z czasem. Dzięki tej czasowej dominancie heterotopia sanatorium przerasta w he- terochronię. Jednakże, w przeciwieństwie do Michela Foucaulta, który rozumie heterochronię jako specjal- ną przestrzeń, w której czas gubi się w przestrzeni i po- chłaniania się przez nią, Schulz tworzy szczególną prze- strzeń poprzez manipulacje z czasem. Pragnienie Józefa zmierza ku ocaleniu ojca, wymusza na nim pogodzenie się z eksperymentem, polegającym na tym, że

cofnięliśmy czas. Spóźniamy się tu z czasem o pewien interwał, którego wielkości niepodobna określić. Rzecz sprowadza się do prostego relatywizmu. Tu po prostu jeszcze śmierć ojca nie doszła do skutku, ta śmierć, która go w pańskiej ojczyźnie już osiągnęła. [...] Reaktywujemy tu przeszły czas z jego wszystkimi możliwościami, a zatem i z możliwością wyzdrowie- nia¹⁹.

Efekt heterochronii osiągnięto zatem poprzez nowe podejście interpretacyjne do korelacji pojęć człowieka i miasta jako przestrzeni społecznej, kulturowej i po- litycznej, z odrzuceniem cykliczności, zakorzenienia i tradycji. Realizacja heterotopii sanatoryjnej nastąpiła na skutek wyeliminowania czasu teraźniejszego oraz włączenia go do przestrzeni poprzez reaktywację prze- szłości, co z kolei umożliwiło rozwój i ustalenie czasu przyszłego. Właśnie dlatego Józef, przyzwyczajony wie- rzyć obecnej chwili, nie może zrozumieć, co się dzieje z ojcem w sanatorium.

Jednym z mechanizmów realizacji heterotopii sa- natorium stały się sen i marzenie senne. O tej tajnej metodzie opowiadają zarówno doktor Gotard, jak i po- kojówka:

Dajemy naszym pacjentom długo się wysypiać, oszczędzamy ich energię życiową. [...] U nas ciągle śpią. [...] Zresztą tu nigdy nie jest noc²⁰.

W sanatorium wszyscy śpią – godzinami, dniami, tygodniami, miesiącami; oni nie czują upływu czasu, oni podróżują

przez puste krajobrazy snu, ciągle w drodze, ciągle na stromych gościach respiracji, raz zjeżdżając lekko

i elastycznie z łagodnych pochyłości, to znowu pnąc się z trudem na prostopadłą ścianę chrapania²¹.

Heterotopia sanatorium stała się możliwa dzięki dys- proporcji czasowej oraz ingerencji w ludzką egzystencję, zniekształconą do umownego, „żałosnego pozoru życia”. Dlatego ojciec Józefa to tylko półrealny człowiek „żyjący życiem tak warunkowym, relatywnym, ograniczonym tytuł zastrzeżeniami!”²².

Główną zasadą funkcjonowania sanatoryjnej hete- rotopii Schulza jest rozerwana chronologia, brak kolej- ności zdarzeń, negacja przyczynowo-skutkowej zasady istnienia. Józef nie może zrozumieć, co tak naprawdę dzieje się z ojcem: czy on leży w łóżku, czy bawi się w restauracji:

Jak to pogodzić? Czy ojciec siedzi w restauracji, ogar- nięty niezdrową ambicją żarłoczności, czy leży w swo- im pokoju, ciężko chory? Czy jest dwóch ojców?²³

Na te pytania nieco później sam sobie odpowiada: „Wszystkiemu winien jest prędki rozpad czasu, nienad- zorowanego nieustanną czujnością”²⁴.

Manipulacje czasem nie podlegają kontroli zwy- kłego człowieka, co doprowadza do fatalnych skut- ków – do nienakładania się indywidualnych czasów ludzi znajdujących się w jednej przestrzeni. Józef i oj- ciec, żyjąc w przestrzeni jednego sanatorium, prze- bywali w różnych wymiarach czasowych. Ich czas już dawno był

do cna zużyty, znoszony przez ludzi, czas przetarty i dziurawy w wielu miejscach, przeźroczysty jak sito [...] jest to czas niejako zwymiotowany [...] – czas z drugiej ręki²⁵.

Eksperyment sanatorium stworzył ruchomą prze- strzeń-pauzę poprzez aktywność samej przestrzeni, która zachowuje znaki przeszłości, uruchamia wszyst- ko, co do niej należy, a obecność (kategoria teraźniej- szości) wyraża się w formie przeszłości lub przyszłości. Takie czasoprzestrzenne manipulacje są niebezpiecz- ne, o czym uprzedza narrator:

Przestrzeń jest dla człowieka, w przestrzeni możecie bujać do woli, koziołkować, przewracać się, skakać z gwiazdy na gwiazdę. Ale przez miłość boską nie ty- kać czasu!²⁶

Na koniec swojego pobytu w sanatorium Józef stwierdza, że ten eksperyment nie udał się, bo wraz z ojcem „wpadli w pułapkę”²⁷. To postrzeżenie pod- kreślają też inne heterotopie. Są to heterotopia kory- tarzy z drzwiami, za którymi nikogo i niczego nie ma; heterotopia zwierciadła, do którego zagląda Józef, ale nie widzi w nim swojego odbicia, natomiast w głębi

widnieje tylko rozmyta plama. Heterotopia zwierciadła pojawia się także w opowiadaniu *Samotność*, gdzie motyw lustrzanego odbicia został zamieniony innym, głębszym obrazem – spojrzeniem na siebie jak na innego, obcego:

Czasem widzę się w lustrze. Rzecz dziwna, śmieszna i bolesna! Wstyd wyznać. Nie widzę się nigdy *en face*, twarzą w twarz. Ale trochę głębiej, trochę dalej stoję tam w głębi lustra nieco z boku, nieco profilem, stoję zamysłony i patrzę w bok. Stoję tam nieruchomo, patrząc w bok, nieco w tył za siebie. Nasze spojrzenia przestały się spotykać. [...] on [...] jakby o mnie nie wiedział, jakby zaszedł poza wiele lusterek i nie mógł już powrócić²⁸.

Do takich heterotopii możemy także odnieść heterotopię teleskopu, który jest teleporterem deformującym przestrzenne odległości i wymiary:

wsunąłem się głębiej w tylną komorę aparatu. Śledziłem teraz w polu widzenia lunety pokojówkę idącą płóciennym korytarzem Sanatorium z tacą w rękę. Odwróciła się i uśmiechnęła. – Czy ona mnie widzi? – pomyślałem sobie. [...] Siedziałem właściwie w tylnej komorze lunety jakby w limuzynie wozu. Lekkie poruszenie dźwigni i oto aparat zaczął szeleścić łopotem papierowego motyla i uczułem, że porusza się wraz ze mną i skręca ku drzwicom²⁹.

Heterotopia sanatorium u Schulza to osobliwa reprezentacja przestrzenna przedstawiająca ukrytą marginesową stronę rzeczywistości. Ojciec Józefa zmarł, jednak w sanatorium jego życie zostało reanimowane, podobnie do rzeczy i eksponatów muzealnych, w których istnienie starych rzeczy przedłuża się. Taka analogia z muzeum wprowadza sanatorium, w którym ojciec stał się eksponatem muzealnym – ponad czasem, nigdzie. Jednocześnie sanatorium przypomina cmentarz: jeśli ojciec zmarł, to jego ciało jest na cmentarzu. Istnienie w sanatorium jest zatem tylko efektem quasi-wieczności³⁰.

W opowiadaniu *Druga jesień* sanatorium-muzeum przerasta w miasto-muzeum, w którym nastąpiła reaktywacja zastanych wartości, istotnie przecenionych w przeszłości przez patriotów lokalnych³¹, a tak naprawdę fałszywych, bo „cały ten świat jest dawno osądzony i dawno zamierzchły”³².

Heterotopia jako szczególna forma istnienia zawsze będzie na pograniczu – geograficznym, kulturowym, społecznym, politycznym. Kiedy jednak to pogranicze sięga wymiaru egzystencjalnego, to taka heterotopia staje się niebezpieczna dla każdego. Właśnie dlatego Józef nie może pozostać w sanatorium, ale wyjście z niego jest już niemożliwe.

Przypisy

- 1 Bruno Schulz, *Opowiadania, eseje, listy*, wybór, układ, posłowie W. Bolecki, Świat Książki, Warszawa 2000, s. 8.
- 2 Марія Зубрицька, *Поетика міфотворення Бруно Шульца у контексті європейської літературно-теоретичної думки XX століття*, [w:] Бруно Шульц як філософ і теоретик літератури. Матеріали V Міжнародного фестивалю Бруно Шульца в Дрогобичі, ред. Віра Меньок, Коло, Дрогобич 2014, s. 169.
- 3 Tamże.
- 4 *Słownik schulzowski*, oprac. i red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 88.
- 5 B. Schulz, *Opowiadania...*, dz. cyt., s. 297.
- 6 Tamże, s. 67.
- 7 Tamże, s. 70.
- 8 Tamże.
- 9 Ewa Rybicka, *Geopoetyka (o mieście, przestrzeni i miejscu we współczesnych teoriach i praktykach kulturowych)*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Universitas, Kraków 2010, s. 223.
- 10 Michel de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuka działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo UJ, Kraków 2008, s. 164–175.
- 11 Ewa Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Universitas, Kraków 2014, s. 233.
- 12 Aleida Assmann, *Cultural Memory and Western Civilization. Functions, Media, Archives*, Cambridge University Press, New York 2011, s. 324.
- 13 B. Schulz, *Opowiadania...*, dz. cyt., s. 116.
- 14 Tamże.
- 15 Tamże, s. 116–117.
- 16 Tamże, s. 231.
- 17 Tamże, s. 228.
- 18 Tamże, s. 252.
- 19 Tamże, s. 232.
- 20 Tamże, s. 232–231.
- 21 Tamże, s. 244.
- 22 Tamże, s. 236.
- 23 Tamże, s. 241.
- 24 Tamże.
- 25 Tamże, s. 244.
- 26 Tamże, s. 245.
- 27 Tamże, s. 243.
- 28 Tamże, s. 285.
- 29 Tamże, s. 238–239.
- 30 Marcin Czerwiński, *Smutek labiryntu. Gnoza i literatura. Motywy, wątki, interpretacje*, Universitas, Kraków 2013, s. 123.
- 31 B. Schulz, *Opowiadania...*, dz. cyt., s. 208.
- 32 Kraków, s. 209.



Drohobycz 2003. Fot. Małgorzata Sady.
U dołu po lewej stronie: prof. Władysław Panas i Krystyna Pasieczna.

Chłonełam Schulza z dziecięcą wyobraźnią (rozmowa)

Wiera Meniok: Poznałyśmy się dzięki Schulzowi, kiedy Grzegorz Gauden zaproponował mi, żebym na Festiwal Schulzowski w Drohobyczu zaprosiła tłumaczkę Schulza na język gruziński. Napisałam, zaprosiłam. Po jakimś czasie znowu wysłałam list. Wreszcie otrzymałam odpowiedź, niezdecydowaną, sprowadzającą się raczej do podziękowania i zadeklarowania chęci przyjazdu innym razem. Najciekawsze było to, że ochotę zobaczenia Drohobycza uzasadniałaś wtedy sentymentem do Polski, bo sądziłaś, że Drohobycz to Polska.

Keti Kantaria: Teraz już wiem, że jest to bardziej skomplikowane...

W.M.: Powiedz parę słów o sobie.

K.K.: Jestem tłumaczką. Przekładam z angielskiego, od dawna i głównie pisarzy amerykańskich, lecz tak się złożyło, że zanim zaczęłam tłumaczyć, uczyłam się polskiego. Miałam taki kaprys w mętnych i bardzo trudnych latach 90. Nie wiem, czy potrafię to komukolwiek wytłumaczyć, lecz ten kaprys był rodzajem emocjonalnej autoterapii w okresie, kiedy przeżywalismy w Gruzji bankructwo naszych marzeń, kiedy zupełnie nie rozumieliśmy, co się dzieje z naszym krajem i co nas czeka. Młodzi uciekali wtedy na studia do Stanów Zjednoczonych i Niemiec. Wyjeżdżali z chaosu ówczesnej Gruzji do państw poukładanych i bogatszych... Czegoś mi w tym brakowało. Pojechałam więc do Polski, ponieważ brzmienie języka polskiego kojarzyło mi się z wolnością. Nie bez powodu. Jestem dzieckiem końca lat 70. i początku 80., kiedy to zasypialiśmy w Tbilisi przy dźwiękach radia, w którym nadawano informacje o „Solidarności”. Oczywiście słuchali tego nasi rodzice, ale dla nas, dzieci, była to kołysanka.

W.M.: Wiem, że masz szczególnie stosunek do kultury i literatury polskiej. Dlaczego?

K.K.: Odpowiedź będzie prosta: jestem Gruzinką, a niewiele narodów ma z Polską takie relacje jak Gruzini. Z wielu przyczyn. Niektóre sięgają XIX wieku, kiedy i w Polsce, i w Gruzji, prawie jednocześnie, wybuchły powstania narodowe – polskie w 1831 roku, gruzińskie w 1832. Polacy zostali wówczas okrutnie ukarani przez rosyjskiego zaborcę. W Gruzji sytuacja wyglądała inaczej, a upadek powstania narodowego nie skutkował represjami na taką skalę jak w Polsce. Przy czym Imperium Rosyjskie zachowało się bardzo dziwnie, przesiedlając uczestników polskiego powstania, razem z rodzinami – oczywiście tylko tych, którzy nie zostali skazani na cięższe kary – do Gruzji, gdzie zostali przyjęci z wielkim szacunkiem i potraktowani jako honorowi obywatele. Wielu moich znajomych ma przodków wśród tych Polaków. Polacy, niezależnie od powodów osiedlenia się w Gruzji, zawsze byli tam dobrze traktowani. Po proklamowaniu Republiki Gruzjińskiej w 1918 roku władze wojskowe utrzymywały świetne relacje z obozem Piłsudskiego. Wystarczy wspomnieć, że spośród obcokrajowców wstępujących

do Wojska Polskiego tylko oficerom gruzińskim nie obniżano stopnia wojskowego¹. Moja rodzina też miała bliskie kontakty z Polakami. Odkrywałam tę fascynującą historię w miarę dorastania. Jednak teraz, myśląc o związkach polsko-gruzińskich, odczuwam pewien dyskomfort. Wydaje mi się, że dziś zbyt często mówimy o tych relacjach w kategoriach postradzieckiego nacjonalizmu. Dużo razem przeżyliśmy, ale mam bardzo ostrożny stosunek do tego typu sentymentów, bo odnoszę wrażenie, że te dawne relacje zostały obecnie zmonopolizowane przez różnej maści konserwatystów. Natomiast mało u nas widać Polski utalentowanej, szalonej, poszukującej – choćby polskich reżyserów, których osobiście bardzo cenię. Chyba już pora znowu poznać się bliżej.

W.M.: Kiedy po raz pierwszy zetknęłaś się z twórczością Brunona Schulza?

K.K.: Miałam wtedy 20 lat. Przeczytałam *Sklepy cynamonowe* w rosyjskim czasopiśmie „Inostrannaja Litieratura”, w bardzo dobrym rosyjskim tłumaczeniu Asara Eppela².

W.M.: Dlaczego zabrałaś się do tłumaczenia Schulza na język gruziński?

K.K.: Wydawnictwo Diogene, z którym współpracuję, postanowiło wydać Schulza. Nie mieli tłumacza z języka polskiego, ale przypomniało im się, że kiedyś mieszkalam w Polsce i uczyłam się polskiego. Ale Schulza po gruzińsku zawdzięczamy tak naprawdę niejakiemu „Strychninie”. To ciekawa postać. „Strychnina” zaczął od pisania do największego gruzińskiego forum internetowego. Szybko zaimponował ogromną erudycją. Na tym forum przez kilka lat błyszczał, szalał i tryskał pomysłami. W pewnym momencie wydawnictwo Diogene zaprosiło go na rozmowę. Mimo że okazał się absolutnie aspołecznym młodym człowiekiem – miał wtedy dwadzieścia kilka lat i stronił od bezpośrednich relacji z ludźmi, natomiast świetnie realizował się w sieci – zaproponowano mu, by poprowadził projekty translatorskie. Musiał więc zacząć kontaktować się z ludźmi. Robił to z wielką niechęcią, mimo to osiągnął sukces, bo gust ma świetny. Diogene opu-

blikowało dzięki jego propozycjom ponad sto ważnych tekstów autorów europejskich w tłumaczeniu na gruziński. Schulz to też jego wybór. Bardzo mi się podoba ta historia.

W.M.: Z różnych opowieści tłumaczy Schulza wiem, że często mają kłopoty ze znalezieniem wydawcy. Wydawnictwa nie mają pewności, czy Schulz się sprzeda.

K.K.: Mam szczęście, że współpracuję z Diogene, zapewne jedynym dużym wydawnictwem w Gruzji, które działa trochę na przekór rynkowi. Jest w tym, jak sądzę, pewien szyk. Oni chyba też tak myślą. I być może dlatego cieszą się szczególnym uznaniem czytelników. Współpraca z nimi to dla tłumacza prestiż. Poza tym wcale nie sądzę, że Schulz – przy dobrej promocji – jest ryzykowną decyzją wydawniczą.

W.M.: Jak u Ciebie przebiega proces przekładu prozy Schulza? Co jest najtrudniejsze?

K.K.: Może to dziwnie zabrzmieć, ale w trakcie tłumaczenia zwykle dosyć długo zupełnie nie wiem, dokąd zmierzam. Najprawdopodobniej tłumacz musi podczas pracy dojść do takiego stanu, kiedy rzeczy trudne wprawiają w ferwor i stają się radością. Praca tłumacza przypomina w tym pracę aktora na scenie. Na początku zawsze jest trudno – żeby nie wiem jak bliski był ci pisarz. „Trudno” nie wyklucza jednak poczucia szczęścia, doznania rozmaitych przygód – znanych tylko tłumaczom i tylko w trakcie pracy. Dopiero potem przychodzi zrozumienie, że jesteś na dobrej drodze, że coś uchwyciłeś w swoim języku, coś dodałeś i to coś takiego, dzięki czemu tekst zaczyna oddychać, wibrować. I wtedy masz pewność, że to jest to, że to coś, co zapewne będzie niepokoiło czytelnika, to jest to, co ciebie uniosło.

W.M.: Jak się ma językowy obraz świata Schulza do struktury języka gruzińskiego?

K.K.: Oczywiście język gruziński jest całkiem inny niż polski. Nie jest językiem indoeuropejskim. Ale nie oznacza to, że dobry przekład nie jest możliwy. Gruziański język literacki ciąży ku wpływom perskim, dlatego nie ma problemów z bogactwem metaforycznym wypowiedzi. Wręcz odwrotnie. Gruziański, jak sądzę, ma inny problem, polegający na tym, że w swoich formach wewnętrznych, również w strukturze wypowiedzi poetyckiej, jest dość daleki od lapidarności i jednoznaczności. Dlatego – na przykład – niełatwo mi było przekładać choćby *Rzęźnię numer pięć* Kurta Vonneguta. Wtedy właśnie odczułam nieprzewyciężone pragnienie – a było to odczucie niemal zmysłowe – by zanurzyć się w najdawniejszy tekst literatury gruzińskiej, bardzo stary, napisany w piątym stuleciu³. Właśnie tam język gruziński jest jak czyste źródło, zupełnie inny od współczesnego, jeszcze bez wschodnich wpływów, rzeczywiście kaukaski – ascetyczny, powściągliwy, ale w głębi jego fraz płonie niepoohamowana ekspresja. Może to dziwne, ale bez problemów udaje się w języku gruziń-

skim oddać zarówno ekspresję i metaforykę Schulza, jak i jego lapidarne, ascetyczne wypowiedzi. Lecz często zdarzają się słowa, których znaczenia po polsku po prostu nie znam, a niektórych nie mogę znaleźć w żadnym z języków, nawet w gruzińskim. Na przykład słabo orientuję się w nazwach roślin, które Schulz wymienia w swoich tekstach.

W.M.: Które miejsca tekstu Schulza utkwiły Ci w pamięci najbardziej?

K.K.: Jak już wspominałam, przeczytałam Schulza, kiedy miałam 20 lat, czyli nie mogę powiedzieć, że byłam dzieckiem, mimo to chłonełam go z dziecięcą wyobraźnią. Przez jakiś czas nie wracałam do niego, ale wrażenia pozostały. Chociażby obraz szalonego ojca, który odprawia jakieś czary na strychu z ptakami. Chyba to najmocniej utkwiło mi w pamięci.

W.M.: Jak wygląda recepcja Schulza w Gruzji? Czy inspirują się nim gruzińscy twórcy? Czy spotykasz w czytelników Schulza?

K.K.: Tak, oczywiście, czasem spotykam ludzi, którzy z zachwytem mówią o Brunonie Schulzu jako o zupełnie wyjątkowym pisarzu. Muszę jednak podkreślić, że Schulz ma w Gruzji dość wąskie grono czytelników. Byłoby zresztą dziwne, gdyby trafił na listy bestsellerów... Nie jestem w stanie powiedzieć, czy ktoś z gruzińskich twórców pracował nad jakimś projektem związanym z Schulzem. Wiem tylko, że w Tbilisi dokumentalistka Anna Dziapshipa chciałaby nakręcić film o Drohobyczu Schulza lub raczej o Schulzu z Drohobycza. Interesuje ją pisarz na skrzyżowaniu kultur. Anna jest Abchazką urodzoną w Tbilisi.

W.M.: Wiem, że przed ukazaniem się Twojego tłumaczenia *Sklepów cynamonowych* wyszło inne tłumaczenie Schulza na język gruziński, z tym że jest to tłumaczenie z angielskiego przekładu jego prozy. Ty przekładałaś z polskiego. Co możesz na ten temat powiedzieć?

K.K.: W tym, że pojawiło się drugie tłumaczenie, jest też moja wina. *Sklepy* tłumaczyłam strasznie powoli. W trakcie pracy zaglądałam do różnych przekładów, w tym też, proszę sobie wyobrazić, do ukraińskiego tłumaczenia Andruchowycza. Ten proces wprawiał mnie w szczególny zachwyt – kiedy otwierały mi się przedziwne semantyczne i asocjacyjne konstelacje, które wyłaniały się z głębi kilku języków. Najciekawsze było oglądanie słowiańskiej przestrzeni semantycznej. Po spotkaniach w Drohobyczu z schulzologami z całego świata wiedziałam, że prawda jest po mojej stronie. Wydawnictwo Diogene miało swoją prawdę – umowę z Instytutem Książki. Moją prawdą była uczciwość tłumaczki. Nie mam im tego za złe. Tego drugiego tłumaczenia nie czytałam, tylko przeglądałam w księgarni – poczułam się trochę dziwnie i odłożyłam. Wiem jednak, że ukazanie się dwóch przekładów dobrze przysłużyło się Schulzowi.

Dobrze też służy językowi gruzińskiemu. Sytuacja z tłumaczeniami bardzo się u nas zmieniła. Wcześniej gruzińskich tłumaczeń z europejskich języków było mało, a jeszcze mniej było dobrych przekładów. Teraz w Gruzji przeżywamy prawdziwy boom translatorski. W ciągu ostatnich 15 lat wydano mnóstwo książek obcojęzycznych pisarzy, świetnie przetłumaczonych na gruziński. Myślę, że również na tym polega sens niepodległości – język znowu zaczyna pełnić wszystkie funkcje, które kiedyś mu odebrano.

W.M.: Czy zamierzasz zająć się tłumaczeniem drugiej części dylogii Schulza, *Sanatorium pod Klepsydrą*?

K.K.: Po *Sklepkach* przełożyłam *Pomografię* Gombrowicza, teraz pracuję nad tłumaczeniem *Ferdydurke*. Gombrowicz kojarzy mi się z lecącą wysoko strzałą, tłumaczyć go to jak odczuwać wiatr, żywioł, triumf. Z przekładaniem Schulza jest inaczej. Jak? W moim mieście jest dzielnica z XIX wieku, stosunkowo blisko dworca, są w niej piękne kamienice, ale jest dziwnie opuszczona, jakby osamotniona. To tam jest cmentarz z grobem Dagny Juel Przybyszewskiej. Ma się wrażenie, że to dzielnica poza teraźniejszością, jakby czas ją omijał, nawet wiatr przedziera się tam z trudem, jest duszno, wszystko się rozsypuje i rozpada, ale pod tym są jakieś nieodgadnione tajemnice. Zawsze mnie fascynowała ta dzielnica, mieszkałam tam przez jakiś czas, ale nie było łatwo, bo to jakby na dłużej zatrzymać się we własnej podświadomości. Kiedy w roku 2016 przyjechałam do Drohobycza, miałam poczucie, że znalazłam się w tamtej dzielnicy, a zarazem wewnątrz prozy Schulza, że przeniosłam się w jakąś ociężałość i tęsknotę, z przecuciem nieuniknionego końca, ale na tym właśnie polegało piękno, w którym nie sposób zatrzymać się na dłużej. Dopiero teraz rozumiem, że oprócz trudności językowych – które niewątpliwie były, nie znam polskiego doskonale – miałam przede wszystkim trudności emocjonalne, gdy pracowałam nad *Sklepkami cynamonowymi*. Z Gombrowiczem odczuwałam raczej lekkość i rodzaj szczęścia. Przecież on był szczęściarzem, prawda? Przecież los go osłonił. A Schulza los zamknął w getcie, a potem dobił jak psa. Cały ten kraj z zaginionym żydowskim i polskim światem odczuwam jak niezagojoną ranę. Jest w tym wielkie wyzwanie dla mnie – wyzwanie, do którego wrócę. Tym wyzwaniem na pewno jest Schulz. Wrócę do Schulza i do Drohobycza. Chcę jeszcze dodać na zakończenie, że dzięki Festiwalowi Schulza w Drohobyczu powstało międzynarodowe grono pisarzy, naukowców i artystów, dobrze zintegrowana wielonarodowa społeczność przyjaciół Schulza, grono przyjaciół, których połączył Schulz, ale Festiwal przyciąga także nowych ludzi, takich jak ja, i przyciąga nas nie tylko do tego świętego miejsca, ale także do polskiej literatury. Kiedyś uczyłam się polskiego, potem zaczęłam tłumaczyć z polskiego, ale nie miało to kontynuacji, bo później przez dwanaście lat

tłumaczyłam z angielskiego. Zaproszenie na Festiwal Schulzowski ponownie zanurzyło mnie w język polski, ożywiłam w sobie zapomniane przywiązanie do słowa polskiego. Zamierzam tłumaczyć jeszcze Gombrowicza i Witkacego, na pewno też Schulza. Potem już będę robiła coś innego. Ale nie wróciłabym do polszczyzny, gdyby nie moje przyjazdy do Drohobycza⁴.

Przełożyła Wiera Meniok

Przypisy

- ¹ Po rewolucji październikowej, 26 maja 1918 roku, proklamowano Demokratyczną Republikę Gruzji. W 1921 roku kraj został podbity przez bolszewików, a rząd gruziński i oficerowie armii ewakuowali się do Stambułu, gdzie attaché wojskowy polskiej ambasady zaproponował gruzińskiemu oficerom wstąpienie do Wojska Polskiego. Z oferty skorzystało około stu żołnierzy, którzy służyli jako oficerowie kontraktowi.
- ² Asar Eppel (1935–2012) – rosyjski prozaik i tłumacz literatury polskiej na rosyjski; jego matka pochodziła z Lublina.
- ³ Chodzi o hagiograficzne dzieło Jakoba Chucesi (Jakub Curtaweli, Jakub z Curtawi; V w.) *Męczeństwo świętej Szuszanik*.
- ⁴ Pierwotna wersja rozmowy ukazała się w internetowym czasopiśmie „Kultura Enter” (2016, nr 72), w roku 2019 rozmowa została poszerzona i przededagowana.



Krzysztof M. Bednarski. Plakat do Teatru Studio w Warszawie 1983.

Bohaterzy Brunona Schulza w teatrze brazylijskim. Turma do Dionísio przedstawia *Sanatorium*

Po raz pierwszy byłem w Polsce w 2005 roku, gdy grupa teatralna, której jestem członkiem – Turma do Dionísio¹ – brała udział w festiwalu Rok Brazylii we Francji, a pobyt w Paryżu ułatwił podróż do Warszawy. Przy tej okazji udało się przyjąć dawne zaproszenie dr Natalii Klidzio² z Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie do zorganizowania wydarzeń kulturalnych na polskich uczelniach. Zarówno ten kraj, jak i mieszkający w nim ludzie wzbudzili moją ciekawość, co doprowadziło mnie do zainteresowania polską historią i literaturą, o czym pisałem w „Revista Projeções” (2/2007) w artykule zatytułowanym *Polska*. Wśród dzieł, z jakimi się wtedy zetknąłem, znalazła się proza Brunona Schulza, która za sprawą tłumaczenia na język portugalski przez prof. Henryka Siewierskiego³ od razu podsunęła mi pomysł: zaadaptować Schulza dla teatru i pokazać go na scenie. To wyzwanie doprowadziło do stworzenia spektaklu *Sanatorium*⁴, z którym w 2018 roku powróciłem do Polski i udałem się po raz pierwszy na Ukrainę.

Poniżej prezentuję serię refleksji o pracy nad scenariuszem na podstawie trzech opowiadań Schulza, o adaptacji scenicznej, w której główną rolę odgrywają ciało i ruch aktora. Znajdują się tutaj moje komentarze dotyczące opracowania sztuki pod kątem wykorzystania ciała aktora i przestrzeni jako elementów spajających trzy historie polskiego pisarza. Wskazuję podstawowe aspekty oryginału, które należało wyraźnie pokazać na scenie i, w końcu, pisać o odbiorze spektaklu przez widzów w Polsce i na festiwalu na Ukrainie.

Adaptacja teatralna

Po pierwszej lekturze dzieła Brunona Schulza zacząłem rozważać możliwość zrealizowania sztuki teatralnej nie tylko ze względu na otrzymaną propozycję, ale również ze względu na urzeczenie twórczością Schulza. Ponownie przeczytałem *Sklepy cyjamonowe* i *Sanatorium pod Klepsydrą*, tym razem celem wybrania opowiadań, które można przedstawić na scenie. *Emeryt* oraz *Sanatorium pod Klepsydrą*, oba ze zbioru zatytułowanego *Sanatorium*, ukazują silne postacie o teatralnych cha-

rakterystykach i oba wykazują, poprzez sposób wykorzystywania przestrzeni przez postacie i ich gestykulację, nawiązania do sztuki teatralnej. Inne opowiadania Schulza kusily specyficzną narracją, intrygującymi bohaterami, transparentną i hipnotyzującą atmosferą. Jednakże, poza limitem czasowym, który ograniczał wybór do dwóch lub trzech opowiadań, należało umieścić te wybrane opowiadania w tym samym uniwersum poprzez utrzymanie ogólnej atmosfery, jak i relacji pomiędzy różnymi postaciami. Dlatego do dwóch wcześniej wybranych dołączyłem jeszcze *Samotność*.

Scenariusz był gotowy w połowie 2010 roku po kilku miesiącach pisania. Jego akcja skupia się na relacji międzyludzkiej – pomiędzy kolegami z pracy i krewnymi, którzy czują potrzebę spotykania się, ale nie potrafią żyć wspólnie bez utarczek. W historii uwydatnia się stworzenie „tego drugiego”, czyli lustrzanego odbicia podmiotu mówiącego, który z powodu trudności w zobaczeniu się twarzą w twarz, nie do końca rozumie tego drugiego, którego odbicie dostrzega w głębi. Przez tę metaforę pokazuje się, że problem z porozumieniem się z drugim człowiekiem wynika w dużej mierze z niepełnej wizji samego siebie. Postacie odczuwają silną potrzebę kontaktu z innymi, żeby uzupełnić tę wizję. Cytując Schulza: „Ten drugi odchodzi i nie czuje mego ciężaru, nie zauważa, że mnie niesie na sobie, że pasożytuję przez chwilę na jego życiu...”⁵ – powiedział emeryt, odwołując się do spotkania byłego kolegi z pracy, które w jego pojęciu daje mu brakującą siłę do życia. Pomimo zgrzytów we wspólnym funkcjonowaniu – tekst nie próbuje przedstawić postaci jako nieprzystosowanych. Te postacie Schulza to jego czytelnicy i widzowie przedstawienia. To my wszyscy w naszej ludzkiej niekompletności.

Narracja scenariusza *Sanatorium* przedstawia kolejno opowiadania *Emeryt*, *Sanatorium pod Klepsydrą* i *Samotność*. W pierwszym emeryt przypomina sobie swoich kolegów z pracy, opowiada o ludziach, o miejscu, w którym żyje, przejawia zainteresowanie mijającymi go dziewczętami i wykazuje niespotykaną postawę w konfrontacji z samotnością. W kolejnym opowiadaniu syn odwiedza ojca przebywającego w sanatorium. Dzieją się tutaj dziwne rzeczy: postacie o podwójnym życiu pojawiające się znikąd, dziwny pies uwiązany na patio i sposób, w jaki ojciec utrzymuje się przy życiu. Związek ojca z synem nabiera specyficznego kształtu. Na zakończenie przedstawienia, jak w opowiadaniu *Samotność*, starzec zamknięty w swoim pokoju rozmawia ze swoim odbiciem w lustrze i ma niezwykle pomysł na wyrwanie się z tego miejsca.

Przedstawienie sceniczne

Głównym zadaniem inscenizacji monodramu *Sanatorium* jest jego interpretacja. Można tutaj wyróżnić dwa aspekty: gestykulację każdej postaci i sposób wykorzystania przestrzeni scenicznej.

Do wyznaczenia układów ciał postaci wykorzystano kwestie użyte w scenariuszu, aspekty psychologiczne i środowiska, w jakich toczy się akcja. Gestykulacja każdej z dziewięciu postaci powinna współbrzmieć z uniwersum przedstawienia i z elementami kulturowymi społeczeństwa, w którym jest umieszczona. Każda postać ma nadany indywidualny wygląd przez ogólny sposób, w jaki się porusza, i zbiór pojedynczych gestów. Jednocześnie wszystkie gestykulacje gwarantują spójność sceniczną, jako że wszyscy są częścią jednego spektaklu.

Ruchy fizyczne definiujące każdą postać przy pierwszych improwizacjach scen zostały uformowane jako ruchy codzienne, logiczne, uregulowane i rozpoznawane przez społeczeństwo, natomiast podczas dalszych prób ruchy symboliczne okazały się bardziej właściwe. Ma to na celu umieszczenie widza w środowisku mniej codziennym i bardziej alegorycznym, ponieważ ten sposób ekspresji artystycznej, naśladując życie w społeczeństwie, może ujawnić informacje o rzeczywistości. Takie informacje mogą być z jednej strony szokujące i w ten sposób zwracają uwagę na sytuacje, którym, jako że są tak zwyczajne, społeczeństwo dokładnie się nie przygląda, a z drugiej – symboliczne, ponieważ jedną sytuację można zinterpretować na wiele sposobów.

Gestykulacja każdej postaci łączy się również z wykorzystaniem przestrzeni scenicznej. Ukazuje się to w miejscach, do których powraca pamięcią Szymon, i w labiryntach, które przemierza Józef. Obaj stanowią główne postaci przedstawienia i powtarzają układ ruchów wyraźnie zaznaczonych zawsze w tym samym miejscu. Jednakże, w miarę rozwoju akcji zrywają z tymi zasadami i ich ruchy przenoszą się w inne miejsca. W ten sposób przez związek gestów z przestrzenią przedstawienie nasila wewnętrzne konflikty postaci i trudności w relacjach pomiędzy nimi.

Ta struktura gestykulacji w przestrzeni ma wskazywać, że spektakl może doprowadzić widza do oceny znaczenia codziennej gestykulacji. I że niezależnie od aktualnie wypowiedzianej kwestii przekaz może być wzmocniony lub zanegowany przez siłę ekspresji komunikatu wizualnego. Na przykład ten sam gest może być użyty do pokazania radości w pierwszej chwili i zaraz obraca sytuację w odraźającą, pomimo że w obu przypadkach postać mówi o tym samym.

Istotne jest podkreślenie, że gesty i układ ciała aktora są celowo zdefiniowane w przestrzeni odpowiednio dla każdego poziomu sceny. I tak najbliższej publiczności, z jednej strony, gesty wykonywane są zawsze od ramion aktora w górę i, z drugiej strony, od ramion w dół z uwzględnieniem przykucnięcia. Pośrodku aktor zawsze znajduje się w pozycji stojącej i gesty mieszczą się powyżej pasa i poniżej ramion. Innym przykładem wykorzystania przestrzeni jest przemieszczanie zgodnie z ruchem wskazówek zegara, gdy aktorzy znajdują się z przodu, i w przeciwnym kierunku, gdy grają w głębi

sceny. Te sytuacje przeplatają się w każdym odcinku czasu, mając na celu stworzenie nieprzewidywalnej estetyki, jak również, w niektórych momentach, elementów sprzecznych.

Skupienie się na ruchach fizycznych postaci i sposób wykorzystania przestrzeni ma ostatecznie podkreślić ich życie wewnętrzne, ponieważ ten aspekt jest najwyraźniej zarysowany w dziele Schulza.

Spektakl

Sposób wykorzystania przestrzeni scenicznej i zbiór układów ciał aktorów gwarantują spójność, pomimo że sam scenariusz składa się z trzech opowiadań, czyli z trzech odrębnych historii. Postacie z poszczególnych opowiadań wykonują określone czynności w chwilach, gdy gest i wypowiedź są logicznie spójne. Jednakże te same gesty wykonywane są również, gdy kwestia wydaje się niezwiązana z tym ruchem, ponieważ gest jest sprzeczny z wypowiedzią albo nie ma między nimi żadnego związku. W ten sposób w jednej chwili gest podkreśla zwerbalizowaną myśl, w drugiej ją neguje, w innej naśladuje ruch niezwiązany z wypowiedzią, tworząc rozdźwięk pomiędzy tym, co jest powiedziane, i tym, co jest doświadczane.

Taka konstrukcja estetyczna sprawia, że gestykulacje poszczególnych postaci wykazują podobieństwo między sobą – i tak naprawdę jest to jeden gest w delikatnie różniących się wariantach – zapewniając spójność spektaklu, ponieważ gesty opracowane są w sposób ściśle zdefiniowany, tak że można to określić jako kompozycję ciała. Widz, nawet nieświadomie, skojarzy poszczególne części opowieści z jedną ideą wiążącą. Ten sposób opracowania postaci, i w konsekwencji spektaklu, umożliwi uwydatnienie głównego wątku. Zawsze gdy gest powraca, tak naprawdę w trochę innej formie, ale utrzymując te same podstawowe cechy, wyraźnie daje widzowi do zrozumienia, że ogląda on coś dopracowanego, zaplanowanego tak, aby publiczność mogła jasno zrozumieć sztukę. Przedstawienie teatralne ma uściślić różne połączenia, jak na przykład sytuacje doświadczane przez każdą z postaci w odniesieniu do relacji, jakie wiążą, i od nich do miejsc, w których się znajdują.

W tym celu zbiór wybranych gestów powinien umożliwiać skojarzenie z przedstawianym uniwersum czy to przez ogólne znaczenie, czy przez jego specyficzne aspekty. Element wyzwalaający te kompozycje zawsze łączy się z najsilniejszym elementem, przez który gest jest używany. To oznacza, że wybrane kompozycje, poza połączeniem wszystkich sytuacji wybranych przez reżysera powinny mieć swój punkt kulminacyjny w sytuacji, z którą są najsilniej związane, czy to logicznie, czy na zasadzie kontrastu między wypowiedzią a gestem.

Żeby poruszyć widza, punkt kulminacyjny jest zawsze przesunięty, w niektórych sytuacjach pojawia się



Jerson Vicente Fontana w monodramie *Sanatorium*, VIII Międzynarodowy Festiwal Brunona Schulza. Drohobycz, 2.06.2018. Fot. Igor Feciak / SchulzFest

na samym początku użycia, a w innych w środku czy na końcu wykorzystywania danej kompozycji. Zmienia się też rytm jego użycia – chwilami gest się opóźnia, a w innych przypadkach powtarzany jest w sposób prawie szalony, w bardzo krótkich odstępach czasu. Takie zabiegi pomagają zbudować profil psychologiczny postaci.

Również wykorzystanie przestrzeni w osobiwy sposób łączy między sobą trzy historie polskiego autora. Konkretnie miejsca, które dana postać kojarzy z jakimś tematem, są dla innych postaci punktem odniesienia dla ich wędrówek, zawsze przez labirynty. W ten sposób tworzy się rodzaj gry z publicznością. Chodzi o to, żeby widz dostrzegł, że w każdym odcinku czasu gesty zbliżone do siebie, poza przekazywaniem informacji o toczącej się akcji, budzą w nim ciekawość, jak dalej rozwinie się ten łańcuch gestów budujący historię.

Podpowiedzi takiego rozwiązania pojawiają się w opowiadaniach Schulza gdy, na przykład, jedna postać opisuje drugą i następnie postrzega siebie jako posiadacza tych samych cech. Taki zabieg zdaje się wskazywać, że oboje mogą być tą samą postacią. Poza tym różne postacie z odrębnych opowiadań odnoszą się do podobnych sytuacji, co sprawia wrażenie, wprawdzie tylko spekulatywne, że może to być ta sama osoba. W końcu, należy podkreślić, że każda postać ma swoją własną gestykulację, która nie powtarza się u innych. Ta specyficzna gestykulacja nadaje im unikatowość.

Bruno Schulz w przedstawieniu *Turmy do Dionísio*

Sanatorium to spotkanie ludzi. To spektakl o wykończeniu artystycznym na wysokim poziomie, charakterystycznym dla grupy teatralnej *Turma do Dionísio* i związanym z tekstem Brunona Schulza, który ma zdolność uwiedzenia czytelnika nawet jeśli dzieło jest trudne do sklasyfikowania w literaturze. Schulz jest unikatowy. Głębokie postacie uwikłane we wciągające historie rozgrywane w skomplikowanej strukturze narracji nadal mogą wydawać się proste. To codziennie sytuacje, które pokazują stosunki narratora z rodziną, przyjaciółmi, kolegami z pracy, z dziewczyną, która pobudza jego libido; takie, które można dostrzec w życiu każdego człowieka. Jednak wydarzenia w tekście Schulza są też fantastyczne, jak na przykład postać, która postanawia wrócić do nauki z dziećmi w szkole, do której uczęszczał ponad pół wieku temu, pomimo że jest już starcem.

Podczas pracy nad spektaklem okazało się, że ludzki wymiar postaci powinien przeważać nad innymi elementami inscenizacji, ponieważ jest być może najważniejszą częścią tekstu. Udźwiękowanie, oświetlenie, efekty, makijaż, rekwizyty i scenaria wydawały się przesadzone podczas prób. Dlatego kostiumy poszczególnych postaci tylko nieznacznie różnią się od siebie, scenaria ledwo tylko nakreśla środowisko akcji, a nienarzucające się oświetlenie i udźwiękowanie mają tylko podkreślić typową dla Schulza atmosferę.

Życie wewnętrzne, które pulsuje w każdej postaci, materializuje się w formie gestów, przesunięć, ruchów, tonu głosu, czynności. I ta wewnętrzna siła, być może pociągająca, wystarcza, aby stworzyć świat Brunona Schulza.

Postacie Schulza wracają do domu

Drohobycz od połowy XX wieku należy do Ukrainy, a dawniej był miastem polskim; to tam urodził się i zmarł Bruno Schulz, i to tam co dwa lata odbywa się Międzynarodowy Festiwal Brunona Schulza. W edycji z 2018 roku, która odbyła się w dniach 1–7 czerwca, grupa Turma do Dionísio przedstawiła spektakl *Sanatorium* dwukrotnie, 2 i 4 czerwca, na zaproszenie organizatorów. Przy okazji tych występów wspomniana sztuka została odegrana również w Polsce dla studentów uniwersytetów w Lublinie i Gdańsku.

Niektóre aspekty tych doświadczeń były takie same w obu krajach, a niektóre zupełnie inne. Podobieństwem z pewnością jest fakt, że obie publiczności były zaznajomione z dziełami oryginalnymi, odnajdują się w warunkach geograficznych i politycznych opowiadań i darzą Schulza dużym uznaniem. Wśród różnic można wskazać, że w publiczność w Drohobyczu, pochodząca z różnych krajów, składała się w dużej mierze ze specjalistów w dziedzinie twórczości Schulza, natomiast polscy studenci przeczytali opowiadania w ramach przygotowania do obejrzenia spektaklu. W kwestii językowej polska publiczność studencka знаła język portugalski, w którym wystawiano sztukę, a na Ukrainie nikt go nie znał. Mimo to obie grupy widzów doceniły przedstawienie i wyraźnie zrozumiały sytuacje doświadczane przez postacie.

W Polsce, być może dlatego, że widzowie byli młodymi ludźmi, nie badaczami twórczości autora, przeważały komentarze, że przedstawienie pozwalało lepiej zrozumieć postacie, które po samej lekturze wydawały się niejasne. Jeśli chodzi o widzów w Drohobyczu, dało się dostrzec wśród nich poruszenie oraz jednogłośne komentarze, być może wynikające z grzeczności, że była to najbardziej teatralna wersja Schulza, jaką kiedykolwiek widzieli. W obu krajach komentowano jasność przekazu opowiadań, które składają się na spektakl, i twierdzono, że postacie sceniczne bliskie są twórczości Schulza, mimo że powstały w innych warunkach geograficznych i czasowych.

Schulz wiecznie żywy w teatrze

Podsumowując, należy podkreślić, że wszystkie dotychczasowe występy, których było 11, uwzględniając te w Brazylii, Polsce i na Ukrainie, pozwalają wysnuć wniosek, iż przedstawienie spełniło przewidywany cel, czyli wtopienie Brunona Schulza, poprzez jego postacie i historie, w życie widzów w teatrze. Spektakl *Sanatorium* ma na celu nadal promować tę ikonę literatury międzynarodowej i dlatego grupa teatralna Turma do Dionísio, z siedzibą w Santo Ângelo, nie ustanie w wy-



Jerson Vincente Fontana, VIII Międzynarodowy Festiwal Brunona Schulza. Drohobycz, 2.06.2018.
Fot. Igor Feciak / SchulzFest.

siłkach rozpowszechniania tego dzieła zarówno w Brazylii, jak i poza jej granicami.

Przełożyła Małgorzata Stankiewicz

Przypisy

- Teatr A Turma do Dionísio powstał w 1986 roku, założony przez młodych aktorów związanych z Teatro Universitario de Santo Ângelo. Wiele podróżuje po kraju, występuje z powodzeniem poza granicami Brazylii, dał ponad 2000 występów, łączy głębokie aktorstwo osadzone w nurcie dionizyjskim i teatrze ruchu z edukacyjną misją teatru. Jerson Vicente Fontana jest liderem i dyrektorem Turma do Dionísio [przyp. red.].
- Natalia Ines Klidzio, pracowniczka Zakładu Studiów Portugalistycznych Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, wielce zasłużona dla kulturalnej współpracy polsko-brazylijskiej [przyp. red.].
- Henryk Siewierski mieszka w Brazylii od 1986 roku, profesor Universidade de Brasília w Brazylii, tłumacz literatury polskiej, w tym opowiadań Brunona Schulza [przyp. red.].
- Pierwszy pokaz monodramu *Sanatorium* odbył się w Santo Ângelo 2 marca 2018 roku. Podstawą adaptacji były opowiadania Schulza w przekładzie na portugalski Henryka Siewierskiego, opublikowane w oficynie Imago w Rio de Janeiro w 1994 (*Sanatorium pod Klepsydrą*) i 1996 roku (*Sklepy cynamonowe*). Adaptacja, scenariusz, wykonanie: Jerson Vincete Fontana, scenografia, kostiumy, technika: Maristela Marasca Weirich. Właśnie prof. Siewierski zachęcił Jersona Fontanę do zainteresowania prozą Schulza [przyp. red.].
- Bruno Schulz, *Opowiadania, eseje, listy*, wybór, układ i posłowie Włodzimierz Bolecki, Warszawa 2000, s. 275.



Dawne widokówki Drohobycza. Z archiwum elektronicznego Jerzego J. Bojarskiego.

Schulz w Lublinie. Nasza tutaj specjalna rola

Nie ma już w Lublinie akademickiego środowiska schulzologicznego, skupionego niegdyś wokół Władysława Panasa i Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak. Rozproszyło się wraz z ich odejściem, ale mimo tego osierocenia Lublin nie przestał być miastem schulzowskim, grawitującym w stronę Drohobycza. Nie ma niczego nieuprawnionego w konstatacji o stałej nadreprezentacji Lublina w sprawach związanych z Schulzem i recepcją jego twórczości. Jakkolwiek mamy tu do czynienia z przypadkami różnej, raz wielkiej a raz zdawałoby się błażej rangi, to jednak zazwyczaj są one nadzwyczaj niebanalne, i nie ma wątpliwości, że stoją za tym wszystkim nie przypadkowe intencje. Oczywiście, dobrze wiedział o tym Władysław Panas, profesor lubelskiego KUL, chociaż nie wszystkie tropy zauważył! – o czym za chwilę. Podejmując dotychczas jako jedyny temat związków Schulza z Lublinem, czyli z miastem, w którym pisarz z Drohobycza chyba nigdy nie był, napisał:

Rzecz jasna, skoro nie jest to bytność fizyczna, w grę wchodzi wyłącznie jego tu egzystencja metafizyczna. Ale chcę czytelnika od razu uspokoić: ta metafizyczność ma również swój silny wymiar fizyczny. Wiadomo, nie ma metafizyki bez fizyki. I odwrotnie. W każdym razie w tej wielkiej intrydze Nieskończoności, która spowija życie i dzieło Brunona Schulza, n a m tutaj została wyznaczona specjalna rola [podkr. – GJ]¹.

Kluczową postacią początku tej intrygi jest Zenon Waśniewski, poeta, pisarz i artysta z Chełma, który razem z Kazimierzem Andrzejem Jaworskim założył w 1933 roku czasopismo literackie „Kamena”, dzisiaj zapomniane, wtedy bardzo awangardowe, finansowane przez redakcję i prenumeratorów, i zaprosił do współpracy Schulza. Waśniewski miał specyficzny charakter, pełnił sporo funkcji społecznych i publicznych, był niebywale systematyczny, precyzyjny i drobiazgowy, dbał o archiwum „Kameny”. W tym archiwum Jerzy Ficowski odnalazł 25 listów od Schulza z lat 1934-1938 i rękopis 6-stronicowego fragmentu *Drugiej jesieni*, czyli według stanu na dzisiaj jedyny manuskrypt prozy Schulza, jaki przetrwał do naszych czasów²! Listy i rękopis znajdują się obecnie w zbiorach Biblioteki Narodowej³.

Panas nie zauważył innej – czy też nie kluczowej osoby? – ukrytej pod skrótem j.i. Nadal nie znanej. Tak podpisał się autor jednej z pierwszych recenzji *Sklepow cynamonowych* zamieszczonej nie gdzie indziej, a w... „Dzienniku Urzędowym kuratorium okręgu szkolnego lubelskiego”⁴. Recenzja bardzo nietypowa, nawet jedyna taka schulzowska jeżeli chodzi o miejsce druku. Dywagacje nad tym, dlaczego tam się ukazała mogą być same w sobie ciekawym przyczynkiem do badań nad realiami II RP. Godnym polecenia tym, którzy widzieliby Schulza jako niezrozumiałego nieszczęśnika

zmuszonego w drohobyckim gimnazjum do ukrywania swego talentu literackiego. Po części urzędowej, wypełnionej „pismami okólnymi do P.P. Inspektorów Szkolnych i Dyrekcji państwowych i prywatnych zakładów naukowych w Okręgu” w sprawach m.in. zbierania składek w szkołach, komisji egzaminacyjnych, referatów na konferencjach rejonowych oraz „ruchu służbowego”, następuje o wiele krótsza część nieurzędowa, otwierana artykułem o „wychowaniu obywatelsko-państwowym przez pieśń w szkole”. I dalej, w wiadomościach z „literatury pięknej i książek dla młodzieży”, znajdujemy niewielką, ale esencjonalną recenzję, zaczynającą się tak:

Bogaty indywidualizm autora i bujność jego doznań przelewa się przez tę książkę, nadając jej niezmiernie wyraziste oblicze. Mamy tu do czynienia z niewątpliwym talentem, nieokiełznanym w swej rozlewności plastycznych sensacji – a nie zdobywającym się jeszcze na umiar wyrzeczeń...⁵

Nie wiedział i tego Panas, a może wiedział, lecz nie chciał przywoływać, że nazwisko pisarza z Drohobycza pojawiło się po raz pierwszy po wojnie w pierwszym numerze pierwszego polskiego pisma społeczno-kulturalnego, jakie ukazało się 3 września 1944 roku w Lublinie. W numerze 1 „Odrodzenia” na stronie pierwszej redakcja, którą kierował Karol Kuryluk, wcześniej m.in. założyciel lwowskich „Sygnałów”, gdzie publikował Schulz, a później – w 1956 roku minister kultury i sztuki, umieściła rodzaj nekrologu, hołdu pamięci tym uczonym, pisarzom i artystom, którzy zginęli *zamordowani przez Niemców oraz polskich i ukraińskich hitlerowców*⁶. Na liście, podkreślono – niepełnej, wśród 26 pisarzy i poetów wymieniono Brunona Schulza.

Miał Lublin, i nie tylko to miasto, okres narzuconego milczenia o Schulzu, a potem powrotu jego prozy, jego inności. Sam pamiętam kolejki w księgarniach. Ale w Lublinie zdarzyło się coś specjalnego: pojawił się intelektualny, polityczno-społeczno-kulturalny ferment środowisk akademicko-studenckich oscylujący

między KUL i UMCS oraz tzw. teatr alternatywny, miejsce poszukiwań i oporu wobec zniewolenia tamtych lat. Schulz był pilnie czytany, lecz trudny w adaptacji, za to otwierał nowe horyzonty. Henryk Kowalczyk, twórca lubelskiego teatru Scena 6, który w 1992 roku założył Fundację Sztuki im. Brunona Schulza wspomina, że ich spektakl *Psalm* (1985), chociaż oparty na tekstach m.in. z Biblii i z Szekspira, powstał pod wpływem lektury Schulza, a późniejsza *Heretycka symfonia* (1993) ugruntowana była w jego poetyce:

Nasza wyobraźnia poruszała się wyłącznie w sferze spraw społecznych. Schulz jakby otworzył nowe furty ludzkich skojarzeń, przeżyć, wrażeń, życia.⁷

Analiza tych wpływów pozostaje do zbadania, niemniej pewne ich konsekwencje „odbyły” daleką geograficznie podróż. W USA pod koniec lat 80 XX wieku grupa lubelskich emigrantów stanu wojennego wywodzących się właśnie z lubelskiego środowiska teatrów alternatywnych, zorganizowała artystyczne wydarzenia schulzowskie. M.in. Emil Warda i Chris Harisz założyli efemeryczną formację Bruno Schulz Theatre Company, która w październiku 1988 roku przygotowała w Nowym Jorku inspirowany prozą Schulza spektakl *The fatal lack of color*. Organizacyjnym wsparciem zajął się Michał Hochman, wspinały człowiek, pochodzący z Lublina inżynier piosenkarz znany m. in. jako wykonawca popularnej piosenki *Konik na biegunach*. Finansowo pomogła The American Foundation for Polish-Jewish Studies, której przewodniczył pisarz Jerzy Kosiński, a która razem z PEN American Center zorganizowała program *A tribute to Bruno Schulz* (z udziałem m.in. Susan Sontag, Joan MacIntosh, Elżbiety Czyżewskiej i Czesława Miłosza).

Kolejny mocny akcent przypadł na rok 1992, kiedy UNESCO ogłosiło Rok Schulza – obchodzono 100 rocznicę urodzin autora *Sanatorium pod klepsydrą* oraz 50 rocznicę jego śmierci. Właśnie wtedy osoby wywodzące się z „alternatywy” zorganizowały pod szyldem Centrum Kultury-Wszechnicy Teatru NN w Lublinie pierwszą i jedyną tak wielką, wówczas jakby dziewiczą, wyprawę polskich intelektualistów, artystów i pisarzy oraz naukowców (ponad 70 osób) do Drohobycza. W dniach 15- 20 listopada 1992 roku odbyła się na Ukrainie (we Lwowie i Drohobyczu) bodaj pierwsza sesja poświęcona Schulzowi. Obejmowała ona dyskusje dotyczące twórczości artysty i prezentacje sztuki współczesnej. W dniach od 21 do 26 listopada kontynuowano sesję w Lublinie. Jej pokłosiem stała się m.in. publikacja zbiorowa pod redakcją prof. Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak *Bruno Schulz. In memoriam* (Wydawnictwo FIS 1992). W komitecie honorowy tego przedsięwzięcia znaleźli się m.in. Tadeusz Chrzanowski, Jerzy Ficowski, Gustaw Herling-Grudziński, Grigorij Kano-

wicz, Jerzy Kłoczowski, Artur Miedzyrzecki, Stefan Sawicki, Walery Skotny i inni.⁸

Na kolejną wielką (bo ciągle działa się coś „drobniejszego”) kulminację albo i kumulację wydarzeń trzeba było czekać dziesięć lat, do roku 2002, i znowu pretekstem była rocznica. W 110. rocznicę urodzin Brunona Schulza i 60. śmierci Brunona Schulza zorganizowano w Lublinie, dzięki Panasowi i Kitowskiej-Łysiak, wielką konferencję naukową na KUL z udziałem schulzologów z Irlandii, Izraela, Jugosławii, Niemiec, Ukrainy (oczywiście także z Drohobycza), USA, Węgier i Włoch. Otwarto dwie ważne wystawy: *W poszukiwaniu autentyku* z pracami Stanisława Fijałkowskiego, Zbigniewa Makowskiego, Eugeniusza Muchy, Jerzego Nowosielskiego i Andrzeja Strumiły oraz Edwarda Dwurnika *Drohobycz i świat*. W Galerii Sztuki Sceny Plastycznej KUL prezentowano *Tekę drohobycką* Feliksa Lachowicza (ze zbiorów wrocławskiego Zakładu Ossolińskich), zaś w Muzeum Lubelskim prace samego Schulza – na wystawie *Mityzacja rzeczywistości* (ze zbiorów Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie). W części teatralnej pokazano m.in. *Sanatorium pod Klepsydrą* z warszawskiego Teatru Studio w reżyserii Oskarasa Korsunovasa, z Janem Peszkim w roli głównej. Po śmierci Władysława Panas projekty schulzowskie wyrastające ze środowisk akademickich nie rozwinęły się. W 2007 roku Małgorzata Kitowska-Łysiak zorganizowała na KUL *Schulzowską Jesień*, lecz inicjatywy nie udało się kontynuować.

Natomiast właśnie w tymże 2007 roku powołano w Lublinie Stowarzyszenie Festiwal Brunona Schulza – z myślą o inicjowaniu schulzowskich przedsięwzięć oraz o wspieraniu Festiwalu w Drohobyczu⁹. Niemal wszyscy założyciele Stowarzyszenia byli uczestnikami II. Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu (listopad 2006), a ich działania współtworzyły program tego wydarzenia. Organizatorzy Stowarzyszenia mogli już na początku pochwalić się nie byle jakim sukcesem. 19 listopada 2006 roku, w ostatnim dniu tegoż Festiwalu odsłonięto tablicę pamiątkową wmurowaną w miejscu śmierci Schulza. Była darem z Lublina. Zaprojektował ją i sposób jej posadowienia lubelski artysta Andrzej Antoni Widelski (1953-2017), a sfinansowała Fundacja Janusza Palikota. Odsłonięcie tablicy połączone było z tradycyjną już modlitwą ekumeniczną w rocznicę śmierci pisarza oraz z akcją artystyczną Włodko Kaufmana (Centrum Dzyga we Lwowie). Były to wruszające chwile, zebrano się tak wiele osób, że wstrzymano ruch na ul. Szewczenki. Kiedy dwa lata później tablicę zniszczono, środowiska lubelskie miłośników Schulza i Drohobycza ponownie znalazły fundatora rekonstrukcji tablicy – firmę Stella Pack S.A. Nową tablicę odsłonięto 19 listopada 2010 roku, także podczas spotkania ekumenicznego, i także z artystyczną oprawą Włodko Kaufmana.

Od drugiej edycji Festiwalu Lublin i środowiska lubelskie mają stały udział w schulzowskich, drohobyckich wydarzeniach. Ustalił się pewien ogólny kanon Festiwalu, łączący część naukowo-konferencyjną z wydarzeniami poetycko-literackimi i z częścią artystyczną (koncerty, spektakle, wystawy). Wtedy też skryształizowała się idea „wędrówki” festiwalowych wydarzeń po różnych obiektach Drohobycza, uwypuklającej wielokulturową tradycję i przeszłość miasta. Statystyki lubelskiej obecności i aktywności w Drohobyczu są imponujące. Nie był to, i nadal nie jest, ruch jedynie jednokierunkowy, desant na Drohobycz. Twórcy z tego miasta (i innych ukraińskich ośrodków) są stale zapraszani do Lublina. Pierwszym takim przedsięwzięciem było (w marcu 2007) zaproszenie Alfreda Schreyera (1922–2015) z zespołem na koncert do Kawiarni Artystycznej Hades oraz organizacja wystawy *Wielki poeta Ukrainy Iwan Franko (1856–1916) – życie i dzieło* – we współpracy z Wojewódzką Biblioteką Publiczną im. Hieronima Łopacińskiego w Lublinie. Gościem specjalnym był Mirosław Rudko (1933–2009), filolog niemiecki z drohobyckiego uniwersytetu, który zgromadził największą na Ukrainie kolekcję znaczków związanych z postacią Iwana Franki oraz innymi twórcami literatury ukraińskiej. Schulzowski duch sprzyjał wielu inicjatywom, pączkującym w różny sposób. Miał on i jakiś wpływ na premierę *Nocy wielkiego sezonu* według Schulza w reżyserii Krzysztofa Babickiego w Teatrze im. Juliusza Osterwy (2009) i spektaklu *Lustro*¹⁰ Teatru Scena Plastyczna KUL Leszka Mądziaka (2013), zresztą prezentowanego również na festiwalu w Drohobyczu.

Od 2007 roku Stowarzyszenie organizuje *Bruno4ever. Dni Brunona Schulza w Lublinie*, coroczne cykliczne wydarzenia (wiosna i jesień), na które składają się spotkania, spektakle, koncerty i wystawy, stale wspierane przez miasto Lublin. Ich wyliczenie wymagałoby przywołania ponad stu punktów programowych, co najmniej tylu artystów oraz wielu instytucji i osób wspierających te inicjatywy. Na niektórych wystawach *Bruno4ever* w Lublinie gromadzono ponad 120 obrazów, grafik, rysunków i rzeźb! Jest to jedynie takie, systematycznie kontynuowane przedsięwzięcie artystyczne w Polsce dedykowane Schulzowi. To też platforma dla prezentacji wybranych przedsięwzięć artystycznych festiwalu w Drohobyczu i związanych z nim twórców. I taka nam tu przypadła rola.

Przypisy

- 1 W. Panas, *W ulamkach zwierciadła, czyli Schulz w Lublinie*, w: „Gazeta Wyborcza” Lublin, dodatek specjalny *Bruno Schulz. W ulamkach zwierciadła*, nr 269, 19.11.2002, s. II.
- 2 Tamże.
- 3 Zobacz: <https://www.bn.org.pl/aktualnosci/667-rekopisy-brunona-schulza-w-bibliotece-narodowej.html> [10.07.2019]

- 4 „Dziennik Urzędowy kuratorium okręgu szkolnego lubelskiego”, Lublin, marzec 1934, rok VI, nr 7 (61), s. 323. Zobacz: <http://dlibra.umcs.lublin.pl/dlibra/docmetadata?id=305&from=publication> [10.07.2019]
- 5 Tamże.
- 6 „Odrodzenie”, Lublin, 3.09.1944, s. 1.
- 7 Zobacz: biblioteka.teatrnn.pl/libra/Contens/36224/text.pdf [10.07.2019]
- 8 Zobacz: teatrnn.pl/kalendarium/wydarzenia/daty/1992/11 [10.07.2019]
- 9 O Stowarzyszeniu, założycielach, powstaniu i działaniach, wspieraniu festiwalu w Drohobyczu itd. zobacz na: www.brunoschulzfestival.org oraz w: *Księga wyznawców mitu intrygi Brunona Schulza*, pomysł, opracowanie, redakcja Grzegorz Józefczuk, Lublin 2011.
- 10 Zobacz: G. Józefczuk, *Minimalistycznie o samotności* (B. Schulz, >Lustro<, scenariusz, reżyseria, scenografia: L. Mądziak), w: „Ethos”, kwartalnik Instytutu Jana Pawła II KUL – Lublin i Fundacji Jana Pawła II – Rzym, nr 102, kwiecień-czerwiec 2013, s. 321.



Bruno4ever 2008, wystawa w Wojewódzkiej Bibliotece Publicznej im. H. Łopacińskiego w Lublinie, 14.07.2008. Fot. Grzegorz Józefczuk.



1. Bruno4ever 2010. Baner wystaw, ul. Grodzka, Stare Miasto, Lublin. Fot. Grzegorz Józefczuk.
 2/ Noc Kultury, Projekt *Przytułek Sztuki im. Brunona Schulza*, Lublin, 2.06.2012. Fot. Grzegorz Józefczuk.
 3/ Mariusz Kiryła i jego prace. Lublin, patio Muzeum Literackiego im. J. Czechowicza w Lublinie, 2008.
 Archiwum Stowarzyszenia Festiwal Brunona Schulza.
 4/ Promocja pierwszej pofestiwalowej publikacji książkowej, Kawiarnia Artystyczna Hades, Lublin, 12.07.2007.
 Fot. Grzegorz Józefczuk.

Bruno i porno

Drohobycz 2007

Ropa naftowa to nie dar od Boga, tylko Jego narkotyk. Nieważne, jak niezmierzone będą jej pokłady, nieodmiennie wyczerpią się w najmniej odpowiednim momencie. Potem następuje paraliż na resztę życia albo przynajmniej coś bardzo doń podobnego. Ropa rozbustwia gospodarkę, a wraz z nią (uwierzmy na sekundę Marksowi?) całą nadbudowę z jej fantomowymi tworam. Pod tym względem ropa to naprawdę złoto, przy czym czarne. W tym samym sensie białe złoto to nie sól, tylko kokaina.

Zbliżanie się do Drohobycza wywołuje zjawy jego naftowego rozkwitu – błyskawicznie wypełniane przez kapitał i wprost po kalifornijsku niekontrolowany pieniądz miasteczko, nagle postanawiające przeistoczyć się w miasto (niektórzy powiedzieliby: w półtora miasta): drogie eklektyczne budowle, wille, pałacyki, teatrzyki, restauracje, kluby, domy rozpusty. A obok – Borysław, który się śmieje, dość sardonicznie. Wiadomo o nim przede wszystkim to, że jest piekłem. I dlatego w żaden sposób nie może przestać się śmiać. Bo co innego pozostaje piekłu?

Te zjawy pochodzą z kilku źródeł. Na przykład z utrzymanej w duchu Zoli prozy Iwana Franki, ale nie tyle z niej samej, ile z mojego wykrzywionego przez stare kino wyobrażenia.

Są też świadectwa bardziej obiektywne.

W 1914 roku (jeszcze nie po, jeszcze przed, ponieważ po nie miałyby to już żadnego sensu) ukazało się kolejne wydanie opasłego przewodnika z podtytułem *Europa Wschodnia i Środkowa (Rosya, Austro-Węgry, Niemcy i Szwajcarya)*. Autor tej w najwyższym stopniu sumiennej pracy, doktor Mieczysław Orłowicz, poświęcając Drohobyczowi jeden jedyny na pół tysiąca stron akapit, zdążył napisać w nim o 38 tysiącach mieszkańców, „przeważnie Żydów”, hotelu Roma i restauracji z niezbyt zgrabnym nazwiskiem właściciela – Leperd. Dalej mowa o „wielkim przemyśle” i zakładzie przetwórstwa ropy naftowej (język polski ma dlań znacznie zgrabniejszą niż ukraiński nazwę „rafineria” – zupełnie jakby chodziło o fabrykę cukru). Ta fabryka jest największa w Austrii i otwarta dla zwiedzających. Notatka Orłowicza kończy się wzmianką o budynkach, jak to się teraz mawia, kultu religijnego (nie mylić z kultem jednostki) – gotyckim kościele z XIV wieku i „trzech ładnych, stylowych drewnianych cerkwiach: Świętego Jerzego, Świętego Krzyża i Świętej Paraskewy”. Co dziwne, nie ma ani słowa o największej w Galicji synagodze.

Pamiętam, jak weszliśmy pod jej na wpół zburzone sklepienie. I jak nad naszymi głowami śmignęły sploszonym stadem niewidziane wcześniej ptaki.

Ale ich miejsce nie tutaj. Ich miejsce jest w *Ptakach* Brunona Schulza.

Zwróćmy uwagę na coś innego: w epoce ropy Drohobycz pomieścił w sobie największą w Austrii rafinerię oraz największą w Galicji synagogę. I te realia są ze sobą jak najściślej związane.

* * *

Dane statystyczne dotyczące składu etnicznego ludności są niekiedy ukrytym za liczbami epitafium. Niekiedy krzykiem, który zastygł w piersi. „Niekiedy” jest tu okolicznikiem nie tyle czasu, ile miejsca. „Niekiedy” tak naprawdę oznacza: w Europie Środkowo-Wschodniej.

Rok 1869 to swego rodzaju drohobycka cezura między epoką soli a epoką ropy: miasto liczy prawie 17 tysięcy mieszkańców, wśród których Ukraińcy stanowią 29 procent, Polaków jest o 5 procent mniej, a Żydów jest prawie 48 procent, czyli niemal połowa. Równy 70 lat później, w 1939 roku (rzecz jasna nie po, tylko przed), liczba ludności jest dwukrotnie większa (34,5 tysiąca mieszkańców), ale proporcje etniczne pozostają prawie niezmienione. Tylko Ukraińcy i Polacy jakoś zamienili się miejscami drugim i trzecim. Używam tu słowa „jakoś”, ale tak naprawdę podobnie jak wy wiem dlaczego. Odsetek Ukraińców nieznacznie spadł (26,3), a Polaków – wyraźnie wzrósł (33,2). Spadek odsetka Żydów także można uznać za istotny, ale jeszcze nie dramatyczny (40). Wciąż pozostają najliczniejszą wspólnotą etniczną. Zupełnie inne proporcje znajdujemy trzy dekady później, w spisie z 1970 roku. Wśród 56 tysięcy mieszkańców wyraźnie dominują Ukraińcy (70 procent), na drugie miejsce jak czołg przedarli się nieznani wcześniej w tych okolicach Rosjanie (22 procent), a jeśli chodzi o Polaków i Żydów, to ich liczba jest bardzo podobna i współbrzmi z nieco żalonym, a czasem i z lekka pogardliwym określeniem „mniejszość narodowa”.

Trzy procent Polaków i trzy procent Żydów według stanu na 1970 rok to niewątpliwy skutek kilku naraz kataklizmów, o których nie ma tu szczególnej potrzeby długo i obszernie opowiadać. Wszystko i tak jest jasne: wojna, zmiana systemów, rozpacz zwyciężonych czy raczej pozbawionych obrony i rozpacz zwycięzców czy raczej zabójców, kilka równoległych i krzyżujących się czystek etnicznych, na które wspólnota międzynarodowa nie miała jeszcze surowego słowa „ludobójstwo”, deportacje, ekspatriacje, operacje specjalne, powiększanie przestrzeni życiowej dla swoich poprzez masowe zabójstwa i innych, oblawy, rozboje i podobne

maruderskie represje, wreszcie planowe i dobrze przemyślane przez górę wypełnianie powstałych w rezultacie tego wszystkiego wyrw i pustek demograficznych innym, zwiezionym z daleka i bliska ludem.

Nie mam żadnych podstaw, by wątpić, że obydwa wskaźniki procentowe, polski i żydowski, pod koniec minionego wieku spadły jeszcze bardziej i najprawdopodobniej, jeśli ująć to w języku matematyki, zaczęły się zbliżać do zera.

Ale czy można uznać, że Drohobycz, tracąc swoich Polaków i Żydów, stracił tyle samo, co w chwili śmierci Brunona Schulza, polskiego pod względem języka i żydowskiego pod względem krwi? Czyli według stanu na 1970 rok Schulza w Drohobyczu pozostało trzy procent? (A według stanu na 2001 rok nawet one zostały stąd usunięte, niczym freski, nikomu już niepotrzebne tutaj, w mieście obcych, zwiezionych zewsząd ludzi).

I jeśli bezpowrotnie przerwano ciągłość genetyczną, to jak zapoczątkować jakąś inną? I na podstawie czego? Czy jakkolwiek ciągłość jest w ogóle możliwa w tym postnaftowym zakamarku „między Wschodem a Zachodem”?

* * *

W istocie relacja łącząca Schulza i Drohobycz nie jest taka znów bezpośrednia.

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

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

Drohobycz to miejsce dziwnego nagromadzenia pomników, swego rodzaju ekumenizmu pamięci. Jak można wyczytać, w mieście odsłonięto pomniki: Jurija Drohobycza, Stepana Bandery, żołnierzy internacjonalistów, dwutysięcznej rocznicy chrześcijaństwa, Markijana Szaszkiwicz, Wasyla Stefanyka, Iwana Franki, Tarasa Szewczenki, papieża Jana Pawła II. Gotowy materiał na kpiny, wystarczy chcieć. Co do Jurija Drohobycza, jak się mawia w takich przypadkach, wątpliwości brak – zrządzenie opatrności. Nieźle łączy się ze sobą również cała czwórka ukraińskich klasyków, chociaż jak na stutysięczne miasto jest ich może zbyt wielu; w nie-

których milionowych nawet dwóch się nie znajdzie. Pomniki papieża i dwutysięcznej rocznicy chrześcijaństwa też jakby nie stoją ze sobą w sprzeczności. Ale jak ma się łączyć tenże papież ze Stepanem Bandera?

A Bandera z żołnierzami internacjonalistami? Jak mają się łączyć żołnierze internacjonalisci z papieżem?

A nijak. Już się łączą i współlistniają we wspólnej przestrzeni, to już jest pojednanie – może mimowolne, ale dokonane.

Za to Schulz nie ma pomnika (ciekawe, jak by taki pomnik wyglądał), ma płytę w swoim miejscu – tam, gdzie przez kilka dób leżało, nabierając trupio szarej żółci i sztywniejąc, jego małe, szczupłe ciało. I kieszeń jego palta odstawała, wypchana świeżo zdobytym bochenkiem chleba, i kiedy ten esesman już zaczynał do niego strzelać, Schulz zdążył wcisnąć bochenek do kieszeni, żeby nie wypuścić go z rąk, gdy będzie padał na brudny jesienny bruk.

Biografia biografią, a tekst tekstem. W jakim stopniu proza Schulza to „opis Drohobycza”, warto jeszcze podyskutować. Tak, wszędzie w niej wyczuwalne jest miejsce akcji – najgłębsza bazylińska prowincja, zakamarki końca świata. Ale czy koniecznie właśnie drohobyckie, a nawet właśnie galicyjskie? Tak, w *Genialnej epoce* jest trochę drohobyckich konkretów topograficznych – sam przecież czytałem na głos niektóre urywki o placu Świętej Trójcy na tymże placu:

Przejrzysty cień leżał nad miastem. Milczenie tej trzeciej godziny po południu wydobywało z domów czystą biel kredy i rozkładało ją bezgłośnie, jak talię kart, dookoła placu. Obdzielwszy go jedną turą, napocznęło już nową, czerpiąc rezerwy bieli z wielkiej, barokowej fasady Świętej Trójcy, która, jak zlatująca z nieba ogromna koszula Boga, pofałdowana w pilastry, ryzality i framugi, rozsadzona patosem wolut i archiwolut, porządkowała na sobie w pośpiechu tę wielką wzburzoną szatę¹.

Ale jak ich w istocie niewiele, jak bardzo Schulz nie ma ochoty nosić kaganka uczciwego miasteczkowego kronikarza, literackiego autorytetu lokalnego znaczenia!

I nawet mimochodem przywołane realia geograficzne, jakaś rzeka Słotwinka czy miasto Bolechów albo nawet „ciepłe mołdawskie wiatry”, służą raczej zaspokojeniu jego maniakalnej potrzeby egzotyzyacji, udiwniania, komplikowania. Mołdawia to nie po prostu część Rumunii, to coś na Południu, to być może coś w rodzaju Afryki. A wzmianka o jej ciepłych wiatrach dorównuje tej o gorącym sirocco, które od czasu do czasu zasypuje rzymskie ulice czerwonym piaskiem z Sahary.

Schulz to egzotysta i do bólu w trzewiach mało mu Drohobycza takiego, jakim jest. Nawet jeśli znajdujemy u niego Drohobycz, to jakiś o wiele większy od prawdziwego. Słowo „większy” w tym przypadku, rzecz jasna, nie dotyczy przestrzeni fizycznej. Czytanie Schulza to rozpoznawanie jakiegoś Większego (głębszego? taj-

nego? wyobrażonego?) Drohobycza. W ostatniej części *Traktatu o manekinach* odnajdujemy jeden z kluczy:

Wiedzą panie – mówił ojciec mój – że w starych mieszkaniach bywają pokoje, o których się zapomina. Nie odwiedzane miesiącami, więdną w opuszczeniu między starymi murami i zdarza się, że zasklepiają się w sobie, zarastają cegłą i, raz na zawsze stracone dla naszej pamięci, powoli tracą też swą egzystencję. Drzwi, prowadzące do nich z jakiegoś podestu tylnych schodów, mogą być tak długo przeoczane przez domowników, aż wrastają, wchodzą w ścianę, która zacierza ich ślad w fantastycznym rysunku pęknięć i rys.

„Fantastyczny” u Schulza prawie zawsze oznacza „fantazyjny”. Realny Drohobycz to być może tylko szary kokon, bezbarwna larwa, którą Schulz przedziwnym gestem demiurga przemienia w fantazyjnego rzadkiego motyla. Fantazje Schulza rodzą się niby samoczynnie, spleta je niewymuszenie i nieodpowiedzialnie, jak nastoletni narkoman:

Znałem pewnego kapitana, który miał w swej kajucie lampę-meluzynę, zrobioną przez malajskich balsamistów z jego zamordowanej kochanki. Na głowie miała ogromne rogi jelenie².

W Większym Drohobyczu, który – w przeciwieństwie do normalnego – za czasów ropy zyskał znaczenie jednego z największych portów oceanicznych, mogły się trafić wszelkie skarby świata. Ktoś przecież wypełniał te wille oraz pałacyki sukniem i winem, jedwabiem i atlasem, atlasami i księgami, obrazami i kością słoniową, kolekcjami mięczaków i minerałów, ptasich jaj i nieznanym dotąd ptaków, instrumentami muzycznymi, gramofonami, garderobami, manekinami i świecznikami!

* * *

Fantazja nie może istnieć bez erotyki, a erotyka bez pornografii. Cóż to za idiotyzm – usiłować wyznaczyć granicę i oddzielić jedną od drugiej!

Astę Nielsen, duńsko-niemiecką gwiazdę kina niemego, która drobnym chłopięcym cieniem wślizguje się w gęstą, duszną atmosferę Schulzowej *Nocy lipcowej*, w ówczesnych Stanach niezmiennie i drastycznie cenzurowano. Linia przecięcia kliszy miała oznaczać podział na dozwolone i nie. W istocie było to cięcie żywego organizmu.

Pornografia Schulza to „cały bezmiar metod heretyckich i występnych”. „Metoda” to właśnie to idealnie odpowiednie słowo. Praktyki pornograficzne są, ogólnie rzecz biorąc, nieustannym poszukiwaniem nowej, dotychczas niestosowanej metody do osiągnięcia jednego i tego samego skutku. Innymi słowy, są nieustannym poszukiwaniem nowych wariacji (i wariactw, i dewiacji) na jeden i ten sam temat. To jedna z form naszej

instynktownej obrony przed nudą tego, co ogólnie przyjęte. *Ostatnia ucieczka ojca*, ta Kafkowska *Przemiana* na opak, to zwycięska pieśń niezłomnego pornografa.

Schulz jest pornograficzny w samej swojej istocie, a nie tylko wtedy, kiedy niezliczonymi porcjami maluje wciąż nowe wariacje na temat sadystek. Czyli senator Maksymilian Tulli, który w 1928 roku bezskutecznie usiłował zabronić wystawy Schulza w Truskawcu, sam zapewne nawet się nie domyślał, jak wiele racji jest w jego głupim i publicznie wyśmianym oskarżeniu. Schulz jest pornograficzny w swojej przesadzie, w swoim fantastycznym nadmiarze, w onanistycznym marnotrawstwie i doprowadzonej do ślepego zaułka doskonałości swojego artystycznego wyrafinowania. Sam jest dla siebie rafinerią.

Czy jest także sam dla siebie synagoga? Innymi słowy: jak wyglądają u niego kwestie religii? Czy pornografia jako jedna z form herezji i zapewne grzechu to świadome nihilistyczne wyzwanie, czy słabość i bezsilność człowieka ujarzmionego?

Schulz wciela w życie swój osobisty koniec 8 lutego 1936 roku – porzuca religię żydowską w imię przyszłego małżeństwa (do którego, dodam, i tak nie doszło) z katoliczką. Trudno powiedzieć, czy dalszym ciągiem tej operacji plastycznej miał być chrzest. Nawet jeśli tak planowano, to nie miałby on żadnego znaczenia dla jego zabójców. Można powiedzieć, że swoimi strzałami w Schulza esesman Karl Günther³ na powrót zapędził go do synagogi. Niekoniecznie tej samej, największej w Galicji.

Ale na pewno tamtej, na wpół zrujnowanej, w której do dziś szukają schronienia spłoszone stada nieznanym ptaków.

Schulz, jego ciało, upadł na rogu ulic Mickiewicza i Czackiego. Leżał tam jeszcze przez kilka dni i nocy, zastygając i martwiejąc – jakby wszystkim na złość nagle zapragnął sprostować własną tezę o tym, że „martwota jest jedynie pozorem, za którym ukrywają się nieznanne formy życia”⁴. Teraz cała nadzieja wyłącznie w tej „nieznaności”.

Przełożyła **Katarzyna Kotyńska**

* Tekst, prezentowany przez autora na IV Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu w 2010 roku, cytujemy za wersją fragmentu pt. *Drohobycz 2007* z jego książki: Jurij Andruchowycz, *Leksykon miast intymnych. Swobodny podręcznik do geopoetyki i kosmopolityki*, przeł. Katarzyna Kotyńska, Czarne, Wołowiec 2014, s. 94–99.

Przypisy

- 1 Bruno Schulz, *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod Klepsydrą*, Wrocław 1996.
- 2 Tegoż, *Traktat o manekinach. Dokończenie*, [w:] tegoż, *Sklepy cynamonowe...*, dz. cyt..
- 3 O ile był to właśnie Karl Günther, a nie któryś z jego koleżków, rozochoconych spontaniczną strzelaniną do przypadkowych Żydów.
- 4 B. Schulz, *Traktat o manekinach. Dokończenie*, dz. cyt..



Synagoga. Fot. Grzegorz Józefczuk. Maj 2014.

Legenda

1. Polonistyczne Centrum Naukowo-Informacyjne im. Igora Menioka Państwowego Uniwersytetu Pedagogicznego im. Iwana Franki, gmach Biblioteki Uniwersyteckiej, ul. Łesi Ukrainki 2, 82-100 Drohobycz, Ukraina.

Centrum powstało 5 listopada w 2002 roku; pierwszym kierownikiem był Igor Meniok (1973-2005), obecnie placówką kieruje dr Wiera Meniok. Centrum sprawuje pieczę merytoryczną nad Izba Pamięci Brunona Schulza [Muzeum Pokojem Brunona Schulza – red.] i udostępnia ją zwiedzającym. Jest też organizatorem Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza, urządza sesje, wydaje publikacje. Tel./fax: (0038) (03244) 511 22; e-mail: polcentrum@wp.pl.

2. Izba Pamięci Brunona Schulza [Muzeum Pokój Brunona Schulza – red.], Państwowe Gimnazjum im. Króla Władysława Jagiełły, ul. Sienkiewicza (obecnie: Gmach Główny Państwowego Uniwersytetu Pedagogicznego im. Iwana Franki, ul. Iwana Franki 24), II piętro, pok. 33.

Mieści się w dawnym gabinecie profesorskim, obok sali, w której pisarz uczył prac ręcznych. Otwarto 19 listopada w 2003 roku staraniem Centrum Polonistycznego. [Muzeum społeczne, zwiedzanie po wcześniejszym zgłoszeniu – red.]

3. Ul. Brunona Schulza

Rada Miejska Drohobycza nazwała ją imieniem pisarza w roku 1991, z inicjatywy radnej Marii Galas, nauczycielki języka polskiego, prezesa Polskiego Towarzystwa Kulturalno-Oświatowego „Odrodzenie”, wcześniej założycielki Towarzystwa Kultury Polskiej Ziemi Lwowskiej w Drohobyczu.

4. Komisariat Policji Powiatowej (na miasto), ul. Sienkiewicza (obecnie Muzeum Krajoznawcze „Drohobyczyna”, ul. Iwana Franki 32)

Pismo do Starostwa z 15 lutego 1924 roku: *„Do Starostwa w Drohobyczu. Po przeprowadzeniu dochodzeń [...] donosi się, że Bruno Schulz, zam. przy ul. Floriańskiej l. 10 w Drohobyczu, zachowuje się tak pod względem politycznym, jak i moralnym bez zarzutu i w gronie tut. profesorów gimnazjalnych cieszy się dobrą opinią. Drohobycz, dnia 15 II 1924 r. Kierownik Komisariatu [podpis nieczytelny].*

5. Miejsce urodzin Brunona Schulza Mieszkanie i sklep bławatny Schulzów, Rynek 10 (obecnie inny dom mieszkalny)

Pod tym adresem 12 lipca 1892 roku urodził się Bruno Schulz; był trzecim dzieckiem (miał brata Lzydora i siostrę Hannę) kupca z Sadowej Wiszni, Jakuba Schulza i Henrietty (Hendel) z Kühmerkerów. Rodzina Schulzów do 1912 roku mieszkała na I piętrze, a na parterze mieścił się sklep bławatny „Henriette Schulz”; w 1915 roku wojska rosyjskie spaliły dom.

Mieszkaliśmy w rynku, – czytamy w opowiadaniu Schulza Nawiedzenie – w jednym z tych

ciemnych domów o pustych i ślepych fasadach, które tak trudno od siebie odróżnić. Daje to powód do ciągłych omyłek. Gdy wszedłszy raz w niewłaściwą sień na niewłaścive schody, dostawało się zazwyczaj w prawdziwy labirynt obcych mieszkań, ganków, niespodzianych wyjść na obce podwórza i zapominało się o początkowym celu wyprawy, ażeby po wielu dniach, wracając z manowców dziwnych i splątanych przygód, o jakimś szarym świecie przypomnieć sobie wśród wyrzutów sumienia dom rodzinny.

6. Państwowe Gimnazjum im. Króla Władysława Jagiełły, ul. Sienkiewicza (obecnie Gmach Główny Państwowego Uniwersytetu Pedagogicznego im. Iwana Franki, ul. Iwana Franki 24)

Dwupiętrowy gmach, zbudowany według projektu architekta miejskiego Franciszka Jelonka, oddano do użytku w 1896 roku. Wcześniej szkoła średnia mieściła się w gmachu przy ul. Mickiewicza, najpierw jako Realne Gimnazjum im. Cesarza Franciszka Józefa, a po uzyskaniu niepodległości w 1918 roku jako Państwowe Gimnazjum im. Króla Władysława Jagiełły. Bruno Schulz uczył się tu w latach 1902-1910, kiedy uzyskał maturę, a w latach 1924-1939, do chwili wybuchu II wojny światowej, pracował jako nauczyciel rysunku i prac ręcznych.

7. Dom Schulzów, ul. Floriańska 10 (obecnie mieszkanie prywatne, ul. Jurija Drohobycza 12)

Po likwidacji sklepu przy na Rynku 12 pisarz przeniósł się do domu siostry, Hanny Hoffman, na ul. Floriańską, gdzie mieszkał i tworzył w latach 1912-1941. W listopadzie 1941 roku musiał opuścić dom i przenieść się do getta, na ul. Stolarską 18. Postanowił wówczas zabezpieczyć prace plastyczne, manuskrypty literackie i obfitą korespondencję, którą latami gromadził, powierzając zbiory na przechowanie zaufanym osobom spoza getta. Po wojnie inż. Fajwel Schreier znalazł małą część rękopisów ukrytych na strychu i przesłał je w 1957 roku Jerzemu Ficowskiemu, do którego nigdy jednak nie dotarły. W 1989 roku na ścianie domu odsłonięto pierwszą tablicę pamiątkową; w tymże roku czasopismo literackie „Żowten” opublikowało w przekładzie Iwana Hnatiuka na język ukraiński opowiadanie Schulza *Sklepy cynamonowe*. Drugą tablicę umieszczono w roku 2002; widnieje na niej błędny napis: „W tym domu w latach 1910-1941 mieszkał i tworzył wybitny żydowski malarz i pisarz mistrz słowa polskiego Bruno Schulz 1892-1942”.

8. Szkoła Powszechna im. Adama Mickiewicza (tzw. biała), ul. Szkolna (obecnie siedziba organizacji społecznych, nadal ul. Szkolna)

Schulz był jej uczniem przed 1902 rokiem. Natomiast w 1933 roku, prócz lekcji w Gimnazjum Jagiełły, prowadził tu zajęcia w wymiarze 10 godzin tygodniowo. Uczniem szkoły był m.in. Włodzimierz Kiecuń, któremu pisarz udzielił kilkunastu darmowych lekcji rysunku.





7

9. Ratusz, Rynek

Pierwszy ratusz zbudowano w Drohobyczu w XVI wieku, a przebudowano w XVII. Z początkiem wieku XIX dawny ratusz zburzono, a w 1824 zbudowano nowy, według planu narzuconego przez władze z Wiednia. Był to gmach jednopiętrowy o wyglądzie „koszarowym”. Przed I wojną zburzono go ponownie, pozostawiono jedynie wieżę. W latach 1926-29 gmach przebudowano, m.in. dodano piętro i podwyższono wieżę. Jest to dzieło architektów lwowskich, Jana Semkowicza i prof. Marian Nikodemowicza (1890-1952; notabene jego syn Andrzej, kompozytor, mieszka w Lublinie [zmarł 2017 – red.]). Burmistrzem, a potem prezydentem miasta Drohobycza w latach 1908-1937 był Rajmund Jarosz; w jego prezydenckim gabinecie od 1932 roku wisiały rysunki Brunona Schulza, gdyż Jarosz, kupując prace artysty, wspomagał go w trudnej sytuacji materialnej. W latach sowieckiej okupacji na Ratuszu zawieszono wielki portret Stalina wykonany przez Schulza na polecenie nowych władz; ponieważ zanieczyściły go ptaki, autor, jak głosi anegdota, miał powiedzieć: „Nigdy zniszczenie dzieła nie sprawiło mi tak wielkiej satysfakcji”.



8

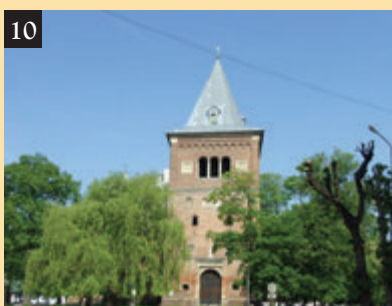
10. Kościół parafialny p.w. św. Bartłomieja, ul. św. Bartłomieja (obecnie ul. Daniela Halickiego 12)

Najstarszy, obok katedry lwowskiej, późnogotycki kościół farny w Małopolsce Wschodniej, ufundowany w 1392 roku przez króla Władysława Jagiełłę. Potężny, pierwotnie ufortyfikowany, posiadał trzy baszty obronne drewniane, zaś czwartą mruwaną, postawioną w XVI wieku (dzisiejsza dzwonnica). Wewnątrz znajdowały się piękne freski, a także nagrobek Katarzyny Ramułtowej, żony żupnika drohobyckiego, z piękną rzeźbą alabastrową wykonaną w 1572 roku przez lwowskiego rzeźbiarza Sebastiana Czeszka. Ważna data z historii świątyni to rok 1648, kiedy Kozacy wymordowali wielu mieszkańców, szukających w niej schronienia. Schulz przychodził do kościoła z uczniami; widziano go, jak klękał i żegnał się znakiem krzyża, więc wielu świadkom takich scen wydawało się, że autor zaginionej powieści *Mesjasz* przeszedł na katolicyzm; on jednak miał przede wszystkim szacunek do figury-osoby Chrystusa, którego chciał namalować.



9

11. Synagoga Wielka (Chóralna) i Mała (Stara), ul. Leona Reicha (obecnie ul. Pyły Orłyka)



10



11



13

Ponieważ Żydzi nie mogli mieszkać w obrębie miasta, w 1616 roku starosta drohobycki Mikołaj Daniłowicz przekazał im 1 fan królewski ziemi (około 30 morgów) i tak powstała dzielnica żydowska zwana Łanem. Tutaj najpierw w 1743 wybudowano Synagogę Małą (Starą), a obok w latach 1842-65 zaczęto budować Synagogę Wielką (Chóralną), największą w Galicji Wschodniej. Za czasów sowieckich był tu sklep i magazyn mebli, natomiast już w niepodległej Ukrainie miejscowa gmina żydowska odzyskała synagogę, w której trwa nieustanny remont. Schulz wypisał się z gminy żydowskiej oficjalnie 8 lutego 1936 roku, m.in. po to, by móc zawrzeć związek małżeński z katoliczką Józefiną Szelińską, do czego jednak nie doszło. [Restaurację synagogi zakończono w 2018 roku – red.]

12. Synagoga Reformowana (postępowa), róg ul. Kraszewskiego i Piłsudskiego (obecnie sala sportowa, róg ul. Scholema Alejchema i Mazepy)

13. Cerkiew p.w. św. Jura, ul. Słony Stawek (obecnie Filia Muzeum „Drohobyczyna”, nadal ul. Słony Stawek)

Świątynia stoi na przedmieściu Zawieźna. Uchodzi za jedną z najpiękniejszych drewnianych cerkwi na Ukrainie. Zdobią ją trzy kopuły i galeria. Obok znajduje się dzwonnica w tym samym stylu, wewnątrz – ikonostas z 1651 i freski z 1691 roku. Schulz przychodził tu z uczniami gimnazjum, urządzając im lekcje historii sztuki. [W roku 2013 cerkiew wpisano na Listę Światowego Dziedzictwa UNESCO – red.]

14. Cerkiew p.w. św. Krzyża, ul. św. Krzyża (obecnie teren należący do Straży Pożarnej, Filia Muzeum „Drohobyczyna”, ul. Zwarycka)

Jest to stara drewniana cerkiew, która od 1661 roku stoi na przedmieściu Zwarycz. Od frontu znajduje się wieża i galeria, wewnątrz zachowały się ślady fresków

15. Cerkiew p.w. św. Trójcy i klasztor o.o. bazylianów, Plac św. Trójcy (obecnie greko-katolicka cerkiew katedralna, Rynek)

Budynek kościelny i klasztor ufundowali w 1697 roku dla karmelitów trzewickowych starosta drohobycki Marcin Chomętowski (zm. 1707) i skarbnik mozyrski Jan Stanisław Beklerski; w 1790 roku przeprowadzono kasację; po pożarze w 1825 roku do klasztoru pokarmelitańskiego przenieśli się bazylianie z ul. Stryjskiej.



12



14



15

16. Cerkiew p.w. św. św. Piotra i Pawła, ul. Stryjska (obecnie nadal ul. Stryjska)

XVIII-wieczne założenie obejmujące cerkiew i klasztor bazylianów.; 1774-84 bazylianie prowadzili kolegium; po pożarze w 1825 przenieśli się do klasztoru pokarmelitańskiego, w którym wcześniej umieszczono szkołę; natomiast swój klasztor, odbudowany w 1828 odstąpili szpitalowi miejskiemu

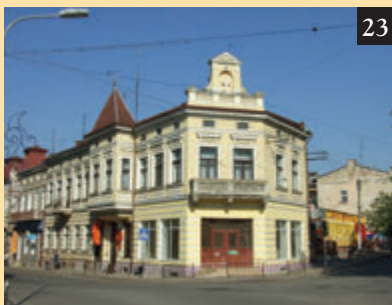
17. Stary cmentarz żydowski, ul. Cmentarna (obecnie ul. Pyłypa Orłyka, na miejscu cmentarza znajduje się osiedle mieszkalne, typowe „blokowisko”)

Ojciec pisarza, Jakub Schulz, zmarł 23 czerwca 1915 roku, a matka, Hendel-Henrietta Schulz – 23 kwietnia 1931 roku. Po śmierci rodziców Bruno zaprojektował ich nagrobek, a macewę wykonał rzeźbiarz, Ignacy Łobos, wspomagany przez adepta sztuki, późniejszego absolwenta warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, znanego rzeźbiarza, Adama Prockiego (1909-90), twórcy m.in. pomników Pamięci ofiar obozu Gross-Rosen (1953) w Rogoźnicy oraz Poległym i pomordowanym w II wojnie światowej (1963) w Puławach. Prawdopodobnie na starym cmentarzu, w grobie rodziców, został także pochowany, zastrzelony przez gestapowca Karla Günthera, Bruno Schulz, o czym informował jego kolega, adwokat Izidor Friedman.

18. Nowy cmentarz żydowski, ul. Rychcicka (obecnie na końcu ul. Pyłypa Orłyka, przy drodze na Rychcice)

Według niektórych relacji, Schulz został pochowany właśnie tutaj – w zbiorowej mogile; jednak bardziej prawdopodobna jest wersja mówiąca, że miejscem jego spoczynku stał się stary cmentarz.

19. Sąd Grodzki, sąd pracy i areszt, ul. Stryjska (obecnie Gmach Uniwersytetu, Wydział Matematyczno-Fizyczny i Informatyczny, ul. Stryjska 3)



23



16

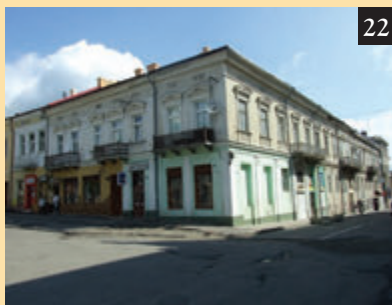
W latach 1939-41 w budynku mieściło się kolejno więzienie NKWD, Gestapo, a od 1944 ponownie NKWD. Tutaj we wrześniu 1940 roku aresztowano i przesłuchiowano Schulza pod zarzutem „nacjonalizmu ukraińskiego”. Zarzut dotyczył obrazu, który przedstawiał radziecką konnicę witaną przez miejscową ludność. W obrazie, dotyczącym „wyzwolenia ludu Ukrainy” dominował błękit i żółcień, a zatem ukraińskie barwy narodowe, których publiczne eksponowanie było surowo zakazane. Tutaj był m.in. więziony Jerzy Maria Pilecki, autor mapy *Drohobycz Schulza* (2003), redaktor naczelny „Ziemi Drohobyckiej”.

20. Poczta Główna, ul. Jagiellońska (obecnie Daniela Halickiego 21)

Stąd Schulz wysyłał listy m.in. do swoich muz: Romany Halpern, Anny Płockier, Debory Vogel, Józefiny Szelińskiej, a także do Witolda Gombrowicza, Zofii Nałkowskiej, Artura Sandauera, Stanisława Ignacego Witkiewicza i wielu innych, w tym do Zenona Waśniewskiego (1891-1945). Waśniewski był kolegą artysty z Politechniki Lwowskiej, nauczycielem rysunków, malarzem, poetą i współwydawcą „Kamieni”; to on zachował w Chełmie listy Schulza, parę rysunków i odbitki graficzne, a przede wszystkim jedyne rękopisy prozy – opowiadania *Druga jesień*, który w postaci *facsimile* opublikował w roku 1973 wybitny znawca Schulza, Jerzy Ficowski (1924-2006).

21. Dworzec Główny PKP, ul. Rychcicka (obecnie Dworzec Kolejowy, Plac Złuki 1)

Kolej dotarła do Drohobycza w 1872 roku. Bruno Schulz rzadko korzystał z dworca kolejowego, niemniej zdarzało się to, kiedy wyjeżdżał z Drohobycza do Augustowa, Gdyni, Krakowa, Lwowa, Łodzi, Poznania, Sambora, Stryja, Warszawy, Zakopanego, Żywca, a także za granicę: do Wiednia (1914, 1916, 1917, 1923), Kudowy Zdroju (do sanatorium, sierpień 1921), do Sztokholmu (na wycieczkę, 26-29 sierp-



22



17



18



19



20



21

24



nia 1936) czy do Paryża (lipiec-sierpień 1938).

22. Apteka „Pod Opatrznością” Gorgoniusza Tobiasza, Rynek 15 (obecnie nadal apteka, Rynek)

Apteka posiada stary przedwojenny wystrój, w tym meble apteczne. [Zlikwidowana kilka lat temu, wystrój prawdopodobnie wywieziono do Kijowa – red.]

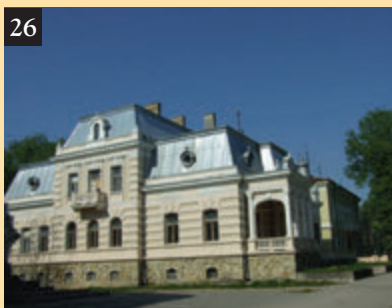
25



23. Apteka „Pod Archaniołem” (Artzów), róg ulic Piłsudskiego i Stryjskiej (obecnie róg Mazepy i Łesi Ukrainki)

W tejsze aptece pracowała matka Alfreda Schreyera, Florentyna Artz. Stąd też rozpościerał się właściwy widok na „Ulicę Krokodyli” (Stryjską). *Aż wreszcie na rogu ulicy Stryjskiej weszliśmy w cień apteki – czytamy u Schulza w opowiadaniu Sierpień. – Wielka bania z sokiem malinowym w szerokim oknie aptecznym symbolizowała chłód balsamów, którym każde cierpienie mogło się tam ukoić. I po paru jeszcze domach ulica nie mogła już utrzymać nadal decorum miasta, jak chłop, który wracając do wsi rodzimej, rozdziewa się po drodze z miejskiej swej elegancji, zamieniając się powoli, w miarę zbliżania do wsi, w obdartusa wiejskiego.*

26



24. Dom Sierot Żydowskich, ul. Sobieskiego (obecnie mieści się tutaj Wydział Humanistyczny Uniwersytetu Pedagogicznego, ul. Łesi Ukrainki 46)

Idea wzniesienia gmachu powstała dzięki inicjatywie Eliasza Feuersteina, a zrealizował ją jego syn Jakub. Budowę rozpoczęto w 1913 roku pod kierunkiem Franciszka Jelonka, miejskiego architekta, a ukończono 11 listopada 1928 roku jako fundację pod nazwą „Dom Sierot Żydowskich”, prowadzoną przez żydowską gminę wyznaniową. Podczas wojny Niemcy urządzili w tym budynku „Arbeitsamt”, gdzie, według informacji Harry’ego Zeimera, ucznia z czasów wojny, Schulz miał wykonać polichromię na suficie.

27



25. Żydowski Dom Starców, ul. Mickiewicza (obecnie Biblioteka Miejska, ul. Szewczenki 27)

W czasie wojny pisarz katalogował i segregował skradzione przez Rosjan zbiory biblioteczne; później analogiczną pracę wykonywał dla Niemców – obejmowała ona m.in. porządkowanie archiwów klasztoru o.o. jezuitów z Chyrowa i księgozbiorów okolicznych bibliotek. W prywatnych drohobyckich bibliotekach można do dzisiaj natrafić na liczne książki ze stemplami Chyrowa i bibliotek miejscowych, których przed wojną było zdecydowanie więcej niż obecnie; były to: Biblioteka Polminu, Kolejowa, Sokoła, Związku Strzeleckiego.

28



26. Willa Rajmunda Jarosza, ul. Mickiewicza (obecnie budynek jest własnością uniwersytetu i przechodzi długotrwały remont; przeznaczony jest na rektorat, ul. Szewczenki 23 [obecnie Wydział Biologiczny Uniwersytetu – red.]])

Rajmund Jarosz (1875-1937) był starostą, a od 1932 roku prezydentem Drohobycza i właścicielem Zdrojowiska Truskawiec, Prezesem S.A. „Zdroje Truskawieckie” (1911-1937). Posiadał istniejącą tamże do dzisiaj, wybudowaną w latach 20., willę „Goplana” (obecnie muzeum), na której znajduje się upamiętniająca go tablica. W 1928 roku w Domu Zdrojowym urządził wystawę prac Schulza. Posiadał wiele rysunków pisarza, które kupował od niego, gdy ten miał problemy finansowe. W czasie okupacji hitlerowskiej w jego willi mieściło się kasyno wojskowe; ponoć i tutaj Schulz miał wykonać malowidła ścienne.

27. Kino Wanda, ul. Ślusarska 3 (obecnie ul. Stefana Bandery)

Bruno był jeszcze chłopcem, kiedy jego starszy brat interesował się filmem i zapraszał go do uczestniczenia w seansach, na których pokazywano nieme filmy w jego drohobyckim kinie „Urania”. To o tych właśnie seansach Schulz pisze w *Nocy lipcowej: Wieczory tego lata spędzałem w kinoteatrze miasteczka. Opuszczałem go po ostatnim przedstawieniu. Z czarnościami kinowej rozdartej popłochem latających świateł i cieni wchodziło się do cichego, jasnego westybulu, jak z bezmiaru nocy burzliwej do zacisznej gospody. Po fantastycznej gonitwie po werstepach filmu uspokajało się zgonione serce po ekscesach ekranu w tej poczekalni jasnej, zamkniętej ścianami od naporu wielkiej patetycznej nocy, w tej przestrzeni bezpiecznej, gdzie czas ustał od dawna [...]. Wittlinom Schulz opowiadał, że przełomowe znaczenie miały dla niego filmy Walta Disneya.*

28. Teatr Miejski, Plac Teatralny (obecnie Muzyczno-Dramatyczny Teatr im. Jurija Drohobycza, nadal Plac Teatralny)

Schulz zaglądał do teatru, co potwierdza jego proza: *„Raz nawet poszliśmy do teatru – czytamy w Sklepkach cynamonowych. - Znaleźliśmy się znowu w tej wielkiej, źle oświetlonej i brudnej sali, pełnej sennego gwaru ludzkiego i bezładnego zamętu. Ale gdy przebrnęliśmy przez ciżbę ludzką, wynurzyła się przed nami olbrzymia bladoniebieska kurtyna, jak niebo jakiegoś innego firmamentu.* Podczas Międzynarodowych Festiwali Brunona Schulza w teatrze odbywa się wiele imprez inspirowanych twórczością artysty.

29. Stacja Józefiny Szelińskiej, boczna ul. Sobieskiego (obecnie ul. Karmańskiego)

Józefina Szelińska, od roku 1936 oficjalna narzeczona Brunona Schulza, mieszkała na stacji u pp. Zarębów, urzędnika starostwa i jego żony, a zarazem swojej koleżanki z pracy. Urodziła się 5 stycznia 1905 roku w Brzeżanach, w rodzinie żydowskiej; jej ojciec, Zygmunt Schrenzel, adwokat, zmienił nazwisko na Szeliński po przejściu na katolicyzm. Szelińska była osobą wykształconą; w 1929 roku ukończyła studia polonistyczne na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie – uzyskała tytuł doktora filozofii w zakresie polonistyki i historii

29



sztuki jako przedmiotu dodatkowego; stopień magistra polonistyki uzyskała w 1931 roku (dyplom u prof. Juliusza Kleinera), a rok później zdała nauczycielski egzamin państwowy. Jako nauczycielka w latach 1930-34 pracowała najpierw w Jarosławiu, a potem w drohobyckim Gimnazjum Prywatnym im. Henryka Sienkiewicza; następnie, w latach 1935-38, była zatrudniona w warszawskim GUS-ie, a w latach 1938-1939 była nauczycielką w Stryju. Na początku wojny ukrywała się w Laskach, gdzie pracowała w kuchni; natomiast w latach 1942-44 pracowała w bursach Rady Głównej Opiekuńczej w Warszawie; uczyła także na tajnych kompletach na warszawskim Kole. Po wojnie była nauczycielką w Gdańsku, następnie pracowała tamże w Bibliotece Głównej Wyższej Szkoły Pedagogicznej, m.in. – do roku 1968 – na stanowisku kierowniczym; w 1973 roku przeszła na emeryturę. W przeddzień rocznicy urodzin Schulza, 11 lipca 1991 roku, zmarła śmiercią samobójczą. Przyjmuje się, że to spod jej pióra wyszedł *de facto* pierwszy polski przekład *Procesu* Franza Kafki (1936), ze względu na to, że była osobą w kręgach literackich nieznaną, podpisany przez Schulza (który go przejrzał). Znajomość pisarza z Szelińską przypada na lata 1933-1937; to jej autor dedykował *Sanatorium pod Klepsydrą*. Narzeczona posiadała ok. 200 listów Schulza; zaginęły one w pożarze jej rodzinnego domu w Janowie koło Lwowa; ocalała jedynie prace plastyczne artysty, w tym własne portrety. Józefina Szelińska bardzo ciężko przeżyła rozstanie z Schulzem; usunęła się w cień; nigdy nie zabrała publicznie głosu na temat pisarza (prowadziła jednak korespondencję z Jerzym Ficowskim); do końca życia egzekwowała wymóg kryptonimowania swojego imienia i nazwiska w rozmaitych opracowaniach dotyczących Schulza.

30. Gimnazjum Prywatne im. Henryka Sienkiewicza, ul. Szewczenki (obecnie dom mieszkalny, ul. Adama Mickiewicza 8)

Miejsce pracy Józefiny Szelińskiej w latach 1930-1934 (do tejże szkoły chodził ostatni żyjący w Drohobyczu uczeń Brunona Schulza – Alfred Schreyer [zmarł w 2015 – red.]).

31. Zakład fotograficzny Bertolda Schenkelbacha, ul. Szewczenki (obecnie dom mieszkalny, ul. Adama Mickiewicza 3)

Bertold Schenkelbach (1983-1942) to znakomity fotograf-samouk, turysta, narciarz, taternik, zakochany w Huculszczyźnie. Przełomowy był dla niego rok 1926: w konkursie Polskiego Przemysłu Fotograficznego w Poznaniu zdobył drugą nagrodę. Najważniejsze jego prace powstały w latach 1927-38; były to widoki Drohobycza, które zachowały się częściowo w postaci pocztówek. Z Schulzem utrzymywał przyjacielskie stosunki – dostarczał mu szklane płyty, wykorzystywane przez artystę do wykonywania (techniką *cliché verre*) rycin przeznaczonych do *Xięgi bałwochwalczej*. Po wybuchu wojny Schenkelbach musiał

walczyć o byt, zarzucił działalność artystyczną, pracował jako fotoreporter. Jego rodzina, wypędzana z kolejnych mieszkań przez Rosjan i Niemców, straciła dobytek; zginęła w 1942 roku, zamordowana przez hitlerowców. Rozproszeni ulegli także fotografie. Syn Schenkelbacha, Erwin (ur. w 1929 roku w Drohobyczu) cudem przeżył wojnę; od 1963 roku mieszka w Izraelu; jest fotografem i pisarzem.

32. Dom Edmunda Pilpla, ul. Szewczenki (obecnie dom mieszkalny, ul. Adama Mickiewicza 6)

Emanuel Pilpel – student prawa, meloman, koneser literatury i sztuki, należał do grupy „Kalleia” („Rzeczy piękne”), założonej w Drohobyczu przez młodych żydowskich inteligentów; od 1918 roku jej członkiem był także Schulz. Poza nim grupę stanowili m.in.: Maria Budratzka (Tempel), późniejsza śpiewaczka operowa; Michał Chajes, późniejszy adwokat; Stanisław Weingarten, inżynier z Galicyjskiego Towarzystwa Naftowego „Galicyja”, bliski przyjaciel Schulza, kolekcjoner jego prac plastycznych, mecenas sztuki; muzycy zespołu kameralnego, którym dyrygował Otakar Jawrower. Jest to okres intensywne samokształcenia Schulza, m.in. czytania lektur w języku polskim i niemieckim (książki pochodziły z dużej biblioteki Mundka Pilpla i księgarni prowadzonej przez jego ojca Jakuba). Równolegle artysta wykonuje pierwsze portrety przyjaciół i znajomych oraz autoportrety. W 1925 roku w domu Pilplów dochodzi do spotkania Schulza ze Stanisławem Ignacym Witkiewiczem, który będąc w Drohobyczu wykonuje pastelami fantastyczną kompozycję przedstawiającą głowę osadzoną na rybim ogonie.

33. Dom rodziny Chciuków, ul. Polna (obecnie ul. Kozłowskiego 65)

Tadeusz Chciuk-Celt (ur. 17 października 1916, Drohobycz; zm. 10 kwietnia 2001, Monachium; pseudonimy: Marek Celt, Michał Lasota) był wychowankiem drohobyckiego gimnazjum, absolwentem Uniwersytetu Jana Kazimierza we Lwowie. W czasie wojny cichociemny, kurier rządu RP w Londynie, a po wojnie wicedyrektor Radia Wolna Europa, był pisarzem, autorem wspomnień wojennych *Biali kurierzy*. Jego młodszy brat, Andrzej Chciuk (Andrzej Soddell; ur. 13 stycznia 1920, Drohobycz, zm. 15 maja 1978 w Melbourne) był znanym poetą, pisarzem i dziennikarzem emigracyjnym; napisał m.in. *Poemat o Brunonie Schulzu* oraz książki wspomniowe: *Atlantyda* i *Ziemia księżycowa* (wspomina w niej Schulza).

34. Hotel Europejski, Rynek (obecnie ul. Kowalska 1)

Budynek z pięknym widokiem na Rynek, obecnie remontowany; przy placu, gdzie kiedyś znajdowały się fontanny-żabki, w czasie wojny hitlerowcy rozstrzelali Polaków i Ukraińców (zachowały się sławne fotografie wykonane z okna naprzeciwko hotelu).



30



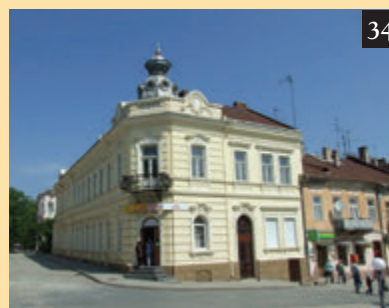
31



32



33



34



35

36



35. Dom Halpernów, ul. Sobieskiego (obecnie dom mieszkalny, ul. Łesi Ukrainki 38)

W ogrodzie zachowała się piękna stylowa drewniana altana, gdzie Schulz miał się spotykać z Romaną Halpern, do której napisał wiele listów – była jedną z jego muz.

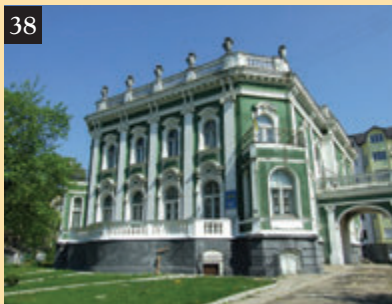
37



36. Więzienie „brygidki” na „Górcie”, ul. Truskawiecka (obecnie również więzienie, nadal ul. Truskawiecka)

Jadąc do Truskawca, na „Górcie” Schulz miał więzienie, położone w najpiękniejszym miejscu Drohobycza z malowniczą panoramą miasta. Do tego miejsca nawiązał w opowiadaniu *Genialna epoka: W same święta wielkanocne, z końcem marca lub z początkiem kwietnia, wychodził Szłoma, syn Tobiasza, z więzienia, do którego zamknięto go na zimę po awanturach i szaleństwach lata i jesieni. [...] Tylko raz w roku, w dniu wyjścia z więzienia, czuł się Szłoma tak czystym, nieobciążonym i nowym. Dzień przyjmował go wówczas w siebie umytego z grzechów, odnowionego, pojednanego ze światem [...]. W taki dzień podchodzi Meszaj aż na brzeg horyzontu i patrzy stamtąd na ziemię.*

38



37. Prywatne Koedukacyjne Gimnazjum im. Leona Sternbacha (I siedziba), róg ul. Sobieskiego i Felnerówki (obecnie róg ul. Łesi Ukrainki i Kossaka)

Leon Sternbach (1864-1940) był filologiem klasycznym, wybitnym bizantynistą, profesorem Uniwersytetu Jagiellońskiego, członkiem Akademii Umiejętności; zajmował się literaturą grecką, patrologią, był autorem krytycznych edycji wielu dzieł, m.in. Ezopa. Zginął w obozie Sachsenhausen. Jego siostrą była Cecylia Sternbach-Chajesowa, żona Wiktora Chajesa (1875-1941), prezydenta Lwowa w II RP (1930-39). Schulz miał w tymże gimnazjum spotkania literackie.

39



38. „Willa Bianki”, ul. Mickiewicza (obecnie Pałac Sztuki, siedziba Muzeum „Drohobyczyna”, ul. Szewczenki 38)

Nie miałem odwagi obejść willi i dostać się na drugą stronę – pisał Schulz w Wiośnie. – Zostałbym niechybnie dostrzeżony. Dlaczego mimo to mam uczucie, jak gdybym już tam kiedyś był – bardzo dawno? Czy w gruncie rzeczy nie znamy już z góry wszystkich krajobrazów, które napotykamy w naszym życiu? Czy może w ogóle coś zająć jeszcze całkiem nowego, czego byśmy w najgłębszych naszych rezerwach od dawna przeczu-

40



41



42



*li? Wiem, że kiedyś o jakiejś późnej godzinie stanę tam na progu ogrodów, ręka w rękę z Bianką. Literacką „Willę Bianki” umiejscowił w realiach Drohobycza badacz Schulza, prof. Władysław Panas (1947-2005); zob.: *Willa Bianki. Mały przewodnik drohobycki dla przyjaciół (fragmenty)* (tomik wydany po śmierci autora; Wydawnictwo UMCS, Lublin). *De facto* w domu tym przed II wojną światową mieszkał dr Leon Himmel, wybitny radiolog. [Tutaj znajduje się ekspozycja Muzeum „Drohobyczyna” poświęcona Schulzowi, w tym tzw. freski Schulza z tzw. willi Landaua, odkryte w 2001 roku, w części niewywiezionej do Izraela, *Czarny kot Baby Jagi, Dzieci, Staruszka z laską, Krajobraz z drzewem i ptakiem.*]*

39. Kasa Chorych, ul. Dra Rajmunda Jarosza (obecnie też Kasa Chorych, ul. Strzelców Siczowych)

Bruno Schulz jako pracownik oświaty był ubezpieczony w Kasie Chorych; jako człowiek wątłego zdrowia często korzystał z usług lekarskich.

40. Dom Feliksa Lachowicza, ul. 11 listopada (obecnie nadal dom mieszkalny, ul. 22 stycznia nr 55)

Urodzony w Drohobyczu Feliks Lachowicz (1884-1941) był plastykiem amatorem, autorem malowanej *Historii miasta Drohobycza*, którą Schulz pochlebnie zrecenzował w „Przeglądzie Podkarpackim” (2 grudnia 1934), wysoko oceniając także prace Lachowicza wystawione w drohobyckim Ratuszu. Wdowa po Lachowiczu wspominała: „Nauczyciel gimnazjalny odwiedzał technika budowlanego – i mówili o sztuce”. W 1991 roku, w 50. rocznicę śmierci malarza, na ścianie domu Lachowiczów umieszczono tablicę pamiątkową w języku polskim i ukraińskim. Bogata spuścizna po artyście znajduje się w zbiorach Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu.

41. Prywatne Gimnazjum im. Leona Sternbacha (II siedziba), ul. Szaszkiewicza (obecnie nadal ul. Szaszkiewicza 28)

Właścicielem i dyrektorem szkoły był Jakub Blatt, stąd potocznie używano nazwy „szkoła Blatta”. Tutaj w czasach sowieckiej okupacji (1939-1941) Schulz pracował jako nauczyciel rysunku i zajęć technicznych.

42. Szkoła Powszechna im. Stanisława Konarskiego i Elizy Orzeszkowej („czerwona”), ul. Zawale (obecnie nadal ul. Zawale 12)

43



Nazwa szkoły pochodzi od czerwonej cegły, z jakiej została zbudowana. W roku szkolnym 1936/37 Schulz pracował tutaj 18 godzin tygodniowo, a w roku 1937/38 – 5 godzin.

43. „Ulica Krokodyli” (obecnie ul. Mazepy i Stryjska)

Nazwa literacka (z opowiadania o tej samej nazwie włączonego do zbioru *Sklepy cynamonowe*) zlokalizowana przez Jerzego Ficowskiego jako część dawnej ul. Piłsudskiego i Stryjskiej. *Na tych bliższych planach – czytamy w opowiadaniu Ulica Krokodyli – wydobył sztycharz cały zawikłany i wieloraki zgiełk ulic i zaułków, ostrą wyrazistość gymnastów [...]. Ulica Krokodyli była koncesją naszego miasta na rzecz nowoczesności i zepsucia wielkomiejskiego. Widocznie nie stać nas było na nic innego jak na papierową imitację, jak na fotomontaż złożony z wycinków zleżałych, zeszlorocznych gazet.*

44. Karczma Putza, na „Górcie” w drodze do Truskawca, ul. Truskawiecka (obecnie na końcu ulicy Truskawieckiej, w miejscu nadal zw. Górką)

Schulz pisał w *Republice marzeń*: *Zatrzymaliśmy się wreszcie na «Górcie», przy karczmie murowanej i szerokiej. Stała samotnie na dziale wód, odcinając się na niebie rozłożystym dachem, na wyniosłej granicy dwóch opadających połaci. Konie dobijały z trudem do wysokiej krawędzi [...].*

45. Saliny (obecnie ul. Żupna)

Pierwsze zapiski mówią, że sól była w Drohobyczu wydobywana już w XII wieku; sprzedawano ją w różnych formach (wyrabiano topki). Za zasługi dla państwa polskiego Drohobycz otrzymał herb, w którym znajdowało się dziewięć topek. W 1788 roku Austriacy zamienili je na dziewięć 9 bezek.

46. Fabryka dachówek, ul. Truskawiecka (obecnie stara cegielnia, nadal ul. Truskawiecka)

W czasie wojny mieścił się tu obóz pracy, tzw. dachówczarnia.

47. Szpital żydowski, ul. Leona Reicha (obecnie przedszkole, ul. Pyłyka Orłyka)

Szpital mieścił się obok Synagogi Wielkiej. Tutaj w 1942 roku Schulz leczył się ambulatoryjnie; rok wcześniej, we wrześniu i październiku, przebywał w szpitalu na zabiegu usuwania kamieni nerkowych, a później przeszedł rekonwalescencję w Truskawcu.



48. Powszechna Szkoła Żeńska im. Królowej Jadwigi, ul. Mickiewicza (obecnie siedziba Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Pedagogicznego im. Iwana Franki, ul. Szewczenki 34)

Ulica Mickiewicza, wcześniej Pańska, powstała dopiero w XIX wieku. Jednym z wyróżniających się wówczas budynków był gmach wybudowany w 1843 roku przez rząd austriacki jako zakład wychowawczy dla kadetów. Po likwidacji zakładu, w latach 1858-1896 mieściło się tam gimnazjum komunalne, w którym maturę zdawali m.in. Iwan Franko (1856-1916), najwybitniejszy przedstawiciel z malarstwa rodu Gottliebów, uczeń Jana Matejki, Maurycy (1856-79), a także Leon Sternach (1864-1940). Po przeniesieniu się gimnazjum do nowego budynku, w starym powstała Powszechna Szkoła Żeńska (po odzyskaniu przez Polskę niepodległości nadano jej imię Królowej Jadwigi), a po południu odbywały się zajęcia Prywatnego Żeńskiego Seminarium Nauczycielskiego. Tutaj w latach 1930-34 pracowała Józefina Szelińska; Schulz natomiast dorabiał w roku szkolnym 1933/38 zajęciami w wymiarze 5 godzin tygodniowo.

49. Tartak Kühmerkerów, ul. Truskawiecka (obecnie skład złomu, nadal ul. Truskawiecka)

Rodzina matki Brunona Schulza, Kühmerkerowie, była bogata: handlowała drewnem i posiadała tartak parowy.

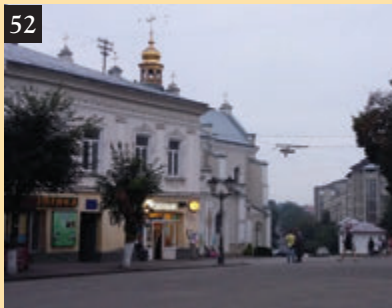
50. Starostwo Powiatowe, ul. Sienkiewicza (obecnie szkoła, ul. Iwana Franki 36)

Zachowały się trzy pisma do Starostwa związane z Schulzem:

1. Pismo z Kuratorium Oświaty we Lwowie z 6 października 1924 roku: *Do Starostwa w Drohobyczu. Bruno Schulz, religii mojżeszowej, b. słuchacz Politechniki Lwowskiej, zamieszkały w Drohobyczu ul. Floriańska l. 10, wniósł tutaj prośbę o pozwolenie nauczania w gimnazjach Lwowskiego Okręgu Szkolnego. Wobec tego uprasza się o łaskawe udzielenie informacji o moralnym i politycznym zachowaniu się wyżej wymienionego. Za kuratora: [podpis nieczytelny].*
2. Pismo Komisariatu Policji Powiatowej (na miasto) z 15 lutego 1924 roku z pozytywną opinią „o politycznym i moralnym zachowaniu” Schulza.
3. Pismo Zarządu Głównego Związku Zawodowego Literatów Polskich z 1 lipca 1938 roku, podpisane przez Prezesa ZZLP, Ferdynanda Goetla (1890-1960) i Sekretarza



52



rza Generalnego Związku, Wiesława Woh-nouta (1902-1988): *Zaświadczenie. Zarząd Główny Związku Zawodowego Literatów Polskich stwierdza niniejszym, że p. BRUNO SCHULZ, członek oddziału warszawskiego Z. Z. L. P., udaje się w lipcu br do Paryża celem studiów literackich oraz w celu zorganizowania wystawy swoich prac malarskich. Zaświadczenie niniejsze wydaje się celem przedstawienia Starostwu powiatowemu w Drohobyczu.*

53



51. Ul. Mała (obecnie nadal ul. Mała)
Bardzo wąska uliczka prowadząca z Małego Rynku do dzielnicy żydowskiej Łan, zwana od czasów sowieckich „Kanałem Sueskim” (była tam karczma o tej nazwie) – prowadzi z Małego Rynku na Rynek, w stronę Ratusza.

54



52. Rynek

W opowiadaniu *Sierpień* Schulz pisze: *Rynek był pusty i żółty od żaru, wymieciony z kurzu gorącymi wiatrami, jak biblijna pustynia. [...] wędrowaliśmy z matką przez dwie słoneczne strony rynku, wodząc nasze załamane cienie po wszystkich domach, jak po klawiszach. Kwadraty bruku miały powoli pod naszymi miękkimi i płaskimi krokami – jedne bladorożowe jak skóra ludzka, inne złote i sine, wszystkie płaskie, ciepłe, aksamitne na słońcu, jak jakieś twarze słoneczne, zdeptane stopami aż do niepoznaki, do błogiej nicości.*

55



53. Kamienica Henryka Rozenbuscha, ul. Stryjska (obecnie siedziba milicji, nadal ul. Stryjska 22)

Na budynku widnieją inicjały: „H. R.”. Mieszkała tutaj matka Alfreda Schreyera, Florentyna, i dziadek, Henryk Artz, który prowadził aptekę „Pod Archaniołem”. Wujek Alfreda Schreyera, Aldolf Artz, był wymieniony na tablicy upamiętniającej ofiary walk o niepodległość w latach 1914-1920. Tablicę, umiejscowioną w gimnazjum im. Jagiełły, ufundowano w 1933 roku z okazji 15. rocznicy odzyskania przez Polskę niepodległości i 75. rocznicy istnienia gimnazjum. W tym samym budynku mieściły się organy bezpieczeństwa władz sowieckich, a obecnie ukraińskich.

56



54. Kamienica Dawidmanna róg ulic Dr. Jarosza i Henryka Sienkiewicza (obecnie ul. Strzelców Siczowych 2)

Mieszkał tutaj Zygfryd Bienstock, młody muzyk, któremu Schulz pomagał w przyjęciu do Związku Kompozytorów Polskich.

57



58



55. Cmentarz katolicki, ul. Truskawiecka (obecnie nadal cmentarz, ul. Truskawiecka)
Miejsce spoczynku m.in. Prezydenta Drohobycza, Rajmunda Jarosza, rajcy miejskiego Jana Fiały, doktora Bronisława Kozłowskiego, burmistrza Jana Niewiadomskiego. Ciekawostką jest fakt, że projekt macewy rodziców Brunona Schulza z cmentarza żydowskiego, po niewielkich adaptacjach, wykorzystał w grobowcu swoich rodziców – za zgodą artysty – rzeźbiarz Ignacy Łobos.

56. Szpital Bronisława Kozłowskiego, ul. Truskawiecka (obecnie nadal szpital, ul. Truskawiecka)

Dr Bronisław Kozłowski (1869-1935) dyrektor szpitala powszechnego, znakomity chirurg mieszkał na Rynku pod nr 15, zasłużony społecznik, wybudował szpital na 125 miejsc,

57. Dom jednorodzinny, ul. Sobieskiego (obecnie siedziba Sądu Okręgowego, ul. Łesi Ukrainki 32)

Ten urokliwy, drewniany dom stoi niedaleko domu rodziny Halpernów i mieszkania Józefiny Szelińskiej, musiał więc być świadkiem spacerów Brunona Schulza.

58. Cerkiew p.w. św. Paraskewii, ul. Cerkiewna (obecnie ul. Kociubińskiego)

Drewniana cerkiew z przełomu XVIII-XIX, z dzwonnica, obok cmentarz.

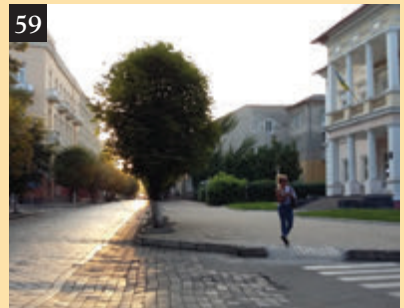
59. Ul. Adama Mickiewicza, tzw. Corso (obecnie ul. Tarasa Szewczenki, przy której stoi pomnik Adama Mickiewicza)

Wcześniej ulica Pańska, reprezentacyjna ulica Drohobycza, wybrukowana w 1892 roku, na przyjazd księcia austriackiego. Stanowiła rodzaj deptaka – była miejscem odświętnych spacerów, spotkań, rozmów. Przy niej znajdowały się prywatne wille, banki, a także budynki użyteczności publicznej. Tędy przez ponad dwadzieścia lat Schulz pokonywał drogę z domu przy Floriańskiej, ulicą Mickiewicza, koło pomnika poety i dalej przez park przy ul. Sienkiewicza do Gimnazjum im. Władysława Jagiełły; tedy również, jak można przypuszczać, wiodła jego droga powrotna.

60. Spichlerz miejski, ul. Pelczarówka (obecnie ul. Hruszewskiego)

Murowany spichlerz, zbudowany w 1778 roku, stanowił jedyną pozostałość po wzniesionym w drugiej połowie XVII wieku zamku starostów drohobyckich. [Obecnie w zupełnej ruinie – red.].

59



61. Wille prywatne, ul. Adama Mickiewicza (obecnie ul. Tarasa Szewczenki)

Tędy codziennie Schulz przemierzał drogę z ul. Floriańskiej, poprzez Mickiewicza, do gimnazjum – najpierw jako uczeń, a potem jako nauczyciel.

62. Powiatowy Komisariat Policji (na powiat), w czasie wojny tzw. willa Landaua, ul. Św. Jana (obecnie ul. Tarnawskiego 19)

Tutaj przed wojną znajdował się Komisariat Policji na powiat. Podczas wojny w budynku kwaterował Feliks Landau, szef gestapo w Drohobyczu (stąd potoczna nazwa „willa Landaua”). W 1942 roku Bruno Schulz, razem ze swoim uczniem-pomocnikiem Emilem Górskim (1918-1991), w pokoju dziecięcym willi namalował bohaterów wymyślonych bajek. Górski wspominał o tym Jerzemu Ficowskiemu, ale malowidła dopiero w 2001 odkrył niemiecki filmowiec Benjamin Geissler; pomogła w tym Apolonia Urbanowicz-Kligler, żona Artura Kliglera; świadkiem był Alfred Schreyer. Te tzw. freski odsłonięto 19 lutego tego roku, a już 21 maja zostały skute i wywiezione z Drohobycza; 29 maja do tego czynu przystąpił Instytut Yad Vashem, gdzie trafiły: *Królowa, Krasnoludek, Stangret i powóz*. Schulz ofiarował Górskiemu, swojemu ulubionemu uczniowi, który potem wybrał karierę muzyczną, około 120 rysunków. Dając je, powiedział, aby za kwotę uzyskaną ze sprzedaży prac, o ile będą coś warte, kupić skrzypce. Staraniem Jerzego Ficowskiego prace te odkupiło w roku 1965 warszawskie Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza; były uczeń pisarza zostawił sobie na pamiątkę tylko jeden rysunek.

63. Mieszkanie Schulzów w getcie, ul. Stolarska 18 (obecnie uliczka nie istnieje; przebiegała w miejscu, gdzie obecnie stoi pomnik Tarasa Szewczenki obok hotelu „Tustań”)

W listopadzie 1941 roku Schulz wraz z siostrą Hanią i jej synem musiał przenieść się z ul. Floriańskiej 10 do izby przy ul. Stolarskiej 18 w dzielnicy żydowskiej zw. Łanem (na teren getta).

64. Willa Moroniów, ul. św. Bartłomieja (obecnie ul. Czmoły)

Zbigniew Moroń był nauczycielem w Gimnazjum im. Króla Władysława Jagiełły, kolegą Schulza. W 1986 roku, dzięki pośrednictwu Jerzego Ficowskiego, warszawskie Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza odkupiło od jego spadkobierców 70 rysunków i szkicownik Schulza. Podczas nieobec-

ności „protektora” Landaua, Schulz z siostrą Hanią Hoffman i rodziną rabina Jakuba Adwigatora (1896-1967) ukrywał się przez kilka dni w pustym domu Moroniów.

65. Judenrat, ul. Czackiego (obecnie ul. Tarasa Szewczenki 7)

Dzięki poparciu Judenratu i pomocy inżyniera Bockenbrotha Schulz dostał lekką pracę w byłym Żydowskim Domu Starców, polegającą na katalogowaniu ponad 100 tys. cennych księzek pochodzących z rabunku władzy sowieckiej i niemieckiej. Praca ta miała go chronić przed ciężkimi, wyniszczającymi fizycznie, innymi świadczeniami na rzecz Niemców; miała mu dawać gwarancje bezpieczeństwa. Razem z pisarzem pracował jego kolega, adwokat Izidor Friedman. Przed śmiercią Schulz zamierzał odebrać chleb na drogę do Warszawy – ucieczka miała mu ocalić życie. Warszawscy przyjaciele, z Zofią Nałkowską na czele, wystarali się o papiery, które miały mu ułatwić opuszczenie Drohobycza, ale nie od razu się zdecydował. Ostatecznie śmierć była szybsza – zginął przed południem 19 listopada 1942 roku, w tzw. dziki czwartek, zastrzelony niedaleko Judenratu przez niemieckiego oprawcę Karla Günthera; zamordowano wówczas przeszło dwustu miejscowych Żydów.

66. Tablica upamiętniająca miejsce śmierci Brunona Schulza, ul. Czackiego (obecnie ul. Tarasa Szewczenki)

W nocy po tragicznej śmierci artysty jego przyjaciel, adwokat Izidor Friedman pochował go na starym Cmentarzu Żydowskim. Tablica, odsłonięta 19 listopada 2006 roku, podczas II Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu, głosiła: „W TYM MIEJSCU 19 XI 1942 ZGINĄŁ ZASTRZELONY PRZEZ GESTAPOWCA WIELKI ARTYSTA DROHOBYCZANIN BRUNO SCHULZ AD 2006 XI 19”. W przeddzień kolejnego, III Festiwalu, w nocy z 6 na 7 maja 2008 roku, mosiężną tablicę skradziono i zniszczono. [Po raz drugi tablicę memorialną o tej samej treści w tym miejscu na chodniku wmurowano 19 listopada 2010 – red.].

67. Las Bronicki

Las nieopodal wsi Bronice, 5 km od Drohobycza, przy drodze w kierunku Sambora; tutaj w zbiorowych mogiłach pochowano przeszło 10 tys. drohobyckich Żydów; wydarzenie to upamiętnia okolicznościowy pomnik i liczne macewy w lesie.

Opracował Jerzy Jacek Bojarski
Żonie Annie i dzieciom - Autor



Drohobycz i Schulz

„Tam gdzie mapa kraju staje się już bardzo południowa, płowa od słońca, pociemniała i spalona od pogód lata, jak gruszką dojrzała – tam leży ona, jak kot w słońcu – ta wybrana kraina, ta prowincja osobliwa, to miasto jedyne na świecie” – to jeden z najsłynniejszych cytatów z prozy Brunona Schulza (*Republika marzeń*), w którym pisarz pięknie nazywa rodzinny Drohobycz.

W wydanej w 2009 roku w Drohobyczu najpoważniejszej ukraińskiej monografii miasta pt. *Szkice z historii Drohobycza. Od czasów najdawniejszych do początku XXI stulecia*, pod redakcją prof. Leonida Tymoszenki, czytamy na okładce: „Historia naszego miasta liczy sobie w przybliżeniu 630 lat. Drohobycz jako miasto na skrzyżowaniu języków i kultur oryginalnie wpisał się w światowy kontekst i światową kulturę: z jednej strony, Drohobyczanie stali się postaciami światowego poziomu, z innej strony – w światowej literaturze pojawił się i utwierdził dosyć charakterystyczny, ale rozmaicie i każdorazowo indywidualnie zabarwiony topos Drohobycza. Barwny obraz miasta uformował się w okresie do wojny, i do dziś pobudza on nostalgiczną wyobraźnię Drohobyczan”.

Pierwsze wzmianki o mieście pochodzą z lat 80. XIV stulecia. W 1392 roku, na wzgórzu, w miejscu wcześniejszego drewnianego zamku, gdzie rezydował wojewoda ruski, zaczęto wznosić kościół parafii rzymskokatolickiej, przypieczętowując na wieki polską dominację na tych terenach. Parafię erygował Kazimierz Wielki, kościół ufundował Władysław Jagiełło, który też w 1442 roku nadał miastu prawa magdeburskie (w tym czasie uformowano również Rynek). Ten gotycki kościół p.w. św. Bartłomieja (wraz ze stojącą obok wieżą z 1551 roku) jest dziś unikalnym, wymagającym restauracji, zabytkiem (odzyskanym przez parafię w latach 90. XX wieku).

Jeszcze przed lokacją okolice przyszłego miasta słynęły z żup solnych (herb miasta przedstawia dziewięć topek solnych), co w połączeniu z krzyżowaniem się szlaków handlowych stanowiło dobre podstawy do rozwoju. Warzoną w Drohobyczu sól można kupić do dzisiaj, jej produkcja niewiele zmieniła się przez wieki. W drugiej połowie XIX stulecia impulsem rozwoju stały się natomiast pokłady ropy naftowej w okolicach niedalekiego Borysławia, czyniąc ten rejon „galicyjską Pensylwanią”, czego z kolei śladem są bogato zdobione wille i pałace, choćby przy dzisiejszych ulicach Tarasa Szewczenki, lwana Franki, Łesi Ukrainki czy Adama Mickiewicza. Rynek z ratuszem, sąsiadujący z nimi plac z kościołem św. Bartłomieja oraz wspomniane ulice stanowią główną, najstarszą część miasta.

Pod koniec XIX wieku Drohobycz był najbogatszym, po Lwowie i Krakowie, miastem Galicji. W okresie międzywojennym Marian Hemar użył w stosunku do niego określenia „półtora miasta”, bo liczba ludności polskiej, żydowskiej i ukraińskiej osiągała równowagę. W 1931 roku na 32 tys. mieszkańców 8,4 tys. stanowili grekokatolicy, 10,6 tys. – katolicy rzymscy, a 11,9 tys. – wyznawcy judaizmu.

Tę dawną wielokulturowość wciąż przypominają budowle sakralne. Przy ul. Ortyka stoi zrujnowana, budowana w latach 1842-1865 i wzorowana na świątyni w Kassel Synagoga Chóralna, uchodząca za jedną z największych w Galicji (odzyskana przez gminę pod koniec lat 90. ubiegłego stulecia). W Drohobyczu znajdują się też dwie z siedmiu wyjątkowych, najpiękniejszych na Ukrainie, zabytkowych drewnianych XVII-wiecznych cerkwi z wieżami i oryginalnym wystrojem wnętrza – św. Jura i Podwyższenia Krzyża Świętego; wzniesiono je z budulca pochodzącego ze świątyń wcześniejszych (obecnie są oddziałami Muzeum „Drohobyczyna”).

Dzisiejszy Drohobycz liczy około 80 tys. mieszkańców (według spisu z 2001 roku było 717 Polaków; osób pochodzenia żydowskiego jest około 150). Jest tu kilka znaczących zakładów przemysłowych (m.in. fabryka dźwigów samochodowych i maszyn budowlanych, narzędzi wiertniczych, przeróbki ropy). O prestiżu miasta decyduje Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny im. lwana Franki.

Warto przypomnieć przynależność państwową Drohobycza: 1340-1772 – I Rzeczpospolita; 1772-1918 – Galicja (prowincja austriacka); listopad 1918-maj 1919 - Zachodnioukraińska Republika Ludowa, a potem do maja 1923 pod tymczasową administracją polską; 1923-1939 – II Rzeczpospolita; 1945-1991 – Ukraińska Socjalistyczna Republika Radziecka (ZSRR); 1991 – Ukraina. Miasto szczyli się przede wszystkim postacią urodzonego w niedalekich Nahułowicach wielkiego ukraińskiego poety i pisarza, społecznika, bojownika i polityka lwana Franki (1856-1916), który w Drohobyczu uczęszczał do gimnazjum (ukończył je w 1875 roku), a w realiach Drohobycza i Borysławia osadził swe pierwsze powieści (pisał też po polsku, znał polskich poetów i pisarzy).

Inne znane postaci związane z miastem to: Jurij Kotermak, zwany Drohobyczem (1450-1494) – filozof, astrolog, lekarz, rektor Uniwersytetu w Bolonii (1481-82); Marcin Laterna (1552-1598) – jezuita, męczennik; Maurycy Gottlieb (1856-1879) – malarz pochodzenia żydowskiego; Andrzej Chciuk (1920-1978) – pisarz (m.in. *Ziemia księżycowa*, 1972); Tadeusz Chciuk (1916-2001) – cichociemny, redaktor Radia Wolna Europa;

Kazimierz Wierzyński (1853-1944) – poeta; Elisabeth Bergner (1897-1986) – aktorka (nominowana do Oscara).

Z nowych obiektów wspomnieć należy wzniesiony (2001) w parku przy ul. Szewczenki monumentalny pomnik Stepana Bandery (1909-1959), jednego z przywódców Organizacji Ukraińskich Nacjonalistów, przywódcy frakcji OUN-B (która powołała UPA).

Jeśli chodzi o Brunona Schulza (12 lipca 1892 – 19 listopada 1942), to jego Drohobycz zwykło się symbolicznie zamykać w trójkącie: dom – przy ul. Floriańskiej (obecnie Jurija Drohobycza), gimnazjum – gdzie się uczył (im. Franciszka Józefa), a potem pracował (już pod im. Króla Władysława Jagiełły) przy ul. Sienkiewicza (teraz lwana Franki); miejsce śmierci – przy ul. Czackiego, tuż przy Mickiewicza (teraz ulica Szewczenki).

Widocznymi pamiątkami po autorze *Sklepowów cynamonowych* są: ulica Brunona Schulza (od 1992), ślepa, odchodząca w bok od ulicy Mazepy, za teatrem, oraz tablica na domu przy dawnej Floriańskiej (druga wersja, odsłonięta w 2002 roku). Natomiast tablica w miejscu śmierci została skradziona, ale w planach jest jej ponowne osadzenie. Jerzy Ficowski był w Drohobyczu po raz pierwszy w 1965 roku. W rodzinnym mieście pierwszy wzmiankę o Schulzu podał w 1968 roku prof. Mychajło Szałata z drohobyckiego uniwersytetu (w lokalnej gazecie „Radianske słowo”).

W dawnym gimnazjum (obecnie rektorat uniwersytetu), w dawnym gabinecie profesorskim pisarza znajduje się tzw. wstępna wersja Muzeum Brunona Schulza (Izba Pamięci). Pokojem opiekuje się i zbiory gromadzi Polonistyczne Centrum Naukowo-Informacyjne im. Igora Menioka (1973-2005; Igor Meniok był pierwszym kierownikiem tej powołanej do życia w 2002 roku placówki miejscowego uniwersytetu). Centrum kieruje dr Wiera Meniok, która jest inicjatorką wielu przedsięwzięć polsko-ukraińskich, kulturalno-artystycznych i edukacyjnych, w tym proschulzowskich. Od 2004 roku odbywa się w Drohobyczu w cyklu dwuletnim Międzynarodowy Festiwal Brunona Schulza, który od trzeciej edycji współorganizuje (wraz z Centrum) powołane w Lublinie Stowarzyszenie Festiwal Brunona Schulza (z niżej podpisanym jako prezesem). Pod skrzydłami Centrum działa studencki teatr „Alter” wystawiający spektakle Schulzowskie. W miejscu śmierci pisarza co roku 19 listopada, a zatem w rocznicę tejże śmierci, odmawiana jest ekumeniczna modlitwa. Ostatnio komplet pocztówek *Schulz i Drohobycz* wydał w Drohobyczu Zenon Filipow. Dzięki tym wydarzeniom postać Brunona Schulza powoli staje się w rodzinnym mieście coraz bardziej znana.

Grzegorz Józefczuk

Czym jest mapa?

W latach 20. ubiegłego wieku definicja mapy mówiła, że jest to „przedmiot twórczego opracowania i materiał źródłowy do wszechstronnej interpretacji”. Dzisiaj, aby być w zgodzie z obowiązującą (od roku 1990) koncepcją Międzynarodowego Stowarzyszenia Kartograficznego, przyjmuje się, że „mapa jest modelem wybranego aspektu rzeczywistości geograficznej i zarazem narzędziem do przedstawiania informacji geograficznej w sposób, który może być wzrokowy, cyfrowy lub dotykowy”. W tej ostatniej definicji, chociaż już tego nie podkreślono, pozostaje nadal miejsce na „twórcze opracowanie” i „wszechstronną interpretację”. „Twórcze opracowanie” ma jednak respektować charakter otaczającej rzeczywistości, tak aby „wszechstronna interpretacja” pozwalała – dzięki mapie – do niej dotrzeć. Zatem mapa wobec tejże rzeczywistości ma pełnić funkcje poznawcze. Ale wobec użytkownika może również pełnić funkcje komunikacyjne i być przewodnikiem, możliwie dokładnym, szczegółowym, bogatym. Im więcej zawiera informacji, tym lepiej informuje odbiorcę, tym intensywniejszy komunikat wysyła w jego stronę. Jest zatem przewodnikiem-pośrednikiem. Łącznikiem pomiędzy światem i podróżnikiem, pielgrzymem, turystą. Wyznacza kierunek, wskazuje drogę.

Mapy są różne. Różnaita bywa ich istota i cel. W latach 50. i 60. ubiegłego wieku upowszechniły się zwłaszcza mapy tematyczne, które, wedle kartografów, służą do prezentacji „nie tylko faktów, lecz także idei, hipotez oraz rezultatów analiz i syntez”. Mapy tematyczne są wyjątkowo wdzięczną materią do „twórczego opracowania”, a co za tym idzie – „wszechstronnych interpretacji”.

Mapa Drohobycza, niezwykle starannie opracowana przez Jerzego Jacka Bojarskiego, pasjonata, miłośnika zarówno Drohobycza, jak i twórczości Brunona Schulza, to jeden z takich modeli. Informuje, a przy tym inspiruje. Rekonstruuje, wydobywa na jaw, a jednocześnie prowokuje, stawia pytania, zaprasza do namysłu. Z pewnością przybyszom ułatwi poznanie miasta, a także poruszanie się po nim śladami artysty. Dzięki niej będą mogli poznać zabytki Drohobycza, ale również XX-wieczne budowle użyteczności publicznej, niejednokrotnie istniejące do dzisiaj. Z jej pomocą turyści i pielgrzymi znajdą kolejne miejsca zamieszkania pisarza, trafią do szkół, w których uczył, do willi, w której odnaleziono jego ostatnie polichromie, na miejsce, gdzie zginął...

Mapa ujawnia skomplikowaną historię, a zarazem wielokulturowość miasta. Ukazuje upływ czasu – zapisany chociażby w zmianie funkcji budowli czy uwidoczniony w dawnych i aktualnych nazwach ulic, ba, w różnych językach, które posłużyły do nazwania tychże ulic.

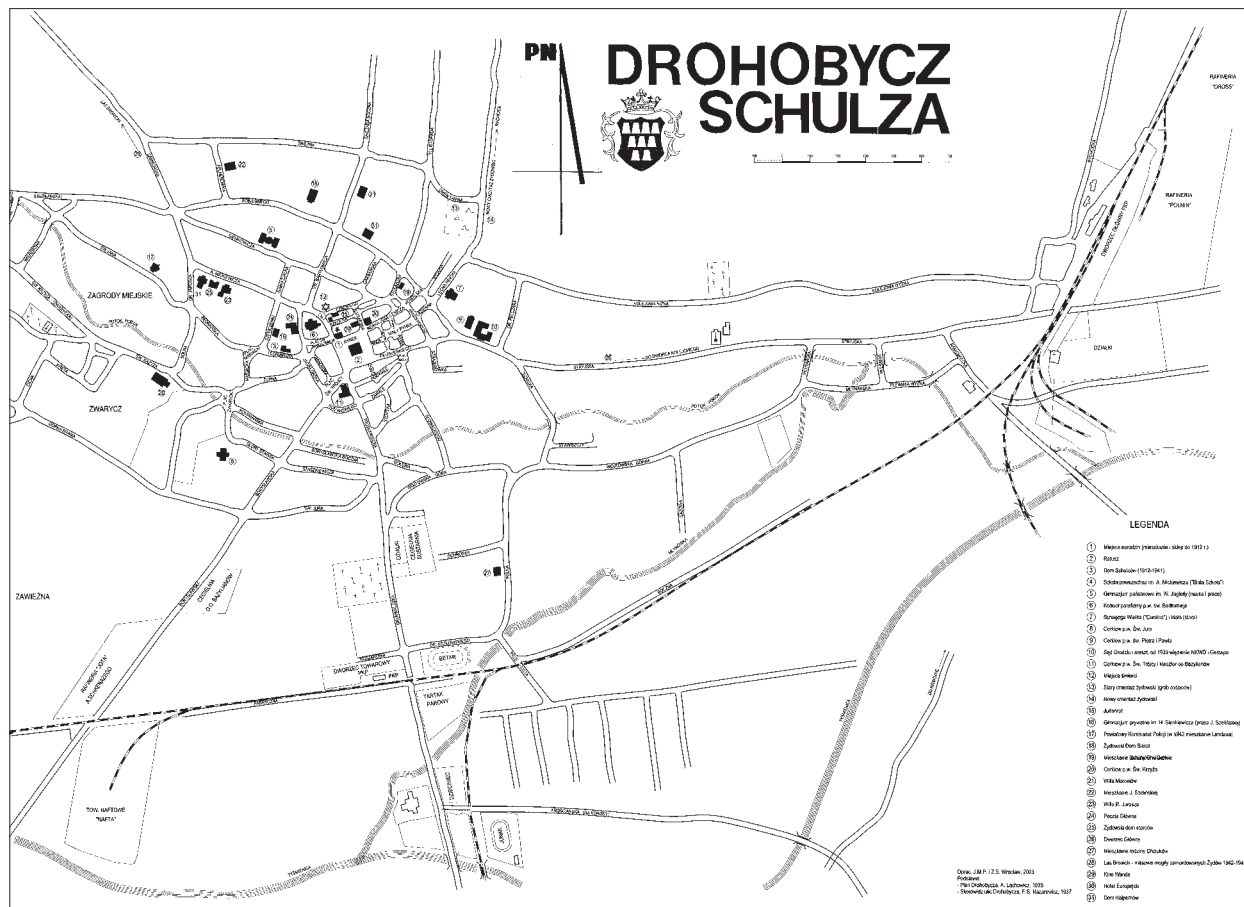
W geograficznej przestrzeni, którą obejmuje mapa Bojarskiego, mieści się to, co minione, i to, co teraz-

niejsze; jedno i drugie współlegzystuje ze sobą. Zarazem ów szczególny zapis czasu, wypełniony symbolicznymi znakami skrawek papieru tę przestrzenną współobecność, a w efekcie rzeczywistość, modeluje. Jest przecież wypadkową nie tylko geografii, ale także ludzkiej inwencji i pracy rąk. Mapa decyduje zatem nie tylko o charakterze relacji nadawca-odbiorca, lecz także o tym, jaka będzie relacja rzeczywistość-odbiorca. Taka jest specyfika mapy tematycznej.

Mapa Bojarskiego zrodziła się z dwóch potrzeb: uporządkowania wrażeń autora z pobytów w Drohobyczu i ambicji sprostania ewentualnym oczekiwaniom przybywających do miasta podróżnych. Piszę „mapa Bojarskiego”, bo specyfiką mapy tematycznej jest częstokroć – i tak właśnie jest w omawianym przypadku – jej autorski wymiar. Oczywiście, odniesienia do rzeczywistości są istotne, ale niejednokrotnie ujęte są w kłamry osobistego doświadczenia. W tym przypadku tak właśnie było. Do tego dochodzi jeszcze jeden aspekt, kluczowy: mapa przecież by nie powstała, gdyby nie Schulz – jego proza i sztuka, jego Drohobycz.

Pytając o mapę, należałoby więc zapytać przede wszystkim o to, czym przestrzeń rodzinnego miasta była dla Schulza. Pisarz był mieszczuchem. Drohobycz był jego matecznikiem; jak pisze Jerzy Jarzębski – był dlań „archetypem miasta”. Czy współcześnie sporządzona mapa Drohobycza ma szansę stać się archetypem mapy? Chyba nie, ale też Jerzy Jacek Bojarski nie miał aspiracji, aby go stworzyć.

Może zresztą archetyp mapy Drohobycza został już opisany – przez samego Schulza. Znany jest, i często przytaczany, fragment opowiadania *Ulica Krokodyli*, który autor rozpoczyna opisem „starej i pięknej” mapy przechowywanej przez Ojca, traktowanej przezeń niczym drogocenny skarb – przechowywanej, nieomal ukrywanej, w dolnej szufladzie głębokiego biurka. „Był to – czytamy – cały wolumen in folio pergaminowych kart, które pierwotnie spojone skrawkami płótna, tworzyły ogromną mapę ścienną, w kształcie panoramy z ptasiej perspektywy. Zawieszona na ścianie, mapa zajmowała niemal przestrzeń całego poko-



Plan autorstwa Jerzego Marii Pileckiego i Zbigniewa Sobka, *Drohobycz Schulza*.

ju i otwierała daleki widok na całą dolinę Tyśmienicy [...]”. Z owego dalekiego widoku wylaniało się miasto i „rosło ku przodowi” – „w zwartych blokach i masach domów, poprzecinanych głębokimi parowami ulic”; bliżej można było rozróżnić kamienice, „sztychowane z ostrą wyrazistością widoków oglądanych przez lune-

tę”. We wspomnianym opowiadaniu Schulz zajmuje się głównie specyfiką „Ulicy Krokodyli”. Ale przecież miasto, którego, jak wiadomo, w swojej prozie autor nigdy nie nazywa, jest w jego opowiadaniach stale na różny sposób obecne; pisano o tym wielokrotnie. Na marginesie warto przypomnieć, że Drohobycz – jako Rokomysz – jest miejscem innego jeszcze dzieła literackiego: mało znanej powieści Stanisława Muellera *Henryk Flis*, wydanej w niewielkim nakładzie we Lwowie w 1908 roku, a zatem znacznie wcześniej, niż opublikował swoje opowiadania Schulz (opisane przez Muellera realia odpowiadają topografii miasta z lat 1900–1908). Trudno przypuszczać, że autor *Sklepów cynamonowych* jej nie znał.

Bojarski skupił się na Drohobyczu z okresu międzywojennego. I, oczywiście dla ogólnego pożytku, zobiektywizował mapę – potraktował różne jej punkty z równą uwagą. Otrzymaliśmy niejako plan wędrowki po Drohobyczu, który jednak nie jest obligatoryjny. Wydaje się, że to raczej propozycje różnych tras – można nimi wędrować i rekonstruować Schulzowskie ślady. Są to ślady tyleż biograficzne, co literackie – na mapie znajdują się miejsca realnie związane z pisarzem, ale uwzględnia ona także ich literackie nazwy. Wszystkie te dane składają się na skrupulatny przewodnik po mieście-widmie, mieście, którego jakoby nie było, ale które – mim to – wciąż jest.



Pokazanie mapy Jerzego Marii Pileckiego, przekazanej przez autora na otwarciu Muzeum Brunona Schulza w listopadzie 2003 roku. Fot. Zbigniew Milczarek.



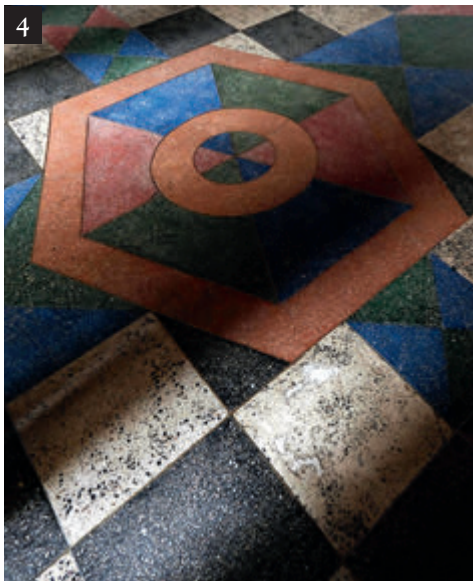
1



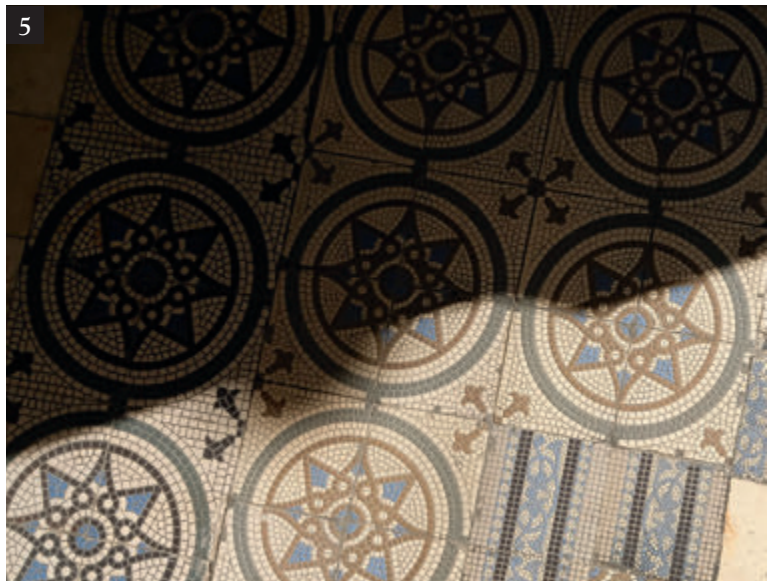
2



3



4



5

1. Wnętrze budynku Liceum Pedagogicznego.
2. Balustrada Salonu Piękności przy ul. Żupnej, Drohobycz 2016. Fot. Grzegorz Józefczuk.
3. Lastrico w Liceum Pedagogicznym.
4. Willa Jarosza.
5. Posadzka w willi z ulicy Mickiewicza. Drohobycz 2016. Fot. Tomek Sikora.



ZAWIEŻNA

Rafineria „Jota”
Aszkenazego

Towarzystwo
Naftowe
„Nafta”

Tyśmienica

Karczma
Putza na „Górcie” 44



ДРОГОВУСЗ ДРОГОБИЧ



LEGENDA

1. Polonistyczne Centrum Naukowo-
Informacyjne im. Igora Menioka
2. Izba Pamięci Brunona Schulza
3. Ul. Brunona Schulza
4. Komisariat Policji (na miasto)
5. Miejsce urodzin Brunona
Schulza
6. Gimnazjum Państwowe
7. Dom Schulzów
8. Szkoła im. Adama Mickiewicza
9. Ratusz
10. Kościół p.w. św. Bartłomieja
11. Synagoga Wielka
12. Synagoga Reformowana
13. Cerkiew p.w. św. Jura
14. Cerkiew p.w. św. Krzyża
15. Cerkiew p.w. św. Trójcy
16. Cerkiew p.w. św. św. Piotra
i Pawła

17. Stary cmentarz żydowski
18. Nowy cmentarz żydowski
19. Sąd Grodzki
20. Poczta Główna
21. Dworzec Główny PKP
22. Apteka „Pod Opatrznością”
23. Apteka „Pod Archaniołem”
24. Żydowski Dom Sierot
25. Żydowski Dom Starców
26. Willa Rajmunda Jarosza
27. Kino „Wanda”
28. Teatr Miejski
29. Stacja Józefiny Szelińskiej
30. Gimnazjum im. Henryka
Sienkiewicza
31. Zakład fotograficzny Bertolda
Schenkelbacha
32. Dom Edmunda Pilpla
33. Dom Chciuków
34. Hotel Europejski

35. Dom Halpernów
36. Więzienie „brygidki”
37. Gimnazjum im. Leona
Sternbacha (I siedziba)
38. „Willa Bianki”
39. Kasa Chorych
40. Dom Feliksa Lachowicza
41. Gimnazjum im. Leona
Sternbacha (II siedziba)
42. Szkoła im. Stanisława
Konarskiego i Elizy
Orzeszkowej
43. „Ulica Krokodyli”
44. Karczma Putza
45. Saliny
46. Fabryka dachówek
47. Szpital Żydowski
48. Szkoła im. Królowej Jadwigi
49. Tartak Kühmerkerów
50. Starostwo Powiatowe

51. Ul. Mała
52. Rynek
53. Kamienica Henryka
Rosenbuscha
54. Kamienica Dawidmanna
55. Cmentarz katolicki
56. Szpital Bronisława
Kozłowskiego
57. Willa, ul. Sobieskiego
58. Cerkiew p.w. św. Paraskiewy
59. Corso (ul. Mickiewicza)
60. Spichlerz Miejski
61. Wille, ul. Szewczenki
62. Komisariat Policji (na powiat)
63. Mieszkanie Schulzów w gettcie
64. Willa Moroniów
65. Judenrat
66. Miejsce śmierci Brunona
Schulza
67. Las Bronicki

„Bezimienna i kosmiczna” mapa Drohobycza według Brunona Schulza. Itinerarium

*Pamięci Profesora
Władysława Panasa*

„**T**uż za rogatkami mapa kraju staje się bezimienna i kosmiczna, jak Kanaan” – tak powiedział Bruno Schulz w opowiadaniu *Republika marzeń* o mapie Drohobycza.

Drohobycz, jak też miejsce samego Schulza na współczesnej mapie miasta, może odkryć każdy, kto tutaj przybędzie. Pytanie tylko, jakie to będzie odkrycie, jakie uczucia ono wywoła, czy każdy odkrywca potrafi jednocześnie cieszyć się z dotknięcia tego, co autentyczne, a zarazem smucić się tym, co wylania się z każdego zakątka tego niegdyś pięknego miasta, coraz bardziej zatracającego swoją esencję z powodu zapomnienia i marnotrawienia śladów przeszłości przez obecnych mieszkańców. Mimo wszystko Drohobycz Schulzowski nadal trwa i czasami zaskakuje swą żywotnością przybyszów, którzy nie wierzyli, że to miasto naprawdę istnieje. A ono istnieje, jak powiedziałby Schulz, „na własne ryzyko na samym brzegu wieczności”.

Czy da się obecnie odtworzyć „bezimienną i kosmiczną” mapę miasta o nazwie Drohobycz „według Brunona Schulza” i z myślą o Brunonie Schulzu? Jak powiedziała by Wisława Szymborska, „niejedna chwiejna odpowiedź na to pytanie już padła”. Ale próbować zawsze można, i dobrze, że są odważni, którzy próbują. Próbuje odtwarzać, a w trakcie tego procesu nieuniknione staje się tworzenie na nowo, co jest efektem gry wyobraźni, a niekiedy nawet mistyfikacji. Pierwszym odważnym był Jerzy Maria Pilecki. Jego misję kontynuuje i unowocześnia Jerzy Jacek Bojarski, któremu chętnie w jego odkryciach towarzyszę.

Władysław Panas pozostawił na pożegnanie miłośnikom Schulza i przyjaciółom Drohobycza książeczkę zatytułowaną *Willa Bianki. Mały przewodnik drohobycki dla przyjaciół*, w której zaprasza na spacer z pisarzem po jego mieście. Spacer ten jest rodzajem wędrówki śladami „zewnątrznej biografii” Brunona Schulza i wkracza w jego „topografię wewnętrzną”.

Razem z Władysławem Panasem mijamy zachodni róg rynku, gdzie stał rodzinny dom Schulzów, który w czasach I wojny światowej spłonął w pożarze (pożar ten został wyraziście uchwycony na jednym z rysunków Feliksa Lachowicza) – tam 12 lipca 1892 roku przyszedł na świat Bruno Schulz. Dalej odwiedzamy dom przy dawnej ulicy Floriańskiej (zachowany do dziś przy obecnej ulicy Jurija Drohobycza), gdzie autor *Xięgi bałwochwalczej* tworzył i mieszkał w trudnych warunkach materialnych i emocjonalnych. To właśnie rycinę z *Xięgi bałwochwalczej* zobaczył na ścianie pokoju Schulza w tymże mieszkaniu jego uzdolniony uczeń Harry Zeimer, którego pisarz, jako nauczyciel rysunku, zaprosił na prywatną rozmowę. Zeimer wspomina o swoim zmieszaniu podczas owej wizyty w domu Schulza oraz o innych z nim spotkaniach w listach. Niepublikowane listy Zeimera i innych uczniów artysty znajdują się w Pokoju Schulzowskim w dawnym gimnazjum im. Władysława Jagiełły, czyli w gabinecie profesorskim obok pracowni, w której pisarz prowadził zajęcia z robót ręcznych i rysunku. Ekspozycję, stanowiącą tzw. wstępną wersję Muzeum Brunona Schulza, po konsultacjach z Jerzym Ficowskim i Władysławem Panasem, 19 listopada 2003 roku otworzyło Polonistyczne Centrum Naukowo-Informacyjne przy Uniwersytecie Pedagogicznym, a inicjatorem jej powstania był Igor Meniok (1973–2005), w 2014 roku powstała wersja modernizowania Muzeum Brunona Schulza (projekt stypendialny Grzegorza Józefczuka). Właśnie tam prowadzi nas dalej w swoim przewodniku Władysław Panas – we wspomnianym gimnazjum, przy dawnej ulicy Sienkiewicza, Schulz najpierw był uczniem, później nauczycielem. Obecnie w tym budynku (dzisiaj ulica Iwana Franki 24) mieści się główny gmach uniwersytetu.

Wspólnie ze swoimi czytelnikami Władysław Panas pokonuje dwie trasy. Pierwsza – to droga Schulza-ucznia z domu w rynku do szkoły, tzw. szkoły białej przy ulicy Szkolnej, która zachowała swoją nazwę do dziś. Druga trasa, nieco dłuższa, prowadzi z domu przy ulicy Floriańskiej do miejsca pracy artysty. Biegnie ona ulicą Floriańską i skręca w prawo na Mickiewicza (dawniej Szewczenki) – w jedną z najpiękniejszych ulic drohobyckich z okazałymi secesyjnymi willami z balkonami, balustradami, wytwornymi elementami architektonicznymi, które Schulz uwielbiał opisywać. Tutaj też można zobaczyć, rzadkie gdzie indziej, sławne drohobyckie posadzki. Obok przedwojennego Fotoplastikonu droga zmienia swój kierunek – skręca w lewo, w ulicę Szewczenki (inna znana nazwa: Pańska) – tam, gdzie było reprezentacyjne drohobyckie *corso*. Przy pomniku Mickiewicza należy skręcić do parku, który znajduje się na zapleczu Żeńskiej Szkoły im. Królowej Jadwigi (obecnie uniwersytecki wydział filologii), gdzie Schulz dorywczo uczył rysunku, podobnie jak w Prywatnym Gimnazjum Blatta czy w Gimnazjum Elizy Orzeszkowej; park otwiera piękny o każdej porze roku widok na Państwowe Gimnazjum im. Króla Władysława Jagiełły (pierwotnie w budynku mieściło się Gimnazjum Fran-

ciszka Józefa, gdzie Schulz się uczył). Jesteśmy na miejscu. Skończyliśmy drugą trasę Schulzowską według Profesora Panasa. Skończyliśmy, ale pozostało marzenie, żeby na końcu trasy, w parku przed budynkiem gimnazjum im. Władysława Jagiełły, stała ławeczka, na której siedziałby Bruno Schulz w jesiennym ciemnym lub wiosennym jasnym garniturze i patrzył na nas spod kapelusza. Zostało nam jeszcze jedno marzenie: żeby w domu na Floriańskiej powstało prawdziwe Muzeum Brunona Schulza. Niechby to było niezwykle Muzeum Mitu, gdzie można wędrować po pokojach, zanurzając się w atmosferę *Wichury*, *Sklepow cynamonowych*, *Genialnej epoki*, *Martwego sezonu*, *Republiki marzeń*, *Wiosny* i innych tekstów Schulza.

Profesor Panas zmienia kierunek ruchu i prowadzi nas do domu Jochmana przy ulicy św. Jana (obecnie Tarnawskiego), gdzie podczas okupacji niemieckiej była kwatery gestapowca Feliksa Landaua – tam Schulz na zlecenie Landaua wykonał ostatnie swoje prace, których większa część w znanych, skandalicznych okolicznościach trafiła w 2001 roku do Yad Vashem, a pozostałości są w posiadaniu regionalnego Muzeum „Drohobyczyna”. Wreszcie, zgodnie z logiką koła „biografii zewnętrznej”, autor *Willi Bianki* każe zatrzymać się w miejscu, gdzie zginął Bruno Schulz: naprzeciwko Judenratu, obok parku (dawny obszar plebanii rzymskokatolickiej), gdzie stały pomniki najpierw Stalina, później Lenina, a obecnie stoi wielki pomnik Stepana Bandery, na rogu dawnej ulicy Czackiego (na jej końcu zaczynało się getto), z widokiem na kościół św. Bartłomieja. To piękne miejsce. Tam, jeśli wierzyć większości świadków, przed południem 19 listopada 1942 roku padł na bruk zastrzelony przez niemieckiego oficera Karla Günthera jeden z najwybitniejszych pisarzy XX wieku – Bruno Schulz.

W tym miejscu 19 listopada 2006 roku, w ostatnim dniu II Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza, odbyła się tradycyjna wspólna modlitwa i odsłonięto pamiątkową tablicę zaprojektowaną przez lubelskiego artystę Andrzeja Antoniego Widelskiego, ufundowaną przez Fundację Janusza Palikota. Napis na tablicy dużo wcześniej skonsultowano z Jerzym Ficowskim i Władysławem Panasem. W przeddzień III Festiwalu Schulzowskiego, w nocy z 6 na 7 maja 2008 roku, tablicę skradziono i zniszczono. Miejsce po niej przez pewien czas było puste, ale nie całkiem; święte miejsce puste przecież nie pozostanie. Dziś znów jest tam pamiątkowa tablica.

Kiedy wracamy do 19 listopada 1942 roku, pojawia się w myślach jeszcze inna trajektoria – prowadząca od tragicznego miejsca śmierci Schulza aż na koniec miasta, do Dworca Głównego, skąd kilka dni później, dzięki staraniom Zofii Nałkowskiej i innych przyjaciół, pisarz mógł wyjechać do Warszawy. Mógł się uratować. Z tego powodu dworzec w Drohobyczynie staje się miejscem szczególnym – miejscem niespełnionej ucieczki Schulza. Niespełnionej w sensie głębszym, ponieważ nigdy nie zamierzał on na dłużej opuścić swojego miasta. Wyruszał z dworca,

ale niezbyt często. Nawet gdy bardzo chciał wyjechać i walczył o to, jak było w przypadku planowanej wyprawy do Paryża, to zniechęcony i zmęczony wracał w „równoważoną ciszę” Drohobyczyna. Warszawa go zawsze męczyła, nie chciał tam zamieszkać. Czasami nawet bał się jej.

Wróćmy do przewodnika. Teraz bowiem, po rytualnej pielgrzymce stacjami życia i męki pisarza, Profesor Panas proponuje, abyśmy pograżyli się w zadumie, np. w „restorancziku” przy ulicy Brunona Schulza. Tak, jest taka uliczka na mapie współczesnego Drohobyczyna – dziwna, co prawda, ślepa, donikąd nie prowadzi i wygląda jak jedna z niekochanych przez pisarza ulic pułapek warszawskich. Co za ironia losu. Jednak jest w Drohobyczynie ulica Schulza. Naprzeciwko niej stoi wielki narożny budynek Synagogi Reformowanej (Postępowej), gdzie kiedyś mieścił się klub sportowy i nigdy nie można było wejść do środka. Dziś również nie można tam wejść.

Koło „biografii zewnętrznej” Brunona Schulza rzeczywiście zamyka się w swoistym kole topograficznym: obok siebie są miejsca, w których artysta urodził się i zginął. A jednak koło to jest niedomknięte i jak gdyby cały czas czeka na wypełnienie, na odkrycie w nim nowych punktów – nie tylko topograficznych i nie tylko tych, które mieszczą się w „biografii zewnętrznej” artysty. „Biografia wewnętrzna” Schulza, wynikająca z jego twórczości, przygotowała dla nas nieskończone tajemnice i zagadki, magnetyczne szyfry i znaki. Władysław Panas odkrył niejedną tajemnicę i deszyfrował niejednen kod, a jednak nie mógł odzłałować, że nieznanne mu pozostały trzy ważne w Schulzowskim świecie adresy: „wspaniale zaopatrzonych w fantastyczne przedmioty sklepów cynamonowych”, gabinetu tajemniczego kolekcjonera z „Ulicy Krokodyli” i sanatorium pod Klepsydrą z demonicznym doktorem Gotardem. Ale bardzo był szczęśliwy, że udało mu się odkryć „inną z wielkich tajemnic drohobyckiej topografii”, jeden z najważniejszych adresów: „Willę Bianki”, znakomicie opisaną przez Schulza w *Wiosnie*. Dzięki Profesorowi Panasowi mamy na mapie Drohobyczyna ten, szczególnie ważny, adres literacki i punkt topograficzny.

Przestrzeń Drohobyczyna jest wciąż otwarta. Możemy kontynuować spacer, w każdym z kolejnych punktów mapy myśląc o Brunonie Schulzu, przeplatając jego „biografię zewnętrzną” z „biografią wewnętrzną”. Z pewnością zatrzymamy się, i to nie raz, w rynku, opisywanym przez pisarza w czasie sierpniowych upałów, pustoszących kamienice i balkony, i dzięki wichury zimowej. Zjrzymy na niejedno podwórko, żeby poszukać tych niewłaściwych schodów, z powodu których w Schulzowskim świecie „dostawało się zazwyczaj w prawdziwy labirynt obcych mieszkań, ganków, niespodzianych wyjść na obce podwórza i zapominało się o początkowym celu wyprawy”.

Z jednego rogu rynku oglądać będziemy cerkiew św. Trójcy, którą autor porównał do „ogromnej koszuli

Boga”, z drugiego – kościół św. Bartłomieja; jeśli będzie to wieczór, uda nam się zobaczyć stado wron, od których nie można się opędzić i które „na kształt żywych czarnych liści” obsiadają gałęzie drzew koło kościoła. Zamieszkują one też drzewa obok Synagogi Wielkiej i dach tej przez lata bardzo zniszczonej budowli, dziś imponująco odrestaurowanej, w której za czasów sowieckich był sklep i magazyn z meblami.

Oglądając ratusz, dawne kamieniczki w kwadracie rynku (jedna tylko pierzeja zachowała się w całości) i przechodniów, do zmięzchu zatrzymamy się właśnie tam, ażeby mimo ostrzeżeń Schulza, że „niepodobna iść Podwalem ani żadną inną z ciemnych ulic”, znaleźć jednak tę tajemniczą uliczkę (Podwale) – jedną z tych, które „są odwrotną stroną, niejako podszewką czterech linii rynku”. Następnego dnia znowu tu wrócimy, żeby od rynku zaczynać główne trasy wędrówki.

Udamy się najpierw na ulicę Mickiewicza, główną w przedwojennym Drohobyczu; znajdziemy tam: piękną secesyjną willę Rajmunda Jarosza, burmistrza Drohobycza i wielkiego mecenasa kultury (podczas okupacji niemieckiej było tam kasyno, gdzie wisiał duży obraz olejny Schulza); Żeńska Szkoła im. Królowej Jadwigi; Dom Starców Żydowskich (z miejscem po synagodze w środku), gdzie na zlecenie Niemców Schulz segregował książki, m.in. bardzo rzadkie egzemplarze przywiezione z Kolegium Jezuitów z Chyrowa; Dom Sokołów; wspomnianą już „Willę Bianki” (obecnie Pałac Sztuki). Po drodze obok kościoła skęcimy w lewo i zatrzymamy się przy Poczcie Głównej z myślą o tym, że to stąd Bruno wysyłał swoje listy do adresatów, z których większość zginęła, jak i zaginęła większość listów. Pójdziemy dalej i znowu skęcimy w lewo, na ulicę Szewczenki, gdzie już byliśmy wcześniej z Profesorem Panasem, a teraz wrócimy, żeby zobaczyć dwa domy o szczególnym znaczeniu w biografii pisarza: dom znanego drohobyckiego księgarza Pilpla, z którego synem, Mundkiem, Bruno był bardzo zaprzyjaźniony i od którego pożyczał książki, oraz dom, w którym mieściło się atelier fotograficzne Bertolda Schenkelbacha – to on przyczynił się do tego, że Schulz mógł poznać technikę graficzną, którą wykonał *Xięgę bałwochwalcza*.

Kolejna trasa zaprowadzi nas z rynku na ulicę Sienkiewicza, gdzie zobaczymy kilka pięknych starych kamienic i typowy sowiecki Dom Kultury z potężnymi kolumnami; dojdziemy jeszcze raz do budynku gimnazjum im. Króla Władysława Jagiełły, miniemy regionalne Muzeum „Drohobyczyna” i zatrzymamy się przed pałacem, gdzie mieściło się starostwo powiatowe. Wreszcie dojdziemy do skrzyżowania dawnych Sienkiewicza, Sobieskiego i Lisznińskiej – prawie na koniec tej ulicy (czytaj: na koniec Drohobycza) dostał się Józef podczas nocnej eskapy w poszukiwaniu sklepów cynamonowych. Obecnie to ulice Iwana Franki, Łesi Ukrainki i Samborska.

Stąd możemy wracać do Rynku tym razem ulicą Sobieskiego, skręcając z Sienkiewicza w prawo. Idąc ulicą Sobieskiego, mamy pierwszą uliczkę po lewej – to daw-

na Felnerówka, na której rogu było Prywatne Gimnazjum Sternbacha, przeniesione później na Szaszkiewicza jako Prywatne Gimnazjum Blatta. Trochę dalej na Sobieskiego znajdziemy okazałą kamienicę z czerwonej cegły – to Dom Sierot Żydowskich z wyraźną częścią synagogalną pośrodku. Tutaj, jak i w kilku innych miejscach Drohobycza, na zlecenie Niemców Schulz wykonywał różne prace. Według książki *Drohobycz, Drohobycz...* Henryka Grynberga oraz wspomnień Harry’ego Zeimera, w tym budynku malował na suficie – właśnie pod sufitem widziano go na rusztowaniach, a Zeimer mieszał farby i podawał mu pędzle. Obecnie w Domu Sierot Żydowskich mieszczą się dwa wydziały uniwersyteckie, a naprzeciwko zdziczały park, łączący Sobieskiego i Sienkiewicza. Jeszcze niżej, na rogu Sobieskiego i św. Bartłomieja (obecnie Iwana Czoły), znajdziemy dom Halpernów z przedwojenną drewnianą altanką – to tutaj pisarz przychodził, żeby spotkać się i porozmawiać z Romaną Halpern, a później nostalgicznie wspominał o wiosennych spacerach w lasu brzozowym, który był tuż za domem. Można też zajrzeć na chwilę na św. Bartłomieja, gdzie stoi dom Moroniów – tam Schulz ukrywał się krótko z siostrą Hanią. Kiedy wrócimy na Sobieskiego, dojdziemy do placu z pomnikiem Tarasa Szewczenki (młodego – można go pomylić np. z Puszkinem, bo wszędzie na Ukrainie na pomnikach Szewczenko jest ukazany w wieku dojrzałym), który będzie po prawej. Z tyłu pomnika, też po prawej, znajduje się mała uliczka Garbarska (obecnie Łysenki), gdzie stoi dom narzeczonej Brunona Schulza Józefiny Szelińskiej – ochrzczonej Żydówki, dla której pisarz wypisał się z gminy żydowskiej, chcąc się z nią ożenić, a później ubolewał, że ich związek się rozpadł.

Pomnik Szewczenki stoi na obszarze dzielnicy żydowskiej Łan, która ciągnęła się w stronę Synagogi Wielkiej, aż do tzw. Starego Cmentarza Żydowskiego. To tutaj było getto. W miejscu, gdzie obecnie jest plac z pomnikiem, przebiegała malutka uliczka Stolarska, po której nie został żaden ślad. Nie został też ślad po małym domku, w którym mieszkał w getcie pisarz z rodziną. Nieprzypadkowo Schulz lubił rysować małe rozsypujące się domki tuż przed wojną; gdy go pytano, po co rysuje nędzę, mówił, że pragnie zatrzymać świat, którego za chwilę nie będzie.

Jesteśmy wciąż w żydowskiej dzielnicy Łan, idziemy dalej ulicą Sobieskiego, zostawiając za sobą po prawej ruinę kina z lat 70. XX wieku z pustym cementowym basenem nieistniejącej fontanny, przy której siedzą bezdomni (mieszkańcy Drohobycza często umawiają się „przy fontannie”, kilka lat temu fontanna tu znowu wróciła); dalej mijamy stragany targu, gdzie handluje się nabiąm i warzywami; wreszcie dochodzimy do skrzyżowania z ulicą Leona Reicha (obecnie Pyłypa Orłyka). Tu skręcamy w lewo i zatrzymujemy się na dłużej przy jednej z największych synagog w Galicji Wschodniej – to Synagoga Wielka (Chóralna). Widzimy jej przepych, odkryte

napisy nad wejściem, piękne elementy architektoniczne. Najprawdopodobniej Schulz nie zaglądał do synagogi. Wiemy natomiast, że często chodził z uczniami do kościoła św. Bartłomieja i, jeśli wierzyć Andrzejowi Chciukowi, zamierzał namalować Chrystusa.

Ulicą Reicha możemy kierować się do góry: po lewej, gdzie za nową okazałą cerkwią prawosławną stoją bloki, znajdował się tzw. Stary Cmentarz Żydowski, którego obszar zamykała uliczka Cmentarna (obecnie bez nazwy). To tutaj mogli być pochowani rodzice Brunona Schulza. Na samym końcu ulicy jest tzw. Nowy Cmentarz Żydowski, gdzie zachowało się niewiele grobów żydowskich. Po prawej stronie, około 10 metrów od muru cmentarnego, można dostrzec zbiorową mogiłę ofiar „dzikiego czwartku”; w tej mogile, lub obok niej, 20 listopada 1942 roku Żydzi, pracownicy Judenratu, którym następnego dnia po krwawej akcji kazano zabrać trupy, ponieważ, jak mówiono, śmierdziały, pochowali najprawdopodobniej także Brunona Schulza.

Może warto teraz powrócić do rynku, by stamtąd rozpocząć kolejną wędrówkę. Tym razem pójdziemy w dół od znanego już nam zachodniego rogu rynku: mijając kościół i pomnik Jurija Drohobycza, zostawiając za sobą po prawej stronie piękną narożną kamienicę, czyli dom piekarza Niewiadomskiego, wkroczymy w ulicę Żupną. Dojdziemy nią do końca, żeby zobaczyć dwie piękne zabytkowe cerkwie drewniane: pod górkę, po lewej, przy ulicy Słony Stawek cerkiew św. Jura, a po prawej, przy ulicy św. Krzyża (obecnie Zwarycka), na skrzyżowaniu z Solną (obecnie Strzelców Siczowych), cerkiew św. Krzyża. Nie ulega wątpliwości, że Schulz niejednokrotnie obie oglądał.

I z powrotem jesteśmy w rynku. Stoimy przy narożnej aptece Gorgoniusza Tobiaszka (naprzeciw pierzei łączącej cerkiew św. Trójcy i kościół św. Bartłomieja), gdzie do niedawna można było oglądać pachnące dawnymi czasami drewniane meble, ale nie pachniało już, niestety, sokiem malinowym (obecnie na miejscu apteki jest spółka kredytowa Bojkowszczyzna). Schodzimy w dół, do teatru – to ulica, którą Jerzy Ficowski w *Regionach wielkiej herezji* zidentyfikował jako „Ulicę Krokodyli”. I tak się przyjęło. Każdy chce tutaj koniecznie zrobić sobie zdjęcie. Idziemy dalej, zostawiając po prawej stronie plac Teatralny. Po lewej zobaczymy okazały budynek, gdzie mieściły się hale targowe, za nimi znaną nam już Synagogę Reformowaną, dalej, na rogu ulicy Stryjskiej, wypatrzymy kamienicę, gdzie była apteka Pod Archaniołem. Od niej w prawo biegnie ulica Stryjska, wyznaczająca drogę w kierunku Stryja i Lwowa. Być może tę aptekę miał na myśli Schulz, gdy opisywał miejsce, od którego zaczyna się „Ulica Krokodyli”? Mówił o tej części miasta, gdzie traci ono *decorum* architektoniczne i zmienia się w dzielnicę, w której wszystko jest w zawieszeniu, nic nie dochodzi do skutku, a na jej końcu rysują się tory kolejowe. Tak to widzimy do dzisiaj, gdy stoimy na rogu Stryjskiej przy dawnej aptece Pod Archaniołem.

Dalej spacerujemy Stryjską. Po lewej mijamy cerkiew św. Piotra i Pawła, okazały budynek dawnego sądu grodzkiego, gdzie w swoim czasie znajdowało się więzienie NKWD, a teraz mieszczą się trzy wydziały uniwersyteckie. Naprzeciwko sądu, po prawej stronie, możemy podziwiać rozkoszną kamienicę – dom Henryka Rosenbuscha, gdzie obecnie mieści się główna siedziba policji. Mijamy kilka kamienic za domem Rosenbuscha i skręcamy w pierwszą uliczkę w prawo.

Tak trafimy na Wójtowską Górę, dość długą ulicę zabudowaną głównie domami parterowymi; to polska dzielnica Drohobycza, do tej pory mieszka tu większość polskich rodzin. Z Wójtowskiej Góry otwiera się piękny widok na rynek i przyległe ulice, które z tej perspektywy wydają się usytuowane w dolince. Skoro już tutaj jesteśmy, możemy pójść dalej, na ulicę Polną (obecnie Kozłowskiego) i poszukać domu rodziny Chciuków – z myślą o Schulzu obecnym w dylogii wspomnieniowej Andrzeja Chciuka *Atlantyda* i *Ziemia księżycowa*. Następnie możemy skręcić na Grunwaldzką, dojść tą ulicą do końca i dostać się na Truskawiecką, albo możemy wrócić z Polnej na Wójtowską Górę i dojść do Słowackiego (obecnie Bohdana Łepkiego), którą pójdziemy w dół i dojdziemy do teatru, zamykając koło kolejnej marszrutę naszej wyprawy.

Została nam jeszcze jedna trasa, którą musimy koniecznie pokonać. Zaczynamy, jak zawsze, od rynku. Zmierzamy tym razem na ulicę Truskawiecką, idąc w dół od cerkwi św. Trójcy, którą zostawimy po prawej. Miniemy na tej ulicy kilka starych kamienic i w kilkanaście minut dotrzemy do starego cmentarza katolickiego, gdzie znajdziemy groby zasłużonych Polaków z Drohobycza, między innymi grób wspomnianego już Rajmunda Jarosza. Jeśli chcemy przeżyć zachwycającą podróż Józefa z rodzicami na Górkę, będziemy dalej spacerować Truskawiecką, mimo że lepiej byłoby udać się tam bryczką, jak robił to Józef. Po drodze zobaczymy, po lewej, resztki starego tartaku, który niegdyś należał do Kühmarkera, dziadka Brunona Schulza ze strony matki, a jeszcze dalej więzienie, tzw. brygidki, nieopodal którego była karczma Putza, gdzie Józef zatrzymywał się z rodzicami po drodze do Truskawca.

Jeśli udało nam się dotrzeć na Górkę, nasza droga prowadzi dalej właśnie do Truskawca, gdzie możemy pojechać chociażby po to, żeby pospacerować po parku pięknie opisanym przez Brunona Schulza w prozie i w listach. Znajdziemy tam ławeczkę, usiądziemy i pomyślimy być może tak, jak pomyślał Władysław Panas – o powieści, której Schulz nigdy nie napisał, powieści, którą wciąż opowiada Zofii Nałkowskiej siedząc na ławeczce w najdalszej części truskawieckiego parku. „Niech mówi – tam w najdalszej części parku. Zostawiam Schulza w Truskawcu” – napisał Władysław Panas w *Willi Bianki*. Może i my w tym miejscu pożegnamy Brunona Schulza, żeby znowu wrócić do Drohobycza. I znowu wrócić do Niego.

Współczesne plany (nie mapy) Drohobycza

Na początku był mierniczy (geodeta, skaczybruzda), który dla potrzeb administracji terenu sporządzał księgi wieczyste (katastry). Na ich podstawie kartografowie opracowywali mapy i plany. Bardzo często też plany tworzyli lokalni patrioci amatorzy.

Plan Lachowicza. Po 1989 r. przedwojenny plan *Hemarowskiego półtoramiasta* sprzed 1939 r. należał do najbardziej poszukiwanych źródeł informacji. Jedyną znaną publikacją był *Plan miasta Drohobycza, podziałka 1:10000* [1935], format 570 x 410 mm, z nazwami 74 zlokalizowanych obiektów, wydany nakładem Stowarzyszenia Kupców i Przemysłowców Polskich Ziem Południowo-Wschodnich, Oddział w Drohobyczu (Skład Główny Księgarni A. [leksandra] Lachowicza – Drohobycz, Rynek 25, cena 50 gr, autor nieznan).

Zbigniew Milczarek z Tomaszowa Mazowieckiego jako rok publikacji tego planu podaje lata 1925–1929 (fragment zamieszczony w *Schulz/Forum*, nr 11 (2018), s. 71), ale już na pierwszy rzut oka budzi to wątpliwości. Jako pozycja 45 planu wstępuje bowiem „Klasztor OO. Kapucynów”, w rzeczywistości erygowany w 1935 r. Plan jest wymieniony na stronie tytułowej broszury *Polski informator gospodarczy miasta Drohobycza* ([1936?]) 64 s., cena 30 gr), ale sam druk z osobną ceną 50 gr, nie zawiera żadnego sygnału o jego związku z tym Informatorem, ani też powiązania z księgarnią Lachowicza. Prawdopodobnie więc były dwie edycje planu.

Plan Wernera. Plan Lachowicza był drukowany na cienkim papierze, słabo czytelny i zachował się tylko w niektórych zbiorach pamiątek. Z tego powodu Krzysztof Werner z Opola opracował kopię tego dokumentu, wprowadzając jednak kilka niesygnalizowanych zmian w stosunku do oryginału (np. szkoła powszechna „Kr. Jadwigi”, zamiast „Kr. Kingi”): *Królewskie Wolne Miasto Drohobycz. Plan 1:10000*, Opole 1988, format A3, rozprowadzany wśród uczestników Zjazdu Drohobyczan w Przemyślu w 1989 r. W całości lub we fragmentach był też spopularyzowany w publi-

kacjach i kolekcjach Franciszka Iwanickiego z Warszawy.

Plan Lorenza. Plan Wernera jako poprawiony wyciąg z oryginału powtórzył Roman Lorenz z Legnicy w 1994 r., dodając kilka wersji herbu miasta oraz nazwy niektórych ulic do 1939 r. i po 1951 r.

Plan Kołodzkiego. W 2001 r. jako dodatek (luźna wkładka formatu 280 x 340 mm) do książki Tadeusza M. Trajdosa i Tomasza Zauchy *Drohobycz miasto królewskie i jego kościoły* w redagowanej przez prof. Ryszarda Brykowskiego serii A (zeszyt 3), 136 s., format 283 x 340 mm, *Zabytki kultury polskiej poza granicami kraju*, ukazała się kopia planu Lachowicza opracowana przez Romualda Kołodzkiego-Stobbe. Zawierała nazwy 58 ulic do roku 1945 i w 2000 r. oraz legendę ograniczoną do 15 obiektów sakralnych zaznaczonych na planie (obok wielu innych).

Plan Pileckiego i Sobka. Rosnące zainteresowanie Drohobyczem jako miastem Schulza sprawiło, że Jerzy M. Pilecki i Zbigniew Sobek z Wrocławia opracowali planszowy plan *Drohobycz Schulza*, w formacie 570 x 410 mm, prezentującą 31 obiektów, który ofiarowali Igorowi Meniokowi podczas schulzowskiej konferencji 19.11.2003 r. w Drohobyczu.

Plan Bojarskiego. Na podstawie planu Pileckiego i Sobka, Jerzy Jacek Bojarski z Lublina opracował barwny plan Drohobycza z własnymi fotografiami i opisami 67 obiektów, opublikowany w nakładzie 500 egz. (w tym 107 ręcznie numerowanych) przez Miejską Bibliotekę Publiczną im. Hieronima Łopacińskiego w Lublinie, jako luźna wkładka folderu *Bruno Schulz i Drohobycz* (12 s., [2009] format 110 x 213 mm)¹, zawierającego: teksty Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak *Czym jest mapa?*, Grzegorza Józefczuka *Drohobycz i Schulz* i Wiery Meniok *Bezimienna i kosmiczna „mapa Drohobycza według Brunona Schulza”*. Mapa Drohobycza w tytule nawiązuje do opisu „starej i pięknej mapy” naszego miasta na początku opowiadania Schulza *Ulica Krokodyli* lub do „mapy kraju” z opowiadania *Republika marzeń*. Jak z tego wynika Schulz nie rozróżniał pojęć „plan” i „mapa”², ale „co wolno Mickiewicz, to nie tobie Nitschu”, więc szacunek dla Schulza nie usprawiedliwia lekceważenia i utrwalania tej różnicy w tekstach schulzologów. Początek nieporozumieniem mogła dać mylna informacja o skali już na planie z 1935 r. Ciekawy, cenny i oryginalny przewodnik po ulicach Drohobycza autorstwa Wiery Meniok przedrukowano na stronach 9–17 w *Biuletynie SPZD* nr 11 (2012). Mały nakład sprawił, że folder szybko okazał się nieosiągalny, ale jego wersja cyfrowa była dostępna w internecie. W 2019 roku przypada dziesięciolecie wydania drukiem tej jedynej w swoim rodzaju publika-

cji i aż się prosi o wznowienie jej w mniej asekuracyjnym nakładzie.

Plan Budzyńskiego. Wiesław Budzyński, schulzolog z Warszawy, w książce *Szulż pod kluczem* (wydanej w 2001 r.) na s. 272 zamieścił własny rysunek z lokalizacją 14 obiektów z Schulżem związanych. Jego fragment powtórzono na s. 307 w II wydaniu z 2013 r., z lokalizacją 10 obiektów.

Jest to pierwszy plan na którym prawidłowo usytuowano ulice Bednarską i Floriańską (z domem Schulżów). W tej sytuacji trudno się dziwić schulzologom, którzy mają kłopoty z lokalizacją tak ważnego obiektu.

Plan Chomycz. W 2016 r. Lesia Chomycz, pracownik naukowy Muzeum Ziemi Drohobyckiej, opracowała barwny plan *Miejsca Brunona Schulża w Drohobyczu* wydany w 2017 r. przez Drohobyckie Centrum Turystyczno-Informacyjne (Rynek 1), format 410 x 295 mm. Na odwrocie planu (sytuacja obecna) znalazły się krótkie opisy 44 wybranych i zlokalizowanych obiektów z języka ukraińskiego na język polski przełożyła Wiera Mieniok. Były też wydania tego planu w językach: ukraińskim, niemieckim i angielskim oraz publikacja w „Acta Schulziana” nr 2 (2017). Niestety utrwała on wymagowane nazwy: „Willa Bianki”, „Willa Landaua”, „Ulica Krokodyli”, a także błędne skojarzenie matki Schulża z rodziną Kuhmerkerów – bogatych przemysłowców i kamieniczników w Drohobyczu. „Miejsca Schulża” są tu bardzo dosłownie rozumiane.

„Szkieletem” wszystkich ośmiu, tu szkicowo omówionych dokumentów, opracowanych przez przyjaciół Drohobycza jest plan Lachowicza, jedyny opracowany przez nieznanego kartografa. Po 1989 r. ukazało się drukiem kilkanaście wersji planów Drohobycza w języku ukraińskim. Oprócz wymienionych prac współczesnych jest także znanych kilkanaście cennych planów historycznych od XIV w., które „niecierpliwie” czekają na inwentaryzację. Całość tematyki planów Drohobycza wymaga pełniejszej analizy, ale tymczasem chyba wypadałoby się definitywnie pożegnać z „mapą Drohobycza”.

Przypisy

- ¹ Opis bibliograficzny tego tandemu jest mocno uproszczony. Oba druki łączą jedynie treść stron tytułowych i metrykalnych.
- ² Mapa jest przyporządkowana ogólnej światowej siatce geograficznej (kartograficznej), ma zmienną skalę i nie pozwala na żadne uproszczenia, „plan” natomiast jest niezależny od siatki ogólnej, ma stałą skalę i może mieć różne deformacje, jeżeli ułatwiają obrazowanie miasta.



Herb Drohobycza.



Herb Boryslawia.



Herb Truskawca.

Stowarzyszenie Przyjaciół Ziemi Drohobyckiej

W marcu 1989 roku w Legnicy grupa drohobyczan podjęła decyzję o utworzeniu Stowarzyszenia Przyjaciół Drohobycza, które tam zostało formalnie powołane 6.05.1989 i zarejestrowane w Krajowym Rejestrze Sądowym w czerwcu tego roku. Na Walnym Zebraniu Stowarzyszenia 4.09.1991 zapadła decyzja o zmianie nazwy na Stowarzyszenie Przyjaciół Ziemi Drohobyckiej, obejmujące swym działaniem teren byłego powiatu drohobyckiego, w tym Borysławia i Truskawca. Była to akceptacja procesu już wcześniej rozpoczętego o unikatowym i bezprecedensowym charakterze. W międzyczasie powstawały Koła Terenowe: Krosno, Legnica, Nowe Miasteczko (Koło Lubuskie), Wałbrzych, Warszawa, Wrocław oraz już nie działające w Bielsku Białej, Bolesławcu, Bytomiu i Szczecinie. Powołano też Koło Członków Korespondentów, Komisję Historyczną i redakcję „Biuletynu SPZD” (I) – 7 numerów, później „Ziemi Drohobyckiej” – numery 8 – 20 i następnie „Biuletynu SPZD” (II) – do końca 2019

r. 25 numerów. Z dniem 19.09.1995 siedzibę Zarządu Głównego przeniesiono do Wrocławia. Obecnie Stowarzyszenie liczy około 350 członków Kół Terenowych i około 300 członków Koła Korespondentów. Ma też 58 Członków Honorowych. Zarząd Główny w kadencji 2017 – 2020 ma 21 członków, w tym Sekretarza Romualda Kołudzińskiego-Stobbe z Warszawy, Annę Krzosek z Nowej Rudy, Wiceprezesa J. M. Pileckiego z Wrocławia, Redaktora Naczelnego „Biuletynu SPZD” i Przewodniczącą Komisji Historycznej Krzysztofa Lorenza z Wrocławia, Przewodniczącą Koła Członków Korespondentów Władysława Olszewskiego z Bolesławca, Przewodniczącą Komisji Rewizyjnej Grażynę Mielnicką z Wrocławia oraz z urzędu Przewodniczących Kół Terenowych. Malejącą z naturalnych powodów liczbę członków Kół Terenowych w dużym stopniu rekompensuje rosnąca liczba członków korespondentów – w tym bezinteresownych sympatyków Stowarzyszenia oraz przedstawicieli młodszych pokoleń krajanów – zjawisko o raczej unikatowym charakterze. W 2019 r. Stowarzyszenie obchodziło uroczyste trzydziestolecie powołania.

Niezależnie od integracji krajanów na terenie Polski Stowarzyszenie stara się o popularyzację i badania Drohobyczyny. Stowarzyszenie od roku 1989 utrzymuje stały kontakt z Polakami mieszkającymi na Ziemi Drohobyckiej i wspólnie z nimi uczestniczy w działaniach związanych z zachowaniem śladów polskiej kultury materialnej i religijnej oraz umożliwiających przyjazdy młodzieży z Polskich Szkół Sobotnich na kolonie letnie do Polski i na kontynuację nauki w szkołach wyższych. Borysław i Wałbrzych to miasta partnerskie, podobnie jak Legnica i Drohobycz czy Truskawiec i Limanowa.



Fragment wnętrza cerkwi p.w. św. Jura w Drohobyczu. Fot. Tomek Sikora.

Spacer z pochodniami śladami życia i twórczości Brunona Schulza z czytaniem fragmentów z jego prozy

Місто, в якому доля дозволила мені знайти блаженну пристань...

Факельний похід слідами життя та творчості Бруно Шульца із читанням фрагментів з його прози

6 червня 2018, початок о 22.00

Przystanek 1.

Na rogu Rynku, gdzie stał rodzinny dom Schulza / Місце на розі Ринку, де був родинний дім Шульца

Republika marzeń / Республіка мрій

Юрій Андрухович / Jurij Andruchowycz

Тут, на варшавській бруківці, в оці галасливі, полум'яні та приголомшливі дні, я переносюся думкою до далекого міста моїх мрій, злітаю зором понад цю низовину, простору і складчасту, ніби плащ Бога, скинутий кольоровою плахтою коло порогів неба. Бо ця низовина, ця країна вся підлягає небові, тримає на собі його кольорове склепіння, безліч разів повторене, оточене галерейками, верандами, розетками та вікнами у вічність. Ця країна рік за роком вростає в небо, розчиняється в зорі, переходить у янголиність, уся пронизана відблисками великої атмосфери.¹

Grzegorz Gauden

Tam gdzie mapa kraju staje się już bardzo południowa, płowa od słońca, pociemniała i spalona od pogód lata, jak gruszka dojrzała – tam leży ona, jak kot w słońcu – ta wybrana kraina, ta prowincja osobliwa, to miasto jedyne na świecie.

Olga Tokarczuk

Daremnie mówić o tym profanom! Daremnie tłumaczyć, że tym długim falistym językiem ziemi, którym dyszy ten kraj w skwarze lata, tym kanikularnym przyładkiem ku Południowi, tą odnogą wsuniętą samotnie między smagle węgierskie winnice – oddziela się ten partykularz od zespołu krainy i idzie samopas, w pojedynkę, nie wypróbowaną drogą, próbuje na własną rękę być światem. Miasto to i kraina zamknęły się w samowystarczalny mikrokosmos, zainstalowały się na własne ryzyko na samym brzegu wieczności.

Przystanek 2. Rynek / РИНОК

Sierpień / Серпень

Андрій Любка / Andrij Lubka

Так ми з матір'ю проходили двома сонячними сторонами Ринку, водячи по всіх будівлях, мов по

Miasto, w którym los pozwolił mi znaleźć przystań...

Spacer z pochodniami
6 czerwca 2018, początek o 22.00

клавішах, наші переламані тіні. Квадрати бруківки звільна минали під нашими обм'якними пласкими кроками – деякі блідо-рожеві, кольору людської шкіри, інші золоті й сині, але всі до одного пласкі, теплі й від сонця оксамитові, ніби якісь сонячні фізії, затоптані й заходжені до нерозпізнання, до блаженного ніщо.

Ariko Kato

ようやくストリイスカ街の角まできて、私たちは薬屋の日陰のなかへ入っていった。莓色の液を入れた大きなガラスの容器がひとつ薬局の広い窓に置かれ、どのような痛みも和らげる芳香液の冷やかな肌ざわりを象徴していた。そこから数軒を過ぎると、通りはもはや都会の品格を保ちつけてはいられない、それは生まれ故郷の村へ帰ってくるお百姓が、都会で身につけた上品さを道々脱ぎ棄ててゆき、村の近づくにつれて、見すばらしい村人へ戻っていくのに似ていた

Tłumaczenie na język japoński:

Yukio Kudo

Sotirios Karageorgos

Τα σπίτια των προαστίων βυθίζονταν με τα παράθυρά τους χαμένα στην οργιαστική, μπλεγμένη ανθοφορία των μικρών κήπων. Λησμονημένα απ' τη μεγαλόπρεπη μέρα, ξεπετάγονταν ζωηρά και σιωπηλά κάθε είδους χορτάρια, άνθη και ζιζάνια, ευτυχισμένα απ' αυτή την παύση, που μπορούσαν να ονειρευτούν έξω από την παρένθεση του χρόνου, στην άκρη της ατέλειωτης μέρας...

Tłumaczenie na język grecki:

Dimitris Houliarakis

Przystanek 3.

Ulica Krokodyli / Вулиця Крокодилів

Ulica Krokodyli / Вулиця Крокодилів

Paweł Huelle

Na tych bliższych planach wydobył sztycharz cały zawikłany i wieloraki zgiełk ulic i zaułków, ostrą wyrazistość gzymsów, architrawów, archiwolt i pilastrów,

швіцацых в рóзным і ціемным злочіе почмурнега попоўднія, ктóре пугража вшысткіе заломы і framуги в глэбoкeй сeпiи cиeнiа.

Уляна Стець / Ulana Steć

Їі брили і призми, ніби щільники темного меду, врзалися в ущелини вулиць, затоплюючи своєю теплою соковитою масою десь половину вулиці, десь вилам поміж будинками, драматизували й оркестрували понурою романтикою тіней усю ту різноманітну архітектурну поліфонию.

Marek Tomaszewski

Or, sur ce plan dessiné dans le style des prospectus belges, les environs de la rue des Crocodiles faisaient une tache blanche comparable à celle qui, dans les géographies, signale les régions polaires, les pays incertains et inexplorés.

Тлумаченіе на језык францускі:
Georges Sidre

Arkadiusz Kalin

Tylko linie kilku ulic wrysowane tam były czarnymi kreskami i opatrzone nazwami w prostym, nieozdobnym piśmie, w odróżnieniu od szlachetnej antyki innych napisów. Widocznie kartograf wzbraniał się uznać przynależność tej dzielnicy do zespołu miasta i zastrzeżenie swe wyraził w tym odrębnym i postępującym wykonaniu.

Олександр Максимов / Oleksandr Maksymow

Щоби зрозуміти таке ставлення, мусимо вже тепер звернути увагу на двозначний і сумнівний характер цієї ділянки, що настільки відходив від провідних настроїв усього міста.

**Przystanek 4.
Teatr / Театр**

Sklepy cynamonowe / Цинамонові крамниці

Dariusz Czaja

Raz nawet poszliśmy do teatru.

Znaleźliśmy się znowu w tej wielkiej, źle oświetlonej i brudnej sali, pełnej sennego gwaru ludzkiego i bezładnego zamętu. Ale gdy przebrnęliśmy przez ciżbę ludzką, otworzyła się przed nami olbrzymia białoniebieska kurtyna, jak niebo jakiegoś innego firmamentu. Wielkie malowane maski różowe, z wydętymi policzkami, nurzały się w ogromnym płóciennym przestworzu.

Лілія Зубар / Lilia Zubar

Ті штучні небеса росли і розпливалися вздовж і впоперек, сходячи величним духом пафосу і жестів, атмосферою штучного і блискучого світу, який саме зводився на лунких риштованнях сцени.

Lajos Pálfalvi

A borzongás, mely ezen a nagy égi arculation futkározott, az óriás vázson lehelete, melytől megnövedtek és életre keltek a maszkok, elárulta a mennyboltozat illuzórikus voltát, érezte a valóság rezdülését, melyben metafizikus pillanatainkban valami titok villanását sejtjük.

Тлумаченіе на језык вугејскі:
Grácia Kerényi

Еліна Свенцицька / Elina Świencicka

Маски тріпотіли червоними повіками, кольорові губи нашіптували щось безгучне; я вже знав, що наближається мить, коли напруга таїни досягне zenіту, й тоді набухле небо завіси справді трісне, звіється догори – і проявляться речі нечувані та сьайливі.

**Przystanek 5.
Ulica Podwale / Вулиця Підвалля**

Sklepy cynamonowe / Цинамонові крамниці

Bohdan Zadura

Uszedłszy parę kroków, spostrzegłem, że jestem bez płaszcza. Chciałem zawrócić, lecz po chwili wydało mi się to niepotrzebną stratą czasu, gdyż noc nie była wcale zimna, przeciwnie, pożyczkowana strugami dziwnego ciepła, tchnieniami jakiejś fałszywej wiosny. Śnieg skurczył się w baranki białe, w niewinne i słodkie runo, które pachniało fiołkami. W takie same baranki rozpuściło się niebo, w którym księżyc dwoił się i troił, demonstrując w tym zwielokrotnieniu wszystkie swe fazy i pozycje.

Niebo obnażało tego dnia wewnętrzną swą konstrukcję w wielu jakby anatomicznych preparatach pokazujących spirale i słoje światła, przekroje seledynowych brył nocy, plazmę przestworzy, tkankę rojeń nocnych.

Сергій Жадан / Serhij Żadan

Такої ночі неможливо, йдучи Підвальною чи котроюсь іншою з отих темних вулиць, які є зворотним боком чи то пак виворотом чотирьох ліній Ринку, не згадати, що о цій пізній порі часом трапляються ще відчиненими деякі з дивовижних і таких притягальних крамниць, про які забуваєш у звичайні дні. Я називаю їх цинамоновими через темну обшивку їхніх стін, її цинамоновий колір.

Валентина Фольц / Walentyna Folec

Ці справді шляхетні, відкриті до пізньої ночі заклади назавше стали центром моїх палких мріянь.

Igor Stachniw / Igor Stachniw

Погано освітлені, тьмяні та врочисті їхні приміщення глибоко пахли фарбами, лаками, ладаном, ароматом далеких країн і рідкісних матеріалів.



Spacer z pochodniami, 6.06.2018. Fot. Igor Feciak / SchulzFest.
Na dole: w centrum Jerzy Jarzębski i Władysław Panas, 12.07.2004. I Międzynarodowy Festiwal Brunona Schulza,
Drohobycz 2004. Fot. Zbigniew Milczarek.



Spacer z pochodniami, 6.06.2018. Fot. Igor Feciak / SchulzFest.

Mariusz Drzewiński

Mogłeś tam znaleźć ognie bengalskie, szkatułki czarodziejskie, marki krajów dawno zaginionych, chińskie odbijanki, indygo, kalafonium z Malabaru, jaja owadów egzotycznych, papug, tukanów, żywe salamandry i bazyliżki, korzeń mandragory, norymberskie mechanizmy, homunkulusy w doniczkach, mikroskopy i lunety, a nade wszystko rzadkie i osobliwe książki, stare folianty pełne przedziwnych rycin i oszałamiających historyj.

Przystanek 6. Cerkiew św. Trójcy / Церква св. Трійці

Genialna epoka / Геніальна епоха

Юрій Винничук / Jurij Wynnyczuk

Площа Св. Трійці о тій порі була порожня і чиста. Після весняної таловини і грязюки, прополощених пізніше зливами, бруківка нині виглядала вмитою й висушеною протягом багатьох днів тихої, м'якої погоди, великих і навіть уже дещо зашироких як на таку ранню пору днів, видовжених дещо понад міру, надто ж вечорами, коли присмерк розтягувався без кінця, все ще порожній у своїх надрах, марнотний і безплідний у своїх надто великих очікуваннях.

Наталія Безкоровайна / Natalia Bezkorowajna

[...] Велика і чиста площа того пополудня лежала, мов баня зі скла, мов новий непочатий рік.

Bogumiła Berdychowska

[...] Przejrzyście cień leżał nad miastem. Milczenie tej trzeciej godziny po południu wydobywało z domów czystą biel kredy i rozkładało ją bezgłośnie, jak talię kart, dookoła placu.

Остап Сливинський / Ostap Sływyński

Обдарувавши її першим витком, воно розпочинало новий, черпаючи резерви білості з великого барокового фасаду Св. Трійці, який, ніби велетенська сорочка Бога, що злетіла з небес, помережаний пілястрами, ризалітами і фрамугами, розчепирений пафосом волют і архівольт, квапливо приводив на собі до ладу цю простору збурену одіж.

Przystanek 7. Kościół św. Bartłomieja / Костел св. Бартоломія

Ptaki / Птахи

Raweł Próchniak

Nadeszły żółte, pełne nudy dni zimowe. Zrudziałą ziemię przykrywał dziurawy, przetarty, za krótki obrus śniegu. Na wiele dachów nie starczyło go i stały czar-

ne lub rdzawe, gontowe strzechy i arki, kryjące w sobie zakopcone przestrzenie strychów – czarne, zwęglone katedry, najeżone żebrami krokwi, płatwi i bantów – ciemne płuca wichrów zimowych.

Софія Андрухович / Sofija Andruchowycz

Кожен світанок відкривав нові комини й димарі, що виростали за ніч, надмухані вітрами ночі, чорні свистульки чортових органів. Сажотруси не могли відбитися від ворон, які, мов живі чорні листки, обсідали щовечора гілля дерев перед костелом, відривалися від нього, тріпочучи, щоб урешті знову припасти, кожна до свого місця на своїй гілці, на світанку ж відлітали геть великими зграями – хмарами сажі, шматками кіптяви, розхвильовані й фантастичні, миготливим криканням цяткуючи брудно-жовті смуги світанку.

Єва Райська / Ewa Rajska

Дні затвердівали від холоду та нудьги, мов буханці минулорічного хліба. Їх надпочинали тупими ножами, без апетиту, в ледачій сонливості.

Przystanek 8. Dom rodzinny przy ul. Floriańskiej / Будинок по вул. Флоріанській

Genialna epoka / Геніальна епоха

Jerzy Jarzębski

Okno pokoju, pełne po brzegi nieba, wzbierało tymi wzlotami bez końca i przelewało się firankami, które całe w płomieniach, dymiąc w ogniu, spływały złotymi cieniami i drganiem słońca powietrznych. Na dywanie leżał ukośny, pałający czworobok, falując blaskiem, i nie mógł oderwać się od podłogi.

Сергей Слепухин / Siergiej Slepuchin

Сей столп огненный пронимал меня насквозь. Я стоял зачарованный, расставив ноги, и облаивал его не своим голосом, чужими суровыми проклятьями.

Тлумачення на мову російську:

Asar Eppel

Stanisław Ożóg

Na progu, w sieni, stali skonsternowani, przestraszeni, załamując ręce: krewni, sąsiedzi, wystrojone ciotki. Podchodzili na palcach i odchodzili, zaglądali przez drzwi, pełni ciekawości. A ja krzyczałem.

Alexander Lindskog

– Ser ni – skrek jag till min mor, till min bror – jag har ju alltid sagt er att allt är uppdämt, igenmurat av leda, oförlöst! Och titta nu, vilken översvämning, vilken blomstring, vilken salighet...!

Тлумачення на мову шведську: Johan Malm



Spacer z pochodniami, 6.06.2018. Fot. Igor Feciak / SchulzFest.

Остап Дзондза / Ostap Dzondza

Я плакав від щастя та безсилля.

– Прокиньтесь, – закликав я, – поквартесь мені на поміч! Я ж не можу сам-один подолати цей виплеск, не можу охопити цей потоп! Як мені самому відповісти на мільйон осяйних запитань, якими мене затоплює Бог?

Herkus Kunčius

О kada tylėjo, šaukiau rūščiai: „Skubėkite, pripildykite kibirus šiais turtais, kaupkite atsargas!“

Tłumaczenie na język litewski:
Herkus Kunčius

Adam Wiedemann

Ale nikt mnie nie mógł wyręczyć, stali bezradni i oglądali się za siebie, cofali za plecy sąsiadów.

Wtedy zrozumiałem, co mam zrobić...

Przystanek 9. Willa Bianki / Вілла Б'янки

Wiosna / Весна

Dariusz Wojakowski

Nie miałem odwagi obejść willi i dostać się na drugą stronę. Zostałbym niechybnie dostrzeżony. Dlaczego mimo to mam uczucie, jak gdybym już tam kiedyś był – bardzo dawno?

o. Tomasz Dostatni

Czy w gruncie rzeczy nie znamy już z góry wszystkich krajobrazów, które napotkamy w naszym życiu? Czy może w ogóle coś zająć jeszcze całkiem nowego, czego byśmy w najgłębszych naszych rezerwach od dawna nie przeculi.

Олександр Бойченко / Oleksandr Wojczenko

Я знаю, що колись, якоїсь пізньої години, стоятиму отам, на порозі садів, рука в руку з Б'янкою. Ми увійдемо в ті забуті закапелки, де поміж старих мурів замкнуто отруйні парки, штучні раї Едгара Аллана По, порослі цикутою, маком та опіумними в'юнками, що палахкотять під бурим небом старезних фресок. Ми розбудимо білий мрамур статуї, що спить із порожніми очима в цьому позамежному світі за рубежем зів'ялого пополудня.

Wojciech Ligeza

Spłoszymy jej jedynego kochanka, czerwonego wampira uśpionego na jej łonie ze złożonymi skrzydłami. Uleci bezgłośnie, miękki, płynny i falujący bezsilnym, bezcielesnym, jaskrawoczerwonym ochłapem bez szkieletu i substancji, zawiruje, rozłopocze się, rozkłóci bez śladu w zmartwiałym powietrzu.

Zbigniew Benedyktowicz

Przez małą furtkę wkroczymy na całkiem pustą polanę. Roślinność będzie tam spalona jak tytoń, jak preria w różne lato indiańskie. Będzie to może w stanie New Orleans albo Luizjana – kraje wszak są tylko pretekstami.

Bogusław Wróblewski

Siądziemy na kamiennym ocembrowaniu kwadratowej sadzawki. Bianka zamoczy białe palce w ciepłej wodzie pełnej żółtych liści i nie podniesie oczu. Po drugiej stronie siedzieć będzie czarna, smukła postać cała zakwefiona. Zapytam o nią szeptem, a Bianka potrząśnie głową i powie cicho:

Віра Романишин / Wira Romanyszyn

– Не бійся, вона не чує, це моя померла мати, вона тут живе. – А потім ще скаже [...] найсолodші, найтихіші і найпечальніші речі. Не буде жодної втіхи. Западе присмерк...

Przystanek 10. Park obok gimnazjum / Парк біля гімназії

Noc lipcowa / Липнева ніч

Ewa Zarzycka

Czy czujecie tajemny, głęboki sens tej przygody, gdy wąty i błady maturzysta wychodzi przez szklane drzwi z bezpiecznej przystani sam jeden w bezmiar nocy lipcowej? Czy przebrnie kiedyś te czarne moczary, trzęsawiska i przepaście nieskończonej nocy, czy wylądjuje jakiegoś poranku w bezpiecznym porcie? Ile dziesiątek lat trwać będzie ta czarna odyseja?

Ксенія Віленська / Ksenia Wileńska

Ще ніхто не написав топографію липневої ночі. У географії внутрішнього космосу ці сторінки ще не заповнені.

Марія Каралюс / Maria Karalus

Липнева ніч! Із чим би її порівняти, як описувати? Може, я порівняв би її з простором величезної чорної троянди, яка сторазово накриває нас усіх сном тисячі оксамитових пелюсток? Нічний вітер доценту розвіває її пухнасту сутність, і на пахкому дні нас досягає вдивляння зірок.

Наталія Гронська / Natalia Grońska

Може, порівняти її з чорним небосхилом наших заплосчених повік, насиченим летючими пилинками, білим маком зірок, ракет і метеорів?

Lidia Wiśniewska

A może porównać ją do długiego jak świat nocnego pociągu, jadącego nieskończonym czarnym tunelem?

Iść przez noc lipcową to przedzierać się z trudem z wagonu do wagonu, pomiędzy sennymi pasażerami, wśród ciasnych korytarzy, dusznych przedziałów i krzyżujących się przeciągów.

Hana Nela Palková

Červencová noc! Tajemné fluidum soumraku, živá, citlivá a neklidná materie temnoty, jež neustále něco vytváří z chaosu a každý tvar opět okamžitě zavrhuje!

Tłumaczenie na język czeski:
Erich Sojka

Przystanek 11. Gimnazjum im. Władysława Jagiełły / Гімназія Владислава Ягайла

Sklepy cynatopowe / Цинамонові крамниці

Józef Olejniczak

Te nocne seanse pełne były dla mnie tajemnego uroku, nie mogłem i teraz pominąć sposobności, by nie zaglądnąć na moment do sali rysunkowej, postanawiając, że nie pozwolę się tam zatrzymać dłużej nad krótką chwilkę. Ale wstępując po tylnych cedrowych schodach, pełnych dźwięcznego rezonansu, poznałem, że znajduję się w obcej, nigdy nie widzianej stronie gmachu.

Keti Kantaria

Sazeimo siCumes CamiCumi ar arRvevda. deref-nebi Senobis im fligelSi ufro farTo iyo, iatakze sqeli xaliCa gaegoT, atmosfero mdidruli iyo da eleganturi, kuTxeebSi mrumed anaTebda patara sanaTurebi. erTi aseTi muxli rom gaviare, winaze farTo, sasaxlis didebulebiT morTul derefanSi amovyavi Tavi. misi erTi kedeli farTo, Seminul TaRedebad iyo binisken gaxsnili da oTaxebis grZel anfiladas miSlida Tvalwin, romelic binis siRmisken miemarTeboda da damabrmavebeli didebulebiT iyo mowyobili.

Tłumaczenie na język gruziński:
Keti Kantaria

Вікторія Григорчук / Wiktorija Hryhorczuk

[...]Глибока тиша цих порожніх салонів повнилася тільки таємними поглядами, що ними перекидалися дзеркала, і сполохом арабесок, що бігли фризами вгорі уздовж стін і зникали в ліпнині білих склепінь.

Artur Cembik

Z podziwem i wciąż stałem przed tym przepychem, domyślałem się, że nocna moja eskapada zaprowadziła mnie niespodzianie w skrzydło dyrektora, przed jego prywatne mieszkanie. Stałem przywoźdżony ciekawością, z bijącym sercem, gotów do ucieczki za najlżejszym szmerem. Jakże mógłbym, przyłapany, usprawiedliwić to moje nocne szpiegowanie, moje zuchwałe wścibstwo?



Spacer z pochodniami. Przy dawnym Gimnazjum, gdzie Schulz był uczniem, a potem nauczycielem. 6.06.2018.
Fot. Igor Feciak / SchulzFest.



Spacer z pochodniami, 6.06.2018. Fot. Igor Feciak / SchulzFest.



Spacer z pochodniami, 6.06.2018. Fot. Igor Feciak / SchulzFest.

Przystanek 12. Miejsce śmierci / Місце смерті

Księga / Книга

Андрій Бондар / Andrij Bondar

Отож ми швидкими кроками наближаємося в нашій оповіді до тієї чудової й катастрофічної епохи, яку в нашій біографії називають епохою геніальною.

Дарма заперечувати, що вже тепер ми відчуваємо те стискання серця, той блаженний неспокій, святе хвилювання, які передують речам остаточним. Невдовзі вже забракне нам барв у наших тиглях, а в душі блиску, щоб розставити найвищі акценти, провести найпросвітленіші і вже трансцендентальні контури на цьому полотні.

Agnieszka Urbanowska

Cóż to jest epoka genialna i kiedy to było?

Tu zmuszeni jesteśmy stać się na chwilę całkiem ezoteryczni, jak pan Bosco z Mediolanu, i zniżyć nasz głos do wnikliwego szepotu. Musimy pointować nasze wywody wieloznacznymi uśmiechami i, jak szczyptę soli, rozcierać w koniuszkach palców delikatną materię imponderabiliów. Nie nasza wina, jeżeli czasami będziemy mieli wygląd tych sprzedawców niewidzialnych tkanin, demonstrujących w wyszukanych gestach oszukańczy swój towar.

Віра Меньок / Wiera Meniok

То була геніальна епоха чи не було її? Тяжко відповісти. І так, і ні. Бо є речі, які цілком і повністю відбутися не можуть. Вони завеликі, щоби поміститися в події, й надто прекрасні. Вони лиш намагаються статися, намагаючи підгрунтя дійсності – чи воно їх витримає. І тут-таки відступають, побоюючись утратити свою цілісність у непевному втіленні.

Stanley Bill

A jeśli nadłamały swój kapitał, pogubiły to i owo w tych próbach inkarnacji, to wnet, zazdrosne, odbierają swą własność, odwołują ją z powrotem, reintegrują się i potem w biografii naszej zostają te białe plamy, wonne stygmaty, te pogubione srebrne ślady bosych nóg anielskich, rozsiane ogromnymi krokami po naszych dniach i nocach, podczas gdy ta pełnia chwały przybiera i uzupełnia się nieustannie i kulminuje nad nami, przekraczając w triumfie zachwyty po zachwycie.

Андрій Юркевич / Andrij Jurkewycz

A проте в певному сенсі вона цілою й неподільною вміщується в кожному зі своїх неповноцінних та фрагментарних утілень. Це вступає в дію явище представництва і зміщеного буття. Якесь подія може бути малою і вбогою стосовно своїх витоків та власних засобів, але, розглянута з більшою пильністю, може відкритися зсередини безконечною і променистою перспективою завдяки тому, що вище буття прагне знайти в ній своє вираження і раптово в ній зближує.

Grzegorz Józefczuk

Tak tedy będziemy zbierali te aluzje, te ziemskie przybliżenia, te stacje i etapy po drogach naszego życia, jak ułamki potłuczonego zwierciadła. Będziemy zbierali po kawałku to, co jest jedno i niepodzielne, naszą wielką epokę, genialną epokę naszego życia.

Przypis

- ¹ Wszystkie fragmenty w języku ukraińskim – w tłumaczeniu Jurija Andruchowycza.



Spacer z pochodniami, 6.06.2018. Fot. Igor Feciak / SchulzFest.

Pierwsze włoskie wydanie opowiadań Brunona Schulza (*Le botteghe color cannella*, Einaudi, Torino 1964, 1970) w świetnym przekładzie Anny Vivanti Salmon zostało wzbogacone o poetycki wstęp słynnego sławisty Angelo Maria Ripellino. Szybko stało się książką kultową i miało cztery wydania (2 kieszonkowe).

Później Andrzej Zieliński, polski slawista wykładający w Mediolanie, przetłumaczył zbiór Księga listów wydany w 1975 roku przez Jerzego Ficowskiego *Lettere perdute e frammenti* (*Zaginione listy i fragmenty*, Feltrinelli, Milano 1980). W tym wydaniu zamieszczone zostały reprodukcje kilku rysunków Schulza, i w ten sposób włoscy czytelnicy mogli zapoznać się z „drugą stroną” jego kreatywności, aspektem, którego nie można oddzielić od jego pisania. Tym kryterium kierowałem się przy wydaniu w jednym tomie wszystkich dzieł Schulza, oprócz listów: *Le botteghe color cannella. Tutti i racconti, i saggi e i disegni* (red. Francesco M. Cataluccio, Einaudi, Torino 2001, 416 stron). Było to zadziwiające, jedyne wydanie na świecie do 2004 roku, które zawierało, dokładnie w miejscu wybranym przez Schulza, jego ilustracje, a także które traktuje *Xięga Bałwochwalcą* (1922) jako prawdziwe opowiadanie.

Jestem przekonany, i za chwilę krótko to wyjaśnię, że rysunek i pisarstwo są świadomie stworzoną całością procesu tworzenia Schulza. Małgorzata Kitowska-Łysiak pod hasłem *Ilustracje*, pisze:

Najprawdopodobniej część rysunków Schulz traktował jako szkice przygotowawcze finalnych kompozycji, które miały stanowić ilustracje do tomów jego prozy¹.

Badaczka twierdzi, że:

W rezultacie znaczna część ilustracji sprawia wrażenie utworów podporządkowanych prozie, a nie rywalizujących z nią, autonomicznych dzieł, mających odrębną rangę artystyczną. Być może ten punkt widzenia przyjęli także powojenni wydawcy utworów Schulza, którzy rezygnowali z ilustracji².

Pierwszą formą wyrazu artystycznego Brunona Schulza był rysunek. Jak tłumaczył, w wywiadzie udzielonym przyjacielowi – pisarzowi i malarzowi, Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi – w istocie napisanym przez samego Schulza (zob. list do Wacława Czarskiego, zima 1934–1935):

Początki mego rysowania gubią się w mgłę mitologicznej. Jeszcze nie umiałem mówić, gdy pokrywałem już wszystkie papiery i brzegi gazet gryzmołami, które wzbudzały uwagę otoczenia. Były to z początku same powozy z końmi. Proceder jazdy powozem wydawał mi się pełen wagi i utajonej

Bruno Schulz i opowiadania ilustrowane. Na marginesach włoskiej recepcji

symboliki. Około szóstego, siódmego roku życia powracał w moich rysunkach wciąż na nowo obraz dorożki z nastawioną budą, płonącymi latarniami, wyjeżdżającej z nocnego lasu. Obraz ten należy do żelaznego kapitału mojej fantazji, jest on jakimś punktem węzłowym wielu uchodzących w głąb szeregów. Do dziś dnia nie wyczerpałem jego metafizycznej zawartości. Widok konia dorożkarskiego nie stracił po dziś dzień dla mnie fascynacji i wzbudzającej mocy („Pion”, 1935, nr 34–35)³.

Od 1918 r. zaczął pokazywać swoje autoportrety, portrety znajomych, exlibrisy, kompozycje fantastyczne i, przede wszystkim właśnie, powozy z końmi. W 1920 roku rozpoczął realizację, techniką cliché-verre, kilkunastu rycin, które w różny sposób stanowią jego pierwsze opowiadanie w formie rysunków z didaskaliaми: *Xięga Bałwochwalcza*. 19 rysunków pokazuje, poprzez deformację postaci, wpływ austriackiego malarza i pisarza Alfreda Kubina (1877–1959). Jak wspomina narzeczona Schulza, Józefina Szelińska: „Z Kubinem łączyła go ta pełna fantastyki Goyowskiej groza”. Inni malarze, którzy mieli na niego największy wpływ, to: Matthias Grunewald, Hieronimus Bosch, Felicien Rops, Aubrey Beardsley, Egon Schiele i Polacy Eugeniusz Zak (1884–1926) i Stanisław Ignacy Witkiewicz.

Różne motywy (mitologiczne, literackie i biblijne) składają się na te sceny, przedstawiające dominację kobiety nad mężczyzną. Pochód człowieczków, pośród których pojawia się zawsze sam Schulz, wije się w adoracji wokół stóp pięknych, pewnych siebie i niezależnych seksualnie kobiet. Tak książka jest pierwszym opowiadaniem autobiograficznym Schulza: przedstawienie w światłocieniu skomplikowanej wizji świata, która będzie potrzebowała słów – manipulowanych w prozie poetyckiej – do pełnej ekspresji. W połowie lat 20. Schulz zaczął eksperymentować z pisarstwem dzięki przyjaźni z młodym pisarzem, Władysławem Riffem (1901–1927), którego przedwczesna śmierć bardzo uderzyła Schulza.

Z listu do Stefana Szumana (24 lipca 1932), wiemy, że autor miał zamiar wzbogacić swoimi pracami wydanie *Sklepów cynamonowych*:

Okladkę sam narysuję sobie. Myślałem o ilustrowaniu tej rzeczy drzeworytami wśród tekstu, jak książki XIX wieku, ale nie wiem, czy to zrobię⁴.

Plan ten nie został jednak zrealizowany: książka została wydana tylko w obwolucie projektowanej przez Schulza. Dopiero *Sanatorium pod Klepsydrą* (1937) ukazało się z 33 reprodukcjami wykonanymi przez pisarza rysunków piórkiem. Ta książka, zadekowana byleż już wówczas narzeczonej, Szelińskiej, jest syntezą twórczości literackiej i malarskiej Schulza, któremu bardzo zależało na tego typu zestawieniu. *Sanatorium pod Klepsydrą*, pod każdym względem, książka ilustrowana i tylko w ten sposób ma być wydana, choćby przez szacunek dla Schulza. Trudno zrozumieć dlaczego, zarówno w Polsce, jak i za granicą, tylko raz po wojnie to książka została wydana z oryginalnymi ilustracjami (B. Schulz, *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod Klepsydrą. Kometa*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1957; ze wstępem Artura Sandauera).

Schulz myślał obrazami: czasem zostawały przedstawione w literackiej formie, w innych przypadkach w formie malarskiej; często skutecznie uzupełniały się nawzajem. Historyk kina, Paolo Caneppele (w *La Repubblica dei sogni*, Kinoateleje, Gorizia 2004), zakłada, że Schulz był stałym bywalcem sali kinowej zarządzanej przez jego brata w Drohobyczu i zwraca uwagę na rolę kina w jego twórczości:

Bruno Schulz mówi obrazami i jego językiem ojczystym w rzeczywistości nie jest polski, ale język hieroglifów, język mandaryński. Jego słownictwem jest ideogram. Schulz patrzy na świat i tłumaczy na język polski sekwencję obrazów. Jego utwory są promienne, tają, cytują, wywołują⁵.

W tym samym wywiadzie dla Witkiewicza, Schulz tłumaczył:

Na pytanie, czy w rysunkach moich przejawia się ten sam wątek, co w prozie, odpowiedziałbym twierdząco. Jest to ta sama rzeczywistość, tylko różne jej wycinki. Materiał, technika działają tutaj jako zasada selekcji. Rysunek zakreśla ciaśniejsze granice swym materiałem niż proza. Dlatego sądzę, że w prozie wypowiedziałem się pełniej⁶.

Jednakże swoimi „opowiadaniem ilustrowanymi” Schulz osiągnął rzadką w XX wieku doskonałość ekspresji. I można sądzić, że miał zamiar iść dalej tą oryginalną drogą. Z zaginionej powieści *Mesjasz*, zapowiedzianej na stronach pisma „Wiadomości Literackie” (nr 19, 1934), o której wspominał w liście do pisarza Kazimierza Truchanowskiego (6 października 1935), pisząc: „będzie to dalszy ciąg *Sklepow cynamonowych*”⁷, pozostają nam, nie przy-

padkowo, tylko niektóre rysunki, które miały ją ilustrować.

Mesjasz, zaginiona powieść ilustrowana Schulza (z której pozostało tylko parę rysunków i dwa fragmenty: *Księga* i *Genialna epoka*) uderzyła wielu pisarzy. Wystarczy wspomnieć powieść *Amerykanki* Cynthii Ozick (*The Messiah of Stockholm*, 1987). Także we Włoszech był pisarz Marco Ercolani (*Il mese dopo l'ultimo. Frammenti di un romanzo incompiuto – Miesiąc po ostatnim. Fragmenty nieukończonej powieści*, Graphos, Genova 1999), który próbował, z różnym skutkiem, napisać tę książkę we fragmentach. Już w *La repubblica delle nuvole – Republice chmur* (w: *Lezioni di eresie – Lekcje herezji*, Graphos, Genova 1996) Ercolani stworzył „apokryf” polskiego pisarza, udając, że znalazł on w 1985 roku ten tekst wśród listów, które Schulz napisał do Anny Płockier. Opisuje on tam rozmaite kształty chmur, w których obserwator może dopatrzeć się czegokolwiek, dochodząc wręcz do momentu, kiedy wszystko podporządkowuje się „władzy wielkiej i nadnaturalnej herezji: snu”.

Sny, niekończąca się zdolność wyobrażania sobie świata innego niż smutna, otaczająca go rzeczywistość, są także bohaterami najlepszej włoskiej książki poświęconej Schulzowi, „sympatycznej” powieści pod tytułem: *Un uomo che forse si chiamava Schulz* (Człowiek, który być może nazywał się Schulz) Ugo Riccarellego (Piemme, Casale Monferrato 1998). Twierdzi się tam, że „ze snów getta urodził się także Mesjasz: urzeczywistnił się on z drżenia odpoczynku przerywanego wysiłkiem...”. Na końcu książki Matka umiera, przypominając Brunonowi służącą, Danutę: „Pamiętasz, jak ją narysowałaś, Bruno? Wielka elegancja i pewność, z którą szła do dorożkarza? Tylko ona zrozumiała ten rysunek, ona jedyna poparła twój geniusz i jedyna otworzyła drzwi, które jej wskazałeś. Jesteśmy puści, ograniczeni, jesteśmy nicością, synku, jesteśmy liniami, które nie potrafią narysować siebie inaczej”.

Przypisy

- 1 *Słownik schulzowski*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003, s. 149–150.
- 2 *Ibidem*.
- 3 Bruno Schulz, *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku Jerzy Ficowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 99–100.
- 4 *Ibidem*, s. 37.
- 5 Paolo Caneppele, *La Repubblica dei sogni*, Kinoateleje, Gorizia 2004.
- 6 Bruno Schulz, *Księga listów*, s. 101.
- 7 *Ibidem*, s. 104.

Opublikowane pierwotnie w: *Współczesna recepcja twórczości Brunona Schulza. Materiały naukowe III Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*, red. Wiera Meniok, Drohobycz 2009, s. 171–175.

Tłumaczyłem opowiadania Brunona Schulza 30 lat temu. Częściowo ja, częściowo tłumaczył Yoram Brunowski, świetny znawca literatury polskiej i języka polskiego. Niestety już nie żyje. Moją część sam wybrałem, i to była najtrudniejsza praca literacka, jakiej kiedykolwiek się podjąłem. Po prostu polszczyzna Schulza wykoleiła swą siłą żywotną mój język hebrajski. Zwróciłem się do przyjaciółki, Racheli Klaiman, która nie znał polskiego, żeby pomagała mi wrócić na „tory”. Jak wiemy wszyscy, nasze pierwsze przeżycia zostawiają głębokie ślady w naszej pamięci i w naszych uczuciach, i w każdym utworze artystycznym widzi się, słyszy albo wyczytuje echa dzieciństwa. Oczywiście także w prozie Brunona Schulza.

Wróciłem, przed moim przyjazdem do Drohobycz, do Jego listów, adresowanych do różnych przyjaciół. Czytałem te listy wiele lat temu i pamiętałem, że są tam małe fragmenty na ten temat. A w związku z tym, że przeważnie piszę dla dzieci i młodzieży, i doskonale wiem, skąd pochodzą tematy moich książek, znalazłem w tych fragmentach dobrego przyjaciela.

To, co pan mówi o naszym sztucznie przedłużonym dzieciństwie – dezorientuje mnie trochę. Gdyż zdaje mi się, że ten rodzaj sztuki, jaki leży na sercu, jest właśnie regresją, jest powrotem, dzieciństwem. Gdyby można było uwstecznić rozwój, osiągnąć jakąś okrężną drogą powtórnie dzieciństwo, jeszcze raz mieć jego pełnię i bezmiar – to byłoby to ziszczeniem „genialnej epoki”, „czasów mesjaszowych”, które nam przez wszystkie mitologie są przyrzeczone i zaprzysiężone. Moim ideałem jest „dojrzeć” do dzieciństwa. To by dopiero była prawdziwa dojrzałość. (Do Andrzeja Pleśniewicza, Drohobycz, 4 III 1936)².

Właściwie przy naszym spotkaniu nie dobrałem się do Pana, do tych warstw, które byłyby najciekawsze. Pan musi być wewnątrz pełen ciekawych rzeczy, chciałbym z Panem kiedyś jakiś tydzień lub dwa spędzić na wsi. Musi Pan być doskonały kolega, towarzyszy do fantazjowania, do włóczęgi i wędrówki.

Czy Pan np. lubi książki z przygodami dla dzieci? Czy chciałby Pan ze mną i jeszcze z kimś mieszkać na bezludnej wyspie, w samowystarczalnej twierdzy, lekko zagrożonej dzikimi zwierzętami, piratami itd.? Czy czytał Pan Stevensona Wyspę skarbów? Czy nie myślał Pan nigdy o napisaniu książki takiej dla dzieci i dzieciennych fantastów? (Do Kazimierza Truchanowskiego, 4 III 1936).

Nie wiem, skąd w dzieciństwie dochodzimy do pewnych obrazów o rozstrzygającym dla nas znaczeniu. Grają one rolę tych nitki w roztworze, dokoła których krystalizuje się dla nas sens świata. Do tych

Krótkie cytaty z listów Brunona Schulza o dzieciństwie i jeszcze coś o tłumaczeniu polskich słów, które zgubiłem, bo jestem pisarzem mojego nowego-starego języka

obrazów należy jeszcze u mnie obraz dziecka niesionego przez przestrzeń ogromnej nocy, rozmawiającego z ciemnością. Ojciec tuli je, zamyka w ramionach, odgradza od żywiołu, który mówi i mówi, ale dla dziecka ramiona te są przezroczyste, noc dosięga je w nich i poprzez pieszczoty ojca słyszy ono nieustannie jej straszliwe perswazje. I znękanie, pełne fatalizmu odpowiada na indagacje nocy, z tragiczną gotowością, całkiem zaprzędane wielkiemu żywiołowi, od którego nie ma ucieczki. Są treści niejako dla nas przeznaczone, przygotowane, czekają na nas na samym wstępie życia. Tak recypowałem balladę Goetego w wieku ośmiu lat z jej całą metafizyką. Poprzez na wpół zrozumiałą niemczyznę pochwyliłem, przeczulem sens i wstrząśnięty do głębi płakałem, gdy mi ją matka czytała.

Takie obrazy stanowią program, statuują żelazny kapitał ducha, dany nam bardzo wcześnie, w formie przeczuć i na wpół świadomych doznań. Zdaje mi się, że cała reszta życia upływa nam na tym, by zinterpretować te wglądy, przełamać je w całej treści, którą zdobywamy, przeprowadzić przez całą rozpiętość intelektu, na jaką nas stać. Te wczesne obrazy wyznaczają artystom granice ich twórczości. Twórczość ich jest dedukcją z gotowych założeń. Nie odkrywają już potem nic nowego, uczą się tylko coraz lepiej rozumieć sekret powierzony im na wstępie i twórczość ich jest nieustanną egzegezą, komentarzem do tego jednego wersetu, który był im zadany. Zresztą sztuka nie rozwiązuje tego sekretu do końca. Pozostaje on nierozwikłany. Węzeł, na który dusza została zasupłana, nie jest fałszywym węzłem, rozchodzącym się za pociągnięciem końca. Przeciwnie, coraz ciaśniej się zawężła. Manipulujemy przy nim, śledzimy bieg nici, szukamy końca i z tych manipulacji powstaje sztuka. (Bruno Schulz do St. Witkiewicza, „Tygodnik Ilustrowany” 1935, nr 17).

Kilka słów w sprawie tłumaczenia. Właściwie każdy z nas, kto zajmuje się tłumaczeniem, zawsze

czy czasami, dokładnie wie, że kiedy przelewamy, przerabiamy, przekształcamy język inny na nasz, albo jeden język na drugi, to ten nowy rysunek wychodzi trochę inaczej, te linie, które przerysowaliśmy, zmieniają trochę koryta swojego biegu. Poczucia asocjacji każdego słowa, czasami nawet zwyczajnego słowa, na przykład „stół” – otóż te poczucia trochę się przesuwają. Podobnie jak dwie dłonie, składające się do modlitwy, już nie pokrywają jedna drugiej, lewa dłoń już nie przylega szczelnie do prawej, palec nie przylega do palca.

Wszystko się nieco przesuwają. Większa część dłoni jeszcze dotyka jedna drugą, ale krawędzie z dwóch stron już nie są pokryte, nie modlą się razem. Miałem bardzo dziwne doświadczenie, kiedy przyjechałem do Polski po raz pierwszy, po 46 latach, żeby sprawdzić tłumaczenie mojej książki z hebrajskiego na polski, ale nie bezpośrednio z hebrajskiego, tylko z tłumaczenia angielskiego. Tłumacz, Ludwik Jerzy Kern, znany pisarz i poeta, starszy ode mnie, siedział ze mną przez trzy dni i czytał mi jego polskie tłumaczenie, które było już gotowe, a ja sprawdzałem, to znaczy czytałem mój hebrajski oryginał. Trzeciego dnia nagle sytuacja się odmieniła. Ja czytałem hebrajskie tłumaczenie, a Kern czytał mi polski oryginał.

Zatem nawet przez angielskie pośrednictwo obydwie dłonie asocjacji znów „modliły” się razem. Na przykład to hebrajskie słowo *tarmil cad*, które określa „teczkę noszoną na rzemieniu, włożoną na ramię przez głowę”, a które ma mniej więcej te same asocjacje jak *bag* po angielsku. W chwili, kiedy tłumacz Kern przeczytał mi to same polskie słowo, „przetłumaczone” w mojej hebrajskiej książce na *tarmil cad* – „chlebak” – wróciły do mnie moje asocjacje z dzieciństwa: „Chleba naszego powszedniego...”.

Stało się dokładnie to samo, gdy siedziałem z drugim tłumaczem mojej autobiograficznej książki, Janem Rybickim, o wiele ode mnie młodszym. W chwili, gdy zacząłem odczuwać to samo, powiedziałem mu, co się dzieje. Byłem już doświadczony.

W liście, który dostałem od pani Wiery Meniok, jest mowa o warsztatach, które polegać będą między innymi na dyskusjach wokół tłumaczenia na różne języki jednego fragmentu z *Wiosny Schulza*. Przetłumaczyłem tylko połowę opowiadań Schulza i *Wiosna* nie była wśród nich. Przeczytałem *Wiosnę* teraz na nowo. Oczywiście wyobrażam sobie, jakie trudności są tam dla tłumacza. Przeczytam te fragmenty, żebym mógł uczestniczyć w tych warsztatach. Najłatwiej, prawdopodobnie, tłumaczyć Schulza na języki słowiańskie, ale nawet języki łacińskie są o wiele bliższe do polskiego niż język semicki, jak hebrajski.

Po tej długiej przedmowie chcę mówić tylko o jednym słowie, które spotkałem także w *Wiośnie*. A słowo to rzeczownik: *Księga*.

W języku polskim są dwa określenia słowa „książka”: neutralne słowo „książka”, i specjalne – „księga”. Gdy spotkałem to słowo po raz pierwszy, nie mogłem w żaden sposób zgodzić się na kompromis, bo księga to nie jest zwyczajna książka. Ja wiem, co to jest księga. Wiem to od młodych lat. Zawsze wiedziałem. Nigdy nie zapomnę tych ogromnych ksiąg, które znalazłem w jednym opuszczonym mieszkaniu w opustoszałym getcie warszawskim, kiedy ten, kto został jeszcze na tym świecie, mógł chodzić po opuszczonych domach, wspinać się na każde schody, otworzyć każde drzwi, bo nie było wolno zamykać drzwi na klucz, i wejść do mieszkań bez ludzi. Mieszkańcy zostali już wysłani na nowe osiedlenie na tamym świecie. Szukałem węgla. Jedzenia w każdym razie nie można było znaleźć.

W jednym takim mieszkaniu znalazłem coś, czego oczywiście nie szukałem – bo oprócz węgla szukałem tylko pokojów dzieciennych, w których mogły być znaczki, bo jeszcze zbierałem znaczki. Szukałem także książek, których jeszcze nie czytałem. Książek, nie księgi. I nagle znalazłem księgi. Wiedziałem, co to są księgi, chociaż wtedy nie czytałem Schulza. To takie święte, ogromne tomy w grubych, skórzanych i pozłoczonych oprawkach. Znalazłem tomy zakurzone, leżące jeden na drugim, zostawione na antresoli wiszącej pod sufitem, nie tylko pełne wielkiego ciężaru świętości i mądrości, jak to przypuszczałem, ale nawet napisane jakimś dziwnymi, kwadratowymi literami, księgi mistyczne i głębokie, o których pisze Bruno Schulz. Także w *Wiośnie*.

Chcę tu przytoczyć fragment z rozdziału IX:

Miałem wiele powodów do przyjęcia, że księga ta była dla mnie przeznaczona.

Wiele znaków wskazywało na to, że do mnie zwracała się ona jako misja specjalna, posłanie i poruczenie osobiste. Poznałem to już po tym, że nikt nie czuł się jej właścicielem. Nawet Rudolf, który ją raczej obsługiwał. Była mu w gruncie rzeczy obca. Był on jak niechętny i leniwy sługa w pańszczyźnie obowiązku. Niekiedy zazdrość zalewała mu serce goryczą. Buntował się wewnętrznie przeciwko swej roli klucznika skarbu, który do niego nie należał. Patrzył z zazdrością na refleks dalekich światów, wędrujący cichą gamą kolorów po mojej twarzy. Dopiero odbity od mego oblicza dochodził go daleki odblask tych kart, w których dusza jego nie miała udziału.

Było rzeczą niemożliwą przetłumaczyć słowo „księga” na hebrajski. Nie mogłem się zgodzić. Buntowałem się. Ale nic mi to nie pomogło, i po stracie wielu strasznych, silnych, wizualnych słów, które wryły się w moją duszę w dzieciństwie, razem z ich smakiem, kolorem, zapachem, i czasami nawet z ich kształtem, straciłem także księgę. Przyszły nowe asocjacje no-

wych słów w moim nowym języku, czasami one wzruszają, mają smak i zapach. Czasami straszą. Niekiedy mają nawet kształt, ale to wszystko już późniejsze, na wpół dorosłe asocjacje. Już nie smak, i zapach, i strach dzieciństwa. Chcę tutaj dodać jeszcze kilka słów nie w sprawie tłumaczenia, tylko w związku z moim osobistym doświadczeniem po utracie języka matczynego na początku życia.

Są słowa w moim dzisiejszym języku, które w polskim były „kobietami” albo „mężczyznami”, ale teraz zmieniły swą płęć. To są słowa z lat młodości, które były w moich uczuciach jak damy albo rycerze w bajkach, i nagle ich płęć się odwróciła. Trudno mi się z tym pogodzić. Noc na przykład, noc już nie jest tą ciemną damą w niekończącej się i przesuwającej się za nią sukni gwiazd. Albo świece. One już nie świecą takim miłym, przytulającym światłem matczynym, bo teraz są już mężczyznami noszącymi pochodnie w męskiego rodzaju nocy.

Teraz chcę wrócić do Brunona Schulza, do jeszcze jednego, pięknego cytatu z jego listu:

Czytam teraz *Zmory Zegadłowicza*. Bardzo mnie to interesuje i podnieca. Poza tą książką widzę kontury innej książki, którą sam chciałbym napisać. Tak że właściwie nie wiem, czy czytam tę książkę, czy też tę potencjalną i niezrealizowaną. Tak czytaliśmy za dzieciństwa, dlatego potem te same książki ongiś tak bogate i pełne mięszu – potem w dorosłym wieku są jak drzewa огоłocone z listowia – zostały nagie szkielety. Kto miałby jeszcze w sobie pamięć i miąższ dzieciństwa – powinien by je napisać na nowo, tak jak były wtedy. Powstałby prawdziwy Robinson i prawdziwy Gulliver. (Do Romany Halpernowej, Drohobycz, 5 XII 1936).

Co mogę więcej powiedzieć po tym cytacie? Staralem się przez 45 lat. Wyszło ponad 30 moich książek, przeważnie dla dzieci i dla młodzieży. Zostały one przetłumaczone na wiele języków. Mam nadzieję, że chociaż jedna z nich będzie tym prawdziwym Gulliverem albo Robinsonem.

Przypisy

- ¹ Podkreślenia autora.
- ² Wszystkie cytaty pochodzą z: B. Schulz, Proza, oprac. J. Ficowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1964.

Opublikowane pierwotnie w: *Współczesna recepcja twórczości Brunona Schulza. Materiały naukowe III Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobycz, red. Wiera Meniok, Drohobycz 2009, s. 141–145.*



Drohobycz 2018. Fot. Zbigniew Benedyktowicz.

Kondor, karaluch, krokodyl (Francja)

Franz Kafka i Bruno Schulz, honorowi obywatele Republiki Marzeń, potrafili opisać senne euforie i koszmary tak precyzyjnie, jakby to były zwykłe fakty, świadomi, że nasze wzloty i upadki wylęgają się w środku, niewidoczne pod wzniosłą czy tandetną fasadą codzienności. Wie o tym oczywiście każdy pisarz i artysta, lecz nie każdy posiada dar uwagi i wyobraźni, by nam pokazać dynamikę psychiczną, mechanizmy współżycia, wynalazki techniczne, nasze apetyty, a przede wszystkim dążenie do władzy i jej tajniki. Władza zawsze ukrywa przed nami swój pęd do totalności, odgórnie opierając się na abstrakcji, na dole licząc na pogardę i bestialstwo. Likwidacja obowiązujących norm cywilizacji zagraża nam zawsze, ale rzadko przebiegała tak drastycznie jak w czasach, których wizjonerami byli ci dwaj pisarze.

Franz Kafka (1883–1924) i Bruno Schulz (1892–1942) urodzili się w asymilowanych rodzinach żydowskich, jakich nie brakowało w austro-węgierskiej Kakanii, Kafka w zamożnej niemieckojęzycznej rodzinie z Pragi, Schulz w skromniejszym Drohobyczu. Język Kafki, podziwiany za chłodny rygor, wywodzi się z *Pragerdeutsch*, wybornej postklasycznej niemczyzny, którą mówiły wykształcone elity żydowskie. Zatrudniony w międzynarodowym towarzystwie ubezpieczeniowym, Kafka znał dobrze nowoczesną biurokrację. Kierując się kapitalistyczną zasadą skuteczności i profitu, operowała ona w moralnej próżni, przygotowując grunt państwu totalitarnemu. Bruno Schulz śledził degradację Europy z innej perspektywy i w innym języku. Proza Schulza należała do awangardy literackiej, ale pisana była polszczyzną galicyjską, ukształtowaną pod wpływem urzędowej niemczyzny austriackiej, skłonnej do bombastu, komplikacji i komicznych latynizmów. Ale u Schulza słyhać i inne tradycje: młodopolskie wiersze, żydowski dowcip, baśnie chasydów, śpiewność języka ukraińskiego. To pisarz-artysta pogranicza i prowincji, który z pozycji nauczyciela robót ręcznych, posady słabo płatnej, ale swobodniejszej od urzędniczej pracy Kafki, obserwował nie tylko swój świat, ale i przyrodę, kosmos. Ta poetyckość mogła mu być

przysłonić obraz epoki, ale tak się nie stało. Opisał ją równie przenikliwie jak Kafka.

W centrum pisarstwa Kafki i Schulza stoją Ojciec i Syn. Symboliczne duo ewokujące starą i nową władzę oraz stosunki pisarzy z własnymi ojcami. Ojciec Kafki, krzepki człowiek interesu i domowy tyran, wykształcenia, kultury i wartości duchowych nie cenił, mając za nic judaizm i twórczość literacką syna. Jakub Schulz, sympatyczny ekscentryk i antytalent do interesów, miał marne zdrowie i namiętność do zwierząt. Tę pasję dzielił z nim Bruno, jak przed nim Kafka: autor opowiadań o małpie mądrzejszej od człowieka i śpiewacze Józefinie – primadonnie zakochanego w muzyce i zagrożonego w istnieniu narodu myszy – którą uczynił bohaterką swojego ostatniego opowiadania, gdy z zatakowanego gruźlicą gardła pisarza wydobywał się już tylko pisk. Obaj twórcy (to cecha wielu autorów żydowskiej Europy) identyfikowali się z ofiarami: ze zwierzętami i każdym ludzkim *underdogiem*. Pies jest narratorem jednego z opowiadań Kafki, Schulz pisze z zachwytem małego chłopca o tej słodkiej „kruszynce życia”, jaką był szczeniaczek Nemrod, noszący wiekopomne imię legendarnego wojownika ze Starego Testamentu.

Jakub Schulz zapisał żonie sklep bławatny, który razem z domem spłonął wkrótce po wybuchu I wojny światowej. Był już wtedy przykuty chorobą do łóżka i zmarł kilka miesięcy po pożarze. Bruno, najmłodszy syn, opiekował się ojcem i przywołał jego postać w swoich opowiadaniach. To traktujące o przemianie Ojca w ptaka przywodzi na myśl *Przemianę* Kafki, której protagonistą, a ściślej ofiarą, jest Gregor Samsa: dobry syn i żywiciel rodziny, z którego pancerza siostra zrobi sobie hamak. Ptak, symbol marzeń o swobodzie i niebiańskich aspiracjach, to nie wstrętny karaluch. Metamorfoza Ojca nie zieleje u Schulza grozą i może nawet śmieszyć. Ale nie ma wątpliwości, że Ojciec, któremu nie wyrosły upragnione skrzydła, to ofiara: „długie, chude dłonie ojca, z wypukłymi paznokciami, miały swój analogon w szponach kondora. Nie mogłem się oprzeć wrażeniu, widząc go tak uśpionego, że mam przed sobą mumię – wyschłą i dlatego pomniejszoną mumię mego ojca. Sądzę, że i uwagi matki nie uszło to przedziwne podobieństwo, chociaż nigdy nie poruszaliśmy tego tematu. Charakterystyczne jest, że kondor używał wspólnego z moim ojcem naczynia nocnego”.

U Kafki i Schulza przemiana ukazuje w symbolicznym skrócie fiasko szarych ludzi: przedstawiciele dwóch pokoleń i dwóch momentów w historii. Doświadczenie z własnym ojcem wyostrzyło wizję Kafki na tyranię Ojców i jej konsekwencje, masową rzeź Synów wysłanych na wojnę przez wiekowych cesarzy, królów, carów. Bruno Schulz, dziewięć lat młodszy od Kafki, kontemplował upadek Ojcowskiej władzy, gdy rządy obejmowali Synowie arcytyrani, więc w łagodniejszym



Ewa Kuryluk, III Festiwal, Drohobycz 2008. Fot. Igor Feciak / SchulzFest.

świecie jawił się stary „lis” Franciszek Józef. Był figurą z gabinetu woskowego i należał wraz z kondorem do biblijnej generacji Ojców, dla której coś jeszcze znaczył Stary Testament i dziesięć przekazów. Po odejściu Ojców scena stanęła otworem dla Syna Krokodyla i jego ofiary: Syna traktowanego jak pies i karaluch.

„Ulicą Krokodyli” nazwał Schulz centrum handlowe Drohobycza, skromne i dyskretne jak na dzisiejsze normy, lecz w istocie już zapchane tandetą i pornografią, sprzedawaną bez skrępowania przez nowych ludzi interesu. Mnożą pokusy, wymyślają nowe strategie, nęcą klientów sztuczkami i fantastycznymi przemianami. Co zaczyna się w *Ulicy Krokodyli* od zakupów, kończy się konfuzją i korupcją: „Pokazywało się wówczas, że magazyn konfekcji był tylko fasadą, za którą kryła się antykwarnia, zbiór wysoce dwuznacznych wydawnictw i druków prywatnych. Usłużny subiekt otwierał dalsze składy, wypełnione aż pod sufit książkami, rycinami, fotografiami. Te winiety, te ryciny przechodzą stokrotnie najśmielsze nasze marzenia. Takich kulminacji zepsucia, takich wymyślności wyuzdania nie przeczuwaliśmy nigdy”.

Ulica Krokodyli kusi nabywcę fantazmami, podnieca seksualnie, gra na infantylnych apetytach i apeluje do zachłanności dorosłych, wciąga w sztuczną rzeczywistość, „cienką jak papier” i urzekającą jak ekran, skutecznie przesłaniając realia. Na „ulicy Krokodyli”, gdzie nie obowiązują żadne zasady, odbywa się bezustannie „zniwelowanie granic i hierarchii”, co pozwala pławić się do woli „w płytkim błocie wspólnoty, łatwej intymności, brudnego zmieszania”. Co za raj dla krokodyli! I jak im blisko do *Kolonii karnej*, w której Kafka opisuje monstrum nowoczesności. Zatrudniony w obozie zagłady, tak się zakochał w obsługiwanej przez siebie maszynie do zabijania, że woli sam się nią zlikwidować, niż stracić pracę. U Schulza zamiast kata pojawia się wszechwładny dr Gotard, dyrektor „sanatorium pod klepsydrą”, dokąd trafił Ojciec.

Kondor, karaluch, krokodyl. Kod naszej kondycji? Boję się, że tak.

Opublikowane pierwotnie w: *Współczesna recepcja twórczości Brunona Schulza. Materiały naukowe III Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*, red. Wiera Meniok, Drohobycz 2009, s. 95–97.

Ekfrazy

Znów Bruno Schulz? Cóż, jest studnią tajemnic. Wspomniałem niegdyś (*Urania*, „Nowe Książki” 2011, nr 12) film Urbana Gada z Astą Nielsen *Afgrunden* (1910), który wychywał z Schulzowskiej *Nocy lipcowej* i podsunął pisarzowi miano demonicznej treserki mężczyzn w opowieści *Księga*. Później znalazł się nawet opisany przez Schulza plakat. Udało się zatem o cal zdystansować wcześniejszy komunikat Judyty Preis i Jørgena Hermana Monrada „*Niejaka pani Magda Wang*”. Inspiracje duńskie Brunonem Schulzem [!], ogłoszony w tomie *Współczesna recepcja twórczości Brunona Schulza* (Drohobycz 2009).



Lecz inspiracji Schulza kulturą masową jego mitycznej młodości to nie wyczerpuje. Przeciwnie, otwiera nowy rozdział. „Fascynacja drohobyckim pisarzem [...] przypomina odczytywanie zapomnianego języka albo rekonstruowanie zaginionej kultury” – pisze Paweł Sitkiewicz w szkicu *Fantasmagorie*. *Rozważania o filmowej wyobraźni Brunona Schulza*, zawartym w pierwszym numerze nowego periodyku „Schulz / Forum”. Właściwie to, co poniżej, też winno zwać się „Fantasmagorie”. Że jednak wypada poprzestać na opisanu słowem właściwych innemu medium utworów, lepsze będą *Ekfrazy*. Tak zwie się przecież literackie próby charakteryzowania dzieł pozasłownych, zwłaszcza malarstwa i rzeźby. Przypadek pierwszy dotyczy jednak muzyki.

Z kart „świętego szpargału” w opowieści *Księga* wychodzą, jak pamiętamy, kataryniarze o „wyjedzonych przez życie” twarzach, niosąc w świat czar skryty w ich skrzynkach. Owi wędrowni muzycy, których Schulz tak chętnie rysował, „stawiali katarynkę na krzyżulcach na zbiegu ulic, pod żółtą smugą nieba, przekreśloną drutem telegraficznym, wśród ludzi śpieszących tępo z nastawionymi kołnierzami, i zaczęli swą melodię, nie od początku, lecz w miejscu, gdzie wczoraj przerwali, i grali: «Daisy, Daisy, ty mi odpowiedź daj...», podczas gdy z kominów puszyły się białe pióropusze pary”. Czemu nikt jeszcze nie wpisał tych słów w internetową wyszukiwarkę?

Gdy to uczynić, machina czasu objawi słodką melodię, którą modny kompozytor Harry Dacre podbił angielskie music-halle w roku 1892. *Daisy Bell* to nazwisko dziewczyny łączące kwiatek (stokrotkę) z rowerowym dzwonkiem. Panna prowadzi tandem, chłopiec pedałujący z tyłu deklaruje jej swe uczucia, lecz wiatr porywa słowa, więc zakochany prosi, by, jeśli usłyszała, dała mu znak dzwoneczkiem:

Daisy, Daisy, give me your answer do,
I'm half crazy all for the love of you,
It won't be a stylish marriage
I can't afford a carriage,
But you'll look sweet upon the seat
Of a bicycle built for two.

W 2001. *Odysei kosmicznej* Stanleya Kubricka (1968) mruczy to elektronicznym głosem komputer HAL 9000. A gdy u Schulza w *Komecie* katastrofa kosmiczna kruszy pierścień Zodiaku, miejsce przepadłych Bliźniąt zajmuje odtąd bocykl. Czy aby nie tandem?

Czas na magię obrazu. W *Sanatorium pod Klepsydrą* Józef otwiera na zapleczu sklepu Ojca pakiet i w miejscu pornograficznej książki, którą skrycie zamówił, znajduje składany astronomiczny teleskop. Przedmiot z usztywnionego czarnego płótna, tektury i pręcików rozszerza się na kształt miecha dawnych aparatów foto-

Co słyhać

graficznych w szereg komór, które okazują się w końcu składaną limuzyną. Po krótkim wahaniu Józef wsiada do niej i wyjeżdża ze sklepu „wśród szpaleru gości odprowadzających zgorzonym spojrzeniem ten w istocie skandaliczny wyjazd”. Ów, wedle słów Ewy Kuryluk, „gąsienicowy pojazd” zdaje się mieć czysto filmowy rodowód.

Brytyjski operator Harald L. Muller nakręcił tylko parę krótkich komedii. A wśród nich, w 1930 roku, na wpeł animowaną fabułę inspirowaną komiksem Charleya Bowersa, mającym za bohatera właściciela składnicy złomu. Posiadacz owego szrotu znajduje w Afryce ptaka, który zjada żelazo. Schwytawszy go, każe oczyścić plac składnicy. Ptak, podobny do oskubanego kurczaka w butach Chaplina, pożera parę błotników, resorów, kół i znosi jajko. W czterdziestosekundowej, zapierającej dech sekwencji z ukrytej w jajku szmatki wylega się dzięki poklatkowym zdjęciom kompletne płócienne auto: rozrasta się niczym miech na motor i kabinę, staje na kołach, kięlkują mu kierownica i reflektory, wyrasta składany dach, pęckuje zderzak. „Świetnie, będziemy produkować pięć milionów aut rocznie!” – wybucha złomiarz. Ptak parska zgrzytliwym śmiechem. „My, ptaki złomojady, znosimy tylko jedno jajko na sto lat!”. Badacze związków wyobraźni filmowej z literacką mogą mieć z *It's a Bird!* (To ci ptaszysko!) pożytek.

Na koniec chwila powagi. *Traktat o manekinach* poświęca mocne słowa sekretom materii, jej bierności wobec wszelkich, nawet brutalnych zabiegów twórczych. „Každy może ją ugniatać, formować, každyemu jest posłuszna. Wszystkie organizacje materii są nietrwałe i luźne, łatwe do uwstecznienia i rozwiązania”. Schulzowski Ojciec balansuje w wykładzie na skraju sadyzmu. Któż śmiałyby to zilustrować? A jednak w porządku wyobraźni okrutne zabiegi demiurga mają bodaj pierwowzór. Hiszpański pionier kinematografii Victor Aurelio Segundo de Chomón nakręcił w roku 1907 eksperymentalny obraz *El escultor instantáneo* (Błyskawiczny rzeźbiarz). W trakcie czterech minut projekcji na kawalecie artysty jawią się cztery oblicza: klauna, dzina, muszkietera i czarownicy, w zawrotnym tempie formowane z gliny i kolejno niweczone bezwzględny ciosem pięści. Zyskują charakter, stają się wręcz osobami, po czym w ułamku sekundy zmieniają się w bezkształtną bryłę. Za sprawą zdjęć przyspieszonych proces ma cechy kaźni. Lecz glina, materia w stanie czystym, wszystko znosi i czeka na szansę kolejnego wcielenia. Aż strach, jak się ten filmik, pewnie w intencji komiczny, kojarzy z rodem ludzkim, stworzonym niegdyś z gliny i jak ona bezbronnym wobec niepojętych kapryśków Kreatora. Dziwne filmy pokazywano, myślę, przed laty w Drohobyczu – tak dziwne, że wypadły z ludzkiej pamięci...

2012

„Jutro w sztabie dywizji niech ksiądz łaskawie wspomni, by przysłano plandeki na trupy. Widział ksiądz te chowane dziś rano? Na wpeł zjadły je szczury... Szach królowi. – Owszem – rzekł ksiądz – ciekawe, że zawsze zaczynają od nosa!”. Takie rozmówki notował w kantynie pułku strzelców szkockich z Lennox, w trzecim roku Wielkiej Wojny, francuski tłumacz. Tak powstały *Zamilknięcia pułkownika Bramble* (1918) i *Tyrady doktora O'Grady* (1922), debiut bardzo potem znanego biografisty André Maurois. Z punktu przyniosły mu sławę. Obie części książki wyszły u nas (1934) pod okropnym tytułem *Oddech wojny*.

Milkiwy pułkownik Lennoxów zadreęczał swój sztab puszczeniem płyt z walcem *Destiny* i arią z *Toski* w wykonaniu pani Finzi-Magrini, przy czym pierwszy utwór rozmarzał go, a drugi podniecał: „Ugryzłbym ją w szyję!”. Co może podniecić Szkota? Odpowiedź brzmi: Giuseppina Finzi-Magrini, Żydówka z włoskim paszportem, najświetniejszy sopran koloraturowy tamtych czasów. Podejrzewam z cicha, że to ona posłużyła za wzór bohaterki ostatniej prozy Kafki *Śpiewaczka Józefina, czyli naród myszy*.

Ale ciekawszy jest utykający, przetrącony, iście narkotyczny walc *Destiny*. Księdzu z powieści Maurois, fataliście, zgodnie ze swym tytułem wywróżył zły los. Walc ten Sidney Baynes skomponował zimą 1912 roku i sprzedał prawa orkiestrom White Star Line. Na pokładzie tonącego „Titanica” *Destiny*, jak mówią, grany był tuż przed ostatnim hymnem *Nearer, my God, to Thee*. Zgodnie z naturą rzeczy *Destiny* stał się przebojem orkiestr okrętowych. Dwa lata później co wieczór musiał go słyseć pasażer płynącego do Australii parowca linii Peninsular & Oriental „Orsova”. A pretekst do konfrontacji z przeznaczeniem miał niezły. Łatwo też sobie wyobrazić, że wzorem Martina Edena, płynącego przed trzema laty „Mariposą” na Tahiti, przekłada nogi przez reling... Chlup, i nie byłoby Witkacego. Słowem, kto ciekaw, co czuł uwikłany w śmierć narzeczonej Staś Witkiewicz, niech wsłucha się w boston *Destiny*.



Z wystawy *Bruno Schulz wśród artystów swego czasu* w Lwowskiej Narodowej Galerii Sztuki we Lwowie, VIII Festiwal Brunona Schulza, 30.05.2018.
Fot. Igor Feciak / SchulzFest.

Skoro jesteśmy przy Witkacym – didaskalia drugiego aktu dramatu *ONI* (1920) kreślą scenę przyjęcia u kolekcjonera sztuki nowoczesnej, Kalkista Bałandaszka. Nic nie wskazuje na to, że zaraz wpadnie banda Onych i zrąbie na wióry wszystkie Bałandaszkowe Picassy. Z salonu dobiega muzyka. Witkacy z rzadką dla siebie pedanterią precyzuje, że słyhać „cake-walki, macizce, two- i one-stepsy, très moutarde, homobocco, «Pożegnanie» Roberta Lee i inne dopingujące utwory”. Tu także niezgłębiona pamięć sieci wprowadza pewną jasność, zwłaszcza jeśli pamiętać, że Robert E. Lee był nie kompozytorem, lecz generałem (armii Południa w wojnie secesyjnej). Jego imię otrzymał potem najślawniejszy z boczno-kołowców na Missisipi, tych wielopiętrowych, drewnianych, nisko osadzonych na wodzie pałaców, które opisał we wspomnieniach Mark Twain. Jednostce pływającej poświęcono dwa standardy: fokstrot Billy’ego Cottona *Sailin’ on the Robert E. Lee* oraz ragtime L. Wolfe’a Gilberta i Lewisa F. Muira *Waiting for the Robert E. Lee* (1911). Ten drugi, bardziej dopingujący, zdaje się lepiej nadawać do rąbania Picassów. Zresztą posłuchajcie.

„One- or two stepem” jest natomiast *Très Moutarde* bądź *Too Much Mustard* Cecila Macklina (1911), „pretty spice”, jak zauważa któryś z internautów, czyli, inaczej mówiąc, dla europejskiego ucha sprzed wieku czyste barbarzyństwo. A już z pewnością dla kogoś, kto jak Staś Witkiewicz sporą część dzieciństwa spędził nad etiudami najbardziej znieawidzonego Austriaka wszech czasów, Czernego, i zmorą inteligenckich dzieci, *Gradus ad Parnassum* Clementiego. Dobitniejszym

sygnałem końca wpajanej na fortepianowym stołku kultury mogłoby być tylko gwizdane także w *Macieju Korbowie* i *Bellatrix* homobocco. Niestety, acz pewne tropy wiodą w stronę marsza amerykańskich konfederatów, internet ma swe granice. Gdy wpisać to słowo, wyszukiwarka wypłuwa same dopingujące propozycje erotyczne.

Co do mnie, pewną część dzieciństwa wolną od fortepianowego stołka spędziłem wśród dziwnej kolekcji. Stanisław Prószyński, kompozytor spektakli teatru na Tarczyńskiej i sławnego *Ubu* w Stodole, zbierał maszyny grające. Prócz pozytywek miał kilka polyphonów, odtwarzających muzykę z płyt perforowanych, a także orchestrion, grającą szafę z zawilim zmiennicem takich płyt i liczną rodziną moli. Puszczanie w ruch tego smoka wzbudzało furię sąsiadów. Stosy cienkich stalowych płyt, zaopatrzonych po lewej stronie w półkolistą wypustkę i okolonych perforacją, za którą ciągnął zegarowy napęd, zalegały po kątach. Największe, rozmiarów koła roweru (27 cali), zawierały niespełna dwie minuty muzyki.

Patrzyłem zachłannie, jak się kręcą. Ta muzyka rozbrzmiewała przecież w latach 1890–1905 wszędzie, gdzie stanęła tak zwana stopa białego człowieka. Brzękliwych dzwonek polyphonu słuchali w arktycznym Dawson bohaterowie Londona, słuchał ich w swym dziwnym domostwie Conradowski Almayer, słuchali zbieracze kauczuku w amazońskim Manaus, nim tam wzniesiono operę. Umilały życie ekspedycji antarktycznej Scotta i wyprawie Mummery’ego na Nanga Parbat. A gdy pokonane zostały przez gramofon, zdolny odtwarzać głos ludzki, dyskretnie upamiętniła je pewna metafora.

Pisząc o niebiosach Brunona Schulza⁴, przywoływałem ich obraz w postaci astrolabiów, sfer armilarnych, chronometrów, a nawet maszyny harmonicznego Marcjanusa Capelli. Teraz myślę, że usiana gwiazdami, kometami i figurami gwiazdozbiorów nocna kopuła niebieska, obracająca się z wolna w opowieściach *Sklepy cyjamonowe* i *Noc wielkiego sezonu*, najbardziej przypomina wielką, zadrukowaną w tańczące Muzy, Hory, Charyty i Apolla z wieńcem, gęsto dziurkowaną i pokrytą mgławicami spelzłego niklu stalową płytę, wykonującą niespieszny obrót w półkolistym oknie magicznej szafy pana Prószyńskiego. I o ile znam ironię Schulza, w jego uchu harmonia sfer jak najbardziej przybierać mogła kształt *Walca Zandy* Witmarka, *Karnawału w Wenecji* Briccialdiego, polki z *Mikada* Gilberta i Sullivana czy walca z *Wesołej wdówki*.

2015

Przypis

¹ Jan Gondowicz, *Trans-Autentyk. Nie-czyste Formy Brunona Schulza*, Warszawa 2014.

We Francji znawcy twórczości Witolda Gombrowicza (1904–1969) w zasadzie nie są zainteresowani, albo jedynie tylko trochę, Brunonem Schulzem (1892–1942) – zbyt żydowski? Schulzolandzy ignorują najczęściej Gombrowicza – zbyt polski, a zatem... antysemicki? Można przypomnieć, jak po jego pierwszych książkach natychmiast nadano mu przydomek „króla Żydów”. Odsyłam do tego, o czym mówił w 1968 roku z Dominikiem de Roux (*Testament*).

To w autorze *Pamiętnika Stefana Czarnieckiego (Pamiętnik z okresu dojrzewania, 1933, dziś Bakakaj)* – opowiadaniu o człowieku o podwójnej, polsko-żydowskiej tożsamości (matka z domu Goldwasser) – pisarz z Drohobycza rozpoznał się do tego stopnia, że zdecydował się na podróż do Warszawy. „Trudno tu mówić o przyjaźni [...] Bruno mnie uwielbia, ja go nie”.

Trzonem ich ówczesnego związku (raczej „fiaska” niż „symbiozy”) jest oczywiście na w pół prawdziwa, na w pół fałszywa kłótnia sprowokowana przez Gombrowicza na łamach pisma „Studio” w 1936 roku, wywołanie pojedynku (w stylu heglowskiego „pana-niewolnika”), w którym Witold zmusza Brunona, prowincjusza przybyłego z „bocznej odnogi czasu”, do ucieczki w wielką polską formę, kradnąc mu, dosłownie, „żydowski stosunek do formy” (w 1938 roku Schulz odbierze skądinąd Złoty Wawrzyn Polskiej Akademii Literatury).

Bruno Schulz zdoła uporać się z tą scysją, stając się niezrównanym i natychmiastowym egzegetą *Ferdynurke* (w Warszawskim Towarzystwie Literackim, a następnie w czasopiśmie „Skamander”) po stwierdzeniu: „Gombrowicz jest prawdziwie genialny”. „Konferencja Brunona” z 1938 roku może być odczytana jako manifest dwóch pisarzy, literackich spiskowców, odkrywców gier Formy i Niedojrzałości. Manifest ten pozbawiony jest dalszego ciągu z powodu II wojny światowej (wygnania, Holokaustu). Pozornie.

Ja ich dialog pośmiertny, i tajemny, uważam za jeszcze istotniejszy od dialogu prowadzonego za życia: 1942 – zabójstwo autora *Mesjasza* przez nazistę na ulicach Drohobycza i 1969 – śmierć Gombrowicza w Vence. Bruno Schulz po swoim zniknięciu mógłby stać się intymnym sobowtórem Witolda Gombrowicza, jego dybukiem. Ten właśnie fakt dyktuje też z pewnością to, co Gombrowicz mówi w 1954 roku w *Dzienniku o żydowskim stosunku do formy* (szopenowskim, sic!), która może zbawić Polskę, odnosi się do tego w 1961 roku we *Wspomnieniach z Polski*. W 1961 roku nadal w *Dzienniku* powraca do tej ich zażyłości z lat 1934–1939. Eksploduje to szczególnie w *Kosmosie*, ostatniej wielkiej powieści (1965): językowe natręctwo (berg) Leona Wojtasa (z Zakopanego) zamienia język polski w bełkot, a najważniejsze wspomnienie bohatera w jego wielkiej spowiedzi, z rozdziału VIII, pochodzi z czasów, „kiedy mieszkaliśmy w Drohobyczu”.

JEAN-PIERRE SALGAS

Witold Gombrowicz – Bruno Schulz: od pojedynku do sobowtóra

Innymi słowy, dialog ten – za życia i pośmiertny – daleko poza tym, co rozgrywa się pomiędzy dwoma wielkimi pisarzami, rzuca być może światło na całe losy Polski w XX wieku. A także na całą współczesną refleksję na temat tożsamości.

„Król żydowski” – Gombrowicz mógł zaczerpnąć ze swoich związków z Brunonem Schulzem zasadę filisterskiej utopii *Trans-Atlantyku* (1947), którą proponuje „wszystkim drugorzędnym kulturom europejskim”. Całemu światu.

Opublikowane pierwotnie w: *Współczesna recepcja twórczości Brunona Schulza. Materiały naukowe III Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*, red. Wiera Meniok, Drohobycz 2009, s. 79–88.



Jean Pierre Salgas, III Festiwal, Drohobycz, 2008.
Fot. Igor Feciak, Schulz / Fest.

Terytorium marzeń sennych – mała ojczyzna Brunona Schulza

O Brunonie Schulzu tyle już wszystkiego powiedziano i napisano, że czas najwyższy przyhamować z wypowiedziami i spróbować rozjeżdżać się w istniejącym gospodarstwie, posegregować je i częściowo uprościć na rzecz zrozumienia istoty problemu. A problem rzeczywiście jest. Jak każdy artysta masochistycznej kompleksji, Schulz był nawiedzony pragnieniem władzy wyjątkowego gatunku, z kolei dedykowana jego twórczości schulzologia zbyt często ma charakter apologetyczny. Schulzolog, ekranizator, inscenizator i tłumacz Schulza zmagają się z wielką



Igor Klech, III Międzynarodowy Festiwal Brunona Schulza, Drohobycz 2008. Fot. Igor Feciak / SchulzFest.

pokusą poczucia się „jeszcze jednym Schulzem” i zamieszkania w świecie marzeń swego idola, co, prawdę mówiąc, bliskie jest niektórym objawom choroby infekcyjnej. Dlatego problem wielbicieli Schulza polega na tym, żeby nie upodabniać się, lecz potrafić wewnętrznie odróżnić się od ulubionego autora, zadaniem zaś uczciwych badaczy jest pokonanie izolacyjności i rozpatrywanie spuścizny Schulza w szerokim kontekście literatury światowej.

Po takim ostrym wprowadzeniu spróbuję najpierw krótko przedstawić własne rozumienie fenomenu Schulza.

Styl jak los

Pierwsze, co rzuca się w oczy to to, że pisarz i artysta europejskiego, światowego formatu (o czym świadczy chociażby jego pośmiertna sława i rosnące uznanie międzynarodowe) niemal całe życie spędził w rodzinnym prowincjonalnym mieście, właściwie miasteczku, prawie go nie opuszczając (to tak jakby Chagall na zawsze pozostał w Witebsku). Wielu się tym niesłychanie zachwycą, albowiem sztuka jest wszędzie, duch wieje, kędy chce. Można byłoby nawet z takim twierdzeniem się zgodzić, gdyby tylu utalentowanych ludzi nie pogrzebała rutyna i duchota życia na prowincji – na peryferiach i w izolacji od wielkiego świata. Jałowość tego środowiska czuje się u Schulza w każdej linijce, jego ciasnota prześwituje w każdym jego rysunku. Był tylko jeden sposób rozsunęcia ciasnych granic małomiasteczkowej przestrzeni do wymiarów uniwersum: wyobraźnia. Bardzo proszę nie mylić jej w żadnym wypadku z fantazjowaniem, nie mylić *imagination* z *fantasy*. Fantazjowanie jest nieodpowiedzialne, a fantastów co nie miara. Wyobraźnia natomiast pracuje nie z takimi czy innymi zmysłeniami, lecz z rzeczywistymi, głęboko zakorzenionymi rzeczami i relacjami.

Najbardziej rozpowszechnione schorzenie prowincjonalności i jego charakterystyczne objawy to chorobliwe zamiłowanie do egzotyki, ornamentalizm i skłonność do patosu. Wielomówność, haftowania słów i kunsztowność u Schulza też jest pod dostatkiem (co, prawdę powiedziawszy, zniechęciło do jego poetyki niejednego wyrafinowanego czytelnika), lecz aby żyć naprawdę serio, zmierzył się on między trzydziestym a czterdziestym rokiem życia z bolesnymi punktami swojej egzystencji. Były to między innymi: dziecięca trauma utraty ojca – twórcy, autorytetu i źródła utrzymania, i przejście pod władzę wychowania kobiecego – żywiołu i psyche, albo, mówiąc językiem filozoficzno-teologicznym: przejście z teurgii w kosmogonię; problem narodowościowo-kulturowej identyfikacji i odszczepieństwa asymilowanego Żyda; problem pełnowartościowego istnienia i twórczej realizacji w pozbawionym odpowiedniej temperatury i struktur prowincjonalnym środowisku. Już tego by wystarczyło, żebyśmy nigdy się

nie dowiedzieli o istnieniu kiedyś gdzieś kogoś o zadatkach na Brunona Schulza. A jednak stał się cud, nad którym Bruno i środowisko, które dało go światu, dużo się napocili. Najpierw obrazki, potem kontakty i owocna korespondencja, wreszcie nowele.

Specyfika ówczesnej prowincji (przed dzisiejszym jej stanem, gdy i do nas dociera stopniowo proces przekształcania się świata w „globalną wioskę”) polegała na tym, że w sensie estetycznym była ona opóźniona w stosunku do metropolii i stolic niemal o jedno pokolenie – reprodukowała wczorajszą i przedwczorajszą modę zamiast żyć samodzielnie, tutaj i dzisiaj. Z niczego tworzył tylko Pan Bóg, każdy zaś artysta i myśliciel musi najpierw od czegoś się odbić i z czymś się związać. Dla Schulza za taki punkt odniesienia w latach międzywojennych służyły już świętej pamięci symbolizm, dekadentyzm, *fin de siècle* i młodopolski manieryzm. Stąd wszystkie niedostatki w jego prozie i grafice, ale stąd jednocześnie jego i ich moc. Wyczerpane już i odrzucone style Schulz nappełnił doświadczeniami apokalipsy pierwszej wojny światowej oraz przecuciem jeszcze groźniejszych katastrof. Wówczas, gdy wszyscy wokół dodawali sobie otuchy, trzej przyjaciele, trzej nowatorzy, skądinąd uosabiający przeszłość, teraźniejszość i przyszłość – „archaista” Schulz, „modny” Witkacy i „awangardysta” Gombrowicz – piastowali w sobie głębokie poczucie zagrożenia i egzystencjalnego lęku.

Wręcz pokazowa pod tym względem jest polemika między Gombrowiczem i Schulzem na łamach czasopisma „Studio” trzy lata przed wybuchem drugiej wojny światowej. Niezależnie od demonstracyjnie podkreślanej koleżeńskości, był to cięty, zabarwiony metafizycznie i stylistycznie heterogenny spór pierwszego postmodernisty z ostatnim modernistą. Warszawski rozmówca Gombrowicz potrafił rozdrażnić i wyciągnąć drohobyckiego gimnazjalnego nauczyciela z jego legowiska. W 1936 roku Schulz zajmował wyniosłą kapłańską pozycję, ubierał się w stare łachmany dekadencjonalnej estetyki, szczerze wierzył w magię słowa i, w gruncie rzeczy, był jednym z pionierów realizmu magicznego (należy pamiętać, że ten środkowoeuropejski wynalazek po kilku dziesięcioleciach zostanie podchwycony w zapadłym kulturalnie kącie na drugim końcu świata przez pisarzy latynoamerykańskich). Wtedy to niepokonany Gombrowicz coraz bardziej skłaniał się do tego, że słowa są jedynie znakami namiętności i „literami na papierze” (podobnie jak późny Miłosz lub spóźnieni postmoderniści, również rosyjscy). Trudno się z tym zgodzić, ale to Gombrowicz domyślił się jako pierwszy i zauważył to w recenzji książki *Sanatorium pod Klepsydrą*, że przez brak oparcia, przez brak sprzeciwu ze strony środowiska Schulz przepoczwarzył się w swoim zbyt rozbudowanym, przesadnym stylu, niczym w kokonie. I nawet jeśli Gombrowicz nie do końca ma rację,

jest to doskonały przykład zasadniczej literackiej polemiki i rywalizacji.

Kraj wielkości lornetki

Na czym więc polega wartość tego, co zrobił Schulz w dziedzinie literatury?

Bruno Schulz niewątpliwie jest jednym z najwybitniejszych marzycieli sennych w historii literatury. Większość jego nowel mogłaby być opowiedziana na kozetce u Freuda. Jego Drohobycz jest w gruncie rzeczy obrazem utkanym z tej samej kruchej i niepewnej substancji co nasze sny. Topografia i dekoracje rodzinnego miasta są dla niego jedynie narzutą widzialnego, powierzchni, którą kołyszają kosmiczne prądy i którą wzburzają wylądowania namiętności marzyciela sennego u progu przebudzenia. Narrator jak gdyby usiłuje się przebudzić, przypomnieć coś ważnego, dościsnąć nieosiągalne, uchwycić tren tajemnicy, która łatwo może się okazać złudzeniem, kolejną iluzją. Jest unieruchomiony i zamknięty w środku przyrządu optycznego przypominającego lornetkę, co mu pozwala to zawisać nad miastem, to przypatrywać się źdźbłom trawy na zarośniętym pustkowiu, to błądzić wśród pryzm, soczewek i kolanek, nie znajdując wyjścia z własnej noweli.

Jednak nowatorstwo Schulzowskiego podejścia do tej odziedziczonej po symbolistach, nieco zużytej rzeczywistości polega na jej metodycznym preparowaniu, parodiowaniu i karykaturowaniu. Drapieżnym okiem artysty autor dostrzega, jak od tej rzeczywistości odrywa się jeden pozór po drugim, jak w ścisiku i zamęcie materializują się metafory i wypadają z głupim stukotem w osad. Gdyby Schulz był tylko maniackim wizjonerem i domorosłym prestidigitatorem, to czytelników i wielbicieli miałby znacznie mniej. Ale Schulz jest na dodatek komikiem – smutnym klaunem, i akurat ta jego właściwość zapewnia jego sztuce zaskakującą żywotność. W groteskowej deformacji jest więcej prawdy o istocie rzeczywistości niż w wyrozumowanym naśladowaniu życia, uparcie zapominającym o tym, że gmach świata to nic innego jak cud – z definicji, z faktu tworzenia oraz zdolności do samorozwoju i transformacji.

Identyfikacja Schulza

Ktokolwiek i jakkolwiek nie chciałby się temu sprzeciwiać, Schulz zawsze jednak będzie kojarzony i odbierany w tandemie z Kafką – jako jego pobratymiec i antypoda. Obaj moderniści, magiczni realiści i marzyciele senni w literaturze. Obaj asymilowani Żydzi pochodzenia austro-węgierskiego, piszący jeden po niemiecku, a drugi po polsku.

Z tym, że jeden to zgermanizowany sefardyjczyk (zachodni, na ogół bardziej uprzywilejowany, wykształcony, miejski typ Żyda, mniej lub bardziej związany z ortodoksyjnym judaizmem, Talmudem, kabałą), drugi zaś to zesłowianizowany aszkena-

zyjczyk (wschodni, bardziej witalny i spontaniczny biedny miasteczkowy typ, ze skłonnościami do mistycyzmu wzorca chasydzkiego oraz do wszelkiego rodzaju buntownictwa). Nie ulega wątpliwości, że te dwa kulturowe typy nie tylko się odpychały, ale też przyciągały z racji ich wzajemnego dopełniania. Kafka darzył sympatią galicyjskich i podolskich Żydów, zazdroszcząc im swobody i nadmiaru sił witalnych (patrz jego dzienniki), a Schulz studiował *Proces* Kafki, redagując jego tłumaczenie, i czegoś się przy tym nauczył (nowela *Sanatorium pod Klepsydrą* jest najbardziej „kafkowska” w jego twórczości, ale o tym za chwilę).

Obaj mieli zawód niezgodny z ich powołaniem i obaj byli bezpotomnymi kawalerami. Obaj borykali się z ogromnymi trudnościami w stosunkach z kobietami, o czym świadczą zarówno fakty biograficzne, jak i obfita męcząca korespondencja miłosna i matrymonialna, która służyła im jako dodatkowy poligon literacki. Badacze ich twórczości o nastawieniu genderowym mają szerokie pole do popisu.

Motorem uruchamiającym ich twórczość były skomplikowane stosunki z ojcem.

Włącznie z tym, że niezapomnianą traumą z lat dziecińczych było dla nich obu czytanie przez ich matki po niemiecku genialnej ballady Goethego *Król Olch*, co na zawsze naznaczyło ich dusze lękiem przed życiem oraz ubóstwieniem literatury niemieckiej.

Odmienność stylu i ruch w czasie uwarunkowały zewnętrzną odmienność ich równie tragicznych losów, ale nie zdołały znieść podobieństwa ich losów artystycznych.

Skupmy się jednak na Schulzu. Określam go jako austro-węgiersko-polsko-żydowsko-galicyjskiego pisarza kosmopolitycznego. Austro-węgierskiego – ze względu na problematykę jego twórczości. Polskiego – ze względu na język i kontekst literacki. Żydowskiego – zgodnie z duchem i losem. Galicyjskiego – ze względu na miejsce realizacji i nierozzerwalną więź z *genius loci* tej miejscowości. I kosmopolitycznego – ponieważ nasze sny nie mają narodowości, rasy, obywatelstwa ani nawet języka. Są wszechobecne i odrębne, odmiennej natury w stosunku do żywiołu świadomości. Nie wiemy, czy wyłaniają się ze śpiącego mózgu, z odmienionej świadomości, ze „zbiorowej nieświadomości” odkrytej przez Junga, czy są raczej gośćmi z rezerwuaru tak zwanej ciągłości w naszym dyskretnym świecie. Tym bardziej nie wiemy (podobnie jak Zhuangzi, Calderón, Szekspir, Pascal, Borges oraz wielu innych myślicieli), która z rzeczywistości jest źródłowa, a która wtórna, cokolwiek by na ten temat nie sugerowały wszystkie doktryny religijne i wszyscy bezbożnicy. Mimo to jesteśmy skłonni wierzyć w duchowy pierwiastek świata, rozpaczać i mieć nadzieję, ponieważ nic innego nam nie pozostaje, ponieważ w przeciwnym razie wszystko, co Schulz wy-

myślił, jak i samo nasze życie – to byłyby tylko ślady na wodzie, tylko zeszlóroczny śnieg.

Schulz zamyślał powieść *Mesjasz* i podobno nawet ją napisał, podobno rękopis zaginął, podobno prawie został odnaleziony – w każdym bądź razie już próbowa-
no go sprzedać.

Nie sądzę, że warto żałować tej hipotetycznej straty. Po pierwsze, Schulz nie posiadał umiejętności myślenia większą formą epicką. Po drugie, takiej rzeczy nie da się napisać, i lepiej nawet nie próbować – o czymś takim można tylko dać świadectwo. Po trzecie, cała ta historia z zaginionym rękopisem najważniejszego dzieła życia nieco przypomina tworzenie kultu lub sekty.

Jednocześnie, oprócz wszystkich znakomych opowiadań, jest u Schulza *opus magnum* – to tytułowa nowela z książki *Sanatorium pod Klepsydrą*, której nazwę słuszniej byłoby przetłumaczyć na język rosyjski jako „Sanatorium dla umarłych” (co brzmi mniej patetycznie i gubi wyszukaną aluzję do urządzenia mierzącego czas, ale lepiej oddaje istotny sens). Jej neutralna szara tonacja, całkowicie odbiegająca od ornamentalistyki, połowiczna świadomość narratora, absolutne zaufanie do tego, że tak właśnie wszystko wygląda i tak się odbywa w przestrzeni niczyjej, między życiem a śmiercią, na terytorium snu, u progu pograżenia się w sen wieczny – i Schulz ten moment odwleka, wsadzając bohatera do pociągu jadącego wkoło donikąd – to wszystko jest genialne. Sądzę, że w tej noweli Schulz prześcignął wszystkich, którzy kiedykolwiek na ten temat pisali, Dantego, Gogola i Kafki nie wyłączając. O jakiej powieści po takiej noweli może być mowa? O jakiej ekranizacji (oczywiście, podziękowania dla polskiego reżysera, który tylko uwypuklił, z czym i z kim mamy do czynienia)?

No cóż, zaczynałem smutno, a kończę wesoło.

Co nie unieważnia wszystkich stawianych wcześniej pytań.

Jeśli zirytowałem szanowną publiczność, gotów jestem ponieść za to odpowiedzialność. Mam jednak nadzieję, że schulzologii i schulzouwiebleniu wyjdzie to tylko na korzyść.

Przełożyła **Wiera Meniok**,
redakcja **Bohdan Zadura**

Opublikowane pierwotnie w: *Współczesna recepcja twórczości Brunona Schulza. Materiały naukowe III Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*, red. Wiera Meniok, Drohobycz 2009, s. 45–50.

Z wielkim uznaniem i uczuciem dla Pana Rektora Walerego Skotnego, Pani Wiery Meniok i z modlitwą za świętej pamięci Władka Panasa, Igora Menioka i Jerzego Ficowskiego.

W czasie ostatniego pobytu w Drohobyczu po raz kolejny zdałem sobie sprawę z pewnego mechanizmu, który – choć dotyczy historii – trudno nazwać historycznym, ponieważ w zasadzie śmiało wybiega w przód, czasem wręcz pędzi, ale pod warunkiem, że mu troszkę pomożemy. Świadomość tego mechanizmu towarzyszyła mi od lat, od kiedy mistrzowie przypominali o konieczności znalezienia przekładni, dzięki której mówiąc o przeszłości, śmiało (czasem nawet w sposób atrakcyjny) wkraczamy z historią w przyszłość; zaganiamy przy tym niejako „naszą” terażniejszość do przestrzeni jutra, której krąg udziałowców (chwała Bogu!) się poszerza. W innym przypadku bowiem mówienie o historii jest martwe, ot, takie wspominkowe, czasem kombatankie, nudne i nieatrakcyjne, zwłaszcza dla

KRZYSZTOF SAWICKI

Z rozmów drohobyckich w listopadzie 2006 roku

młodych – wszakże (póki co) rodem wyłącznie z terażniejszości.

Jest jednak wielkie „ale”: żeby odbyć tę wspaniałą podróż wstecz i rozpocząć jej kolejny etap w przyszłości, musimy na to uczciwie zapracować – niejako zagospodarować terażniejszość. Terażniejszość bywa



Krzysztof Sawicki, VI Festiwal. Drohobycz 2014. Fot. Igor Feciak / SchulzFest.

bowiem niezwykle kapryśna, krzywi się z powodu nie-fajnych zapachów przeszłości, odrzuca jakby aksjologicznie rolę kontynuatorki owych „dawnych i wiecznych historii”...

Wszakże te trzy osoby – przeszłość, teraźniejszość i przyszłość – choć niby są siostrami, ale im starsze, tym bardziej stają się wymagające, niecierpliwe i kapryśne.

Tak sobie myślałem w Drohobyczu, trochę rozmawiałem, ale jak tu o tym mówić, skoro prawie wszyscy świetnie znają Schulzowskie historii?. Nic tu nowego nie powiesz, nie wymyślisz – potworna konkurencja.

Kiedy tak uczestniczyliśmy w ciągu tego wspaniałego tygodnia w wielu imprezach (organizatorzy prawie nie dali nam oddechu), a było nas około setki przybyszów z innych Okolic, więc i rozmów było mnóstwo, to zastanawialiśmy się nad tym, jak to możliwe, że udało się w Drohobyczu jakoś zagospodarować tę „naszą” teraźniejszość przeszłością.

Oczywiście, powie ktoś: „Przecież Schulz, przecież fenomen pogranicza!”. No tak, tylko że po pierwsze – to nie wystarcza, osamotnione archetypy mogą się bowiem zagubić, a po drugie – nie zapominajmy o tym, że to raptem kilka konkretnych osób, trudem wieloletniej pracy, podjęło się żmudnego dzieła wyrwania Okolicy z opresji ciemnych czasów, w których takie słowa, jak „Schulz” czy „fenomen pogranicza” były po prostu zakazane.

I w tym miejscu moja nieco zurzędnicza metodologia postrzegania rzeczywistości wzięła górę i jęła podpowiadać coś o pracy organicznej, o pracy u podstaw, o takich tam sprawkach, których uczono nas kiedyś na KUL-u. Bo niby co one mają wspólnego – ktoś powie – z nadwrażliwością Schulza czy z zaczarowaną Okolicą? A mają, mają, wszakże te sprawki współcześnie nabierają takich wspaniałych rumieńców, kiedy mówimy o społeczeństwie otwartym, o podmiotowości, nie tylko na pograniczu zresztą, ale i o nowej jakości relacji polsko-ukraińskich.

No więc trzeba rzeczy nazwać po imieniu: dzięki organicznej pracy właśnie tych kilku osób ze środowiska akademickiego w Drohobyczu, dzięki ich oddaniu i otwartości na środowiska akademickie, edytorskie, artystyczne i dziennikarskie w Polsce mogliśmy po raz kolejny spotkać się w Drohobyczu, mówić o Schulzu, o niepowtarzalnym, choć tak zdziesiątkowanym przez oprawców, a niemal zapomnianym również przez ich ofiary, fenomenie pogranicza. I to jak mówić! Głośno, normalnie. Kiedy nazwisko wspaniałego twórcy nie służy bynajmniej za hasło w kontaktach konspiracyjnych.

W czasie długich pożegnań dziękowaliśmy Wierze i Waleremu. Dziękowaliśmy też tym, których podczas festiwalu tak boleśnie nam brakowało.

Kiedyś Igor figlarnie sfotografował się z Brunonem, obok z fotografii zerka Władek. Tak, w tym muzeum

takie rzeczy się zdarzają. Zapraszamy! Każdy może wziąć udział w tym przedstawieniu. Niewtajemniczonym wyjaśniam, iż jest to jedyne na świecie muzeum Brunona Schulza, nieważne, że w jednej izbie. Ważne, że jest.

To nasze wspólne doświadczenie rozmowy o pograniczu i o sztuce, przekraczanie granic i współpraca drohobyckiego środowiska akademickiego z partnerami w Polsce, nierzadko niezwykle trudna i pełna wyrzeczeń, jest realną egzemplifikacją nadgania utraconego półwiecza w naszej Okolicy. I może tę współpracę powinniśmy poszerzyć, podzielić się nią z innymi?

Tym razem przybyłem do Drohobycza z Białorusi z myślą o zaproponowaniu Białorusinom w niedalekiej perspektywie analogicznych rozwiązań. Opowiedzieć im, że praca organiczna to nie tylko jakieś tam pozytywistyczne sprawki z zamierzchłej przeszłości, nieudolnie odtwarzane przez przodujące systemy XX wieku, ale też... interesujący sposób na życie.

A okazja jest wielka. W 2007 roku mija 120. rocznica urodzin Chagalla i 65. rocznica śmierci Schulza. Może by tak skojarzyć ich obu w Witebsku...? Pokazać, jak to wokół Schulza potrafią rozmawiać ze sobą Polacy i Ukraińcy, jak potrafią wspólnie pracować nad dziedzictwem kulturowym. Pokazać artystów z Polski i Ukrainy na Białorusi.

Między innymi o tym rozmawialiśmy w Drohobyczu. Ktoś – nie bez ironii – zauważył, że wielu spośród nas, tym z Polski, łatwiej się spotkać na Ukrainie niż w Polsce. Ale o tym to my już sami musimy pogadać w Warszawie czy Lublinie.

I – na szczęście – już na zakończenie odrobina o Okolicy:

Piosenka dyrektora skansenu
Drogiemu Stefanowi
Wyjeżdżasz ja
chyba zostaną coś
tu musi być jakiś
zapach wspomnienie

ps.
porozmawiamy o tym kiedyś jeśli
wrócisz i
jeśli nie zamkną ostatniej stacji w Okolicy nie
zasieją kolorowych kwiatów to nic
powstanie kolejny skansen bez zaśpiewu i
kieliszka wódki bezpowrotnie zagubionych
uśmiechów będę czekał na naszej ławeczce
rozczytany w rozkładzie jazdy

Warszawa, 9 stycznia 2006 roku

Opublikowane pierwotnie w: *Bruno Schulz a Kultura Pogranicza: Materiały dwóch pierwszych edycji Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*, red. Wiera Meniok, Drohobycz 2007, s. 364–367.

Bruno Schulz w świetle różnych kultur

Etniczna trójwymiarowość twórczości Brunona Schulza – jest ona bowiem zarazem polska, żydowska i ukraińska – stworzyła szczególny fenomen kulturowy, który nie ma w literaturze światowej analogii. W transgranicznych zjawiskach kulturowych istnieją jednak przykłady swoistej równoległości z twórczością Schulza.

Uwagę zwraca przede wszystkim pewne podobieństwo między prozą Schulza a prozą Franza Kafki. W twórczości Kafki również widzimy połączenie trzech źródeł kulturowych: niemieckiego, czeskiego i żydowskiego. Jednak Kafka to wyraźny pesymista, jego utwory są głęboko przesiąknięte filozoficznością i zawsze zmuszają odbiorcę do zastanowienia się nad sensem istnienia własnego oraz otaczającego go świata. Kafka pisał kiedyś w swoim dzienniku, że czuje się jak owieczka, która pośród mgły w górach wleczę się, nie wiedząc dokąd, ze stadem innych owieczek.

To wcale nie jest podobne do Schulza. Mimo że można dostrzec pewien wpływ Kafki na jego prozę (choćby przeistoczenie ojca w karakona – bezpośrednia analogia do kafkowskiej *Przemiany*), Schulz idzie jednak w zupełnie innym kierunku. Jego pojmowanie świata jest pozytywne, a odbieranie rzeczywistości – burleskowe, „karnawałowe” i „rabelaisowskie” (M. Bachtin). Tragizm życia u Schulza jest jak gdyby przytłumiony i zmienia się w święto cudów i dziwności.

Twórczość zarówno Kafki, jak i Schulza łatwo można zestawić z *Opowiadaniem petersburskim* Mikołaja Gogola. Na przykład w *Prospekcie Newskim* nierealność realnego, zdolność codzienności do natychmiastowej przemiany w dziwną farsę, burleskę i karnawał jest właśnie tym, co zbliża Gogola i Schulza. Natomiast gogolowski „mały człowiek” (*Szynela*, *Nos*) – to już Kafka i Schulz jednocześnie. Wszechświat i kosmiczna absurdalność bytu ukazane są przez pryzmat życia niby nic nieznaczącego człowieka. Szczególny akcent położony jest na wyjątkowe i niepowtarzalne znaczenie każdej osobowości ludzkiej na świecie, na jej immanentną nieprzeciętną wartość, ponieważ – podobnie jak każda inna żywa istota – stanowi ona centrum wszechświata w sobie i w swoim własnym istnieniu.

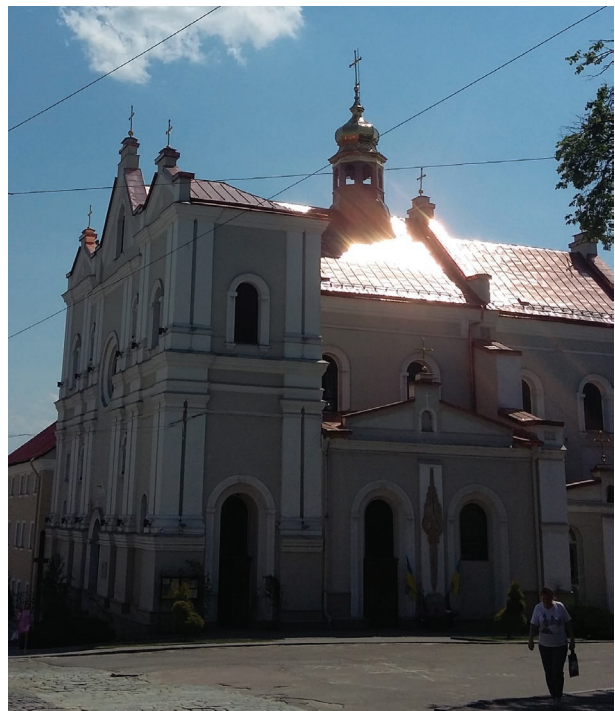
Mimo pewnej równoległości między Gogolem i Kafką Bruno Schulz ucieka jednak przed negatywizmem oraz przed pesymistycznym odbieraniem świata. Wątki rabelaisowskie i karnawałowe przypominają najnowszy południowoamerykański magiczny realizm, między innymi twórczość Gabriela Garcíi Márqueza oraz Julio Cortáзара. Karnawałowość światopoglądu Márqueza sama podpowiada zestawienie jej z Schulzowską *Ulicą Krokodyli*, a trzeźwe uświadomienie możliwości pojawiania się rzeczy fantastycznych w świecie realnym przewija się na wielu stronach Schulzowskiej prozy, zwłaszcza w *Sanatorium pod Klepsydrą*.

Można stworzyć wiele zestawień i analogii, jeśli pisarz jest wielowymiarowy, a każda jego wypowiedź

zawiera tajemnicę i mówi tak dużo, że czytelnik mógłby ją odebrać od razu, lecz jednak czuje, że musi się cofnąć, żeby zastanowić się nad tekstem jeszcze raz, odkrywając dla siebie coraz to nowe znaczenia.

Mimo całej paradoksalności podobnych zestawień przytoczę jeszcze absolutnie „rabelaisowską” i „karnawałową” do głębi *Eneidę* Kotlarewskiego, i nie używając tu bezpośredniego zestawienia, zaznaczę tylko, że duch *Eneidy* jest obecny w folklorze ukraińskim – w pieśniach, bajkach, dowcipach i anegdotach. Taki właśnie ludowy nastrój ukraiński nie mógł pozostać bez wpływu także na twórczość drohobyckiego Żyda piszącego w języku polskim i równocześnie naszego rodaka, syna ziemi ukraińskiej Brunona Schulza.

Opublikowane pierwotnie w: *Bruno Schulz a Kultura Pogranicza: Materiały dwóch pierwszych edycji Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*, red. Wiera Meniok, Drohobycz 2007, s. 330–331.



Drohobycz, 2018. Fot. Zbigniew Benedyktowicz.

EWA ZARZYCKA

Pierwszy raz w Drohobyczu

Kiedyś marzyłam... Kiedyś myślałam... Kiedyś sobie wyobrażałam, kiedy przyjadę do Drohobycza. Kiedy przyjadę do Drohobycza, to od razu pójde na rynek. Stanę w kwadracie rynku.

Albo nie! Kiedy przyjadę do Drohobycza, to najpierw obejdę wszystkie cmentarze. I na cmentarzach będę przebywać jakiś czas. Zapalę świece, wypiję kieliszek alkoholu, porozmawiam z kim trzeba. Porozmawiam sama z sobą i dopiero wtedy pójde na rynek.

A kiedy przyjadę do Drohobycza, to pójde na rynek i będę tam stała cały dzień. Odejdę jak się ściemni.



Ewa Zarzycka VIII Festiwal w Drohobyczu 2018.
Fot. Igor Feciak / SchulzFest.

Albo nie! Będę się przechadzać wokół rynku. I będę wspominać. Chodząc wokół rynku, będę wspominać ten dzień, w którym pewien mój przyjaciel opowiedział mi o Profesorze Władku Panasie.

Będę wspominać ten dzień, kiedy poznałam Profesora Władysława Panasa. Będę też wspominać dzień promocji Jego książki *Bruno od Mesjasza*. Będę wspominać, jak czepiałam się o użycie słowa „plastyka” w liście do Władka, który napisałam do niego z okazji tego spotkania.

Będę wspominać ten dzień, w którym poznałam Wierę i Igora. Dzień, w którym poznałam Marikę. Będę wspominać dni, w których poznałam innych przyjaciół.

Planując, jak to będzie, postanowiłam solidnie się przygotować. I przygotowywałam się starannie, mając na myśli pewną mą koleżankę, która pisała tekst nieprzerwanie przez osiem godzin. I odeszła od pisania dopiero, kiedy naprawdę skończyła.

Kiedy już przyjechałam do Drohobycza, to coś zaczęło mi psuć całe to moje przygotowanie. Wszystko nagle runęło. Wszystko straciło swój sens. Zostałam z niczym. Zostałam sama. Sama w Drohobyczu. Drohobycz i ja. Chodziłam długo wokół rynku. W końcu oddaliłam się stamtąd. Zagłębiłam się, zanurzyłam w małe, odległe uliczki. Błąkałam się, aż w końcu zabłądziłam. Zgubiłam się. Jakiś czas miałam wrażenie, że kręcę się w kółko. I oto znów – bez żadnego wysiłku z mej strony – znalazłam się na rynku. Usiadłam na ławce. I postanowiłam poczytać książkę Profesora Władysława Panasa *Bruno od Mesjasza*. Warto nawet specjalnie przyjechać do Drohobycza – myślałam, siedząc na ławce na drohobyckim rynku – żeby tutaj, właśnie w tym miejscu poczytać sobie książkę Władka Panasa.

Siedząc na rynku w Drohobyczu, otworzyłam książkę Władysława Panasa *Bruno od Mesjasza*. Znalazłam ten fragment, który kiedyś okazał mi się tak pomocny. A teraz ma jeszcze większy sens, ponieważ jestem na rynku. Znajduję się w kwadracie drohobyckiego rynku.

Wyjęłam zeszyt i przepisałam cytat do zeszytu:

mesjański sens ma geometria [...]. Dokładniej, takie znaczenie ma centralna, specjalnie wyróżniona i wyodrębniona figura kompozycji – kwadrat. Wyobraźnia symboliczna prostokątowi nie nadaje jakiegось szczególniejszego statusu, kwadratowi natomiast – tak. Kwadrat, obok koła i trójkąta, stanowi jedną z głównych figur symbolicznych o uniwersalnym zasięgu i niezwykle bogatej semantyce. W tej semantyce zawiera się także i taki wymiar, o jaki nam tu chodzi. Sięgnijmy kolejny raz do objawienia z wyspy Patmos. Opisywane w Apokalipsie Miasto Świąte, Jeruzalem Nowe czasów mesjańskich, będzie miało właśnie kształt kwadratu:

A Miasto układa się w czworobok,
I długość jego tak wielka jest, jak i szerokość
(Ap 21, 16)

W środku kwadratowego czworoboku, którego długość jest tak samo wielka jak i szerokość, zobaczył Schulz – jak ten, co ujrzał niebo nowe i ziemię nową – swojego młodzieńczego Mesjasza.

Koniec cytatu.

Kwadrat często wraca do mnie, jako podstawa, jako powrót do alfabetu, jako klucz, jako czerpanie ze źródła – myślałam, siedząc na ławce na drohobyckim rynku, z książką Panasa na kolanach. Za plecami miałam ratusz, a przed sobą (nieco w prawo) ulicę, która prowadzi na plac teatralny.

Zastanawiałam się, jak ważną sprawą w Drohobyczu jest fakt nieobecności pewnych ludzi. Żalowałam przez chwilę, że Drohobycz nie leży nad morzem, nad oceanem – mogłabym wtedy napisać coś o tych ludziach, włożyć do butelki i wrzucić do oceanu. By wiadomość o nich (o ich nieobecności) gdzieś dotarła. Taki kosmiczny przekaz.

Postanowiłam, że napiszę do nich listy.

Pierwszy list (fragmenty):

Drogi Władku,

Oto jestem w Drohobyczu [...]

Pamiętam wszystko, co mówiłeś o tym miejscu.

Pamiętam też jak mówiłeś, że trzeba tu przyjeżdżać.

Jak wiesz, nigdy nie byłam blisko Bruno Schulza.

I nie Schulz mnie przywiódł do Drohobycza.

Przyjechałam tu do Drohobycza, ponieważ obiecałam to Tobie i paru innym osobom.

Już od pierwszego dnia, od pierwszej chwili tutaj, wiem z pewnością [...] istnieje tutaj Twój Drohobycz [...]

Napiszę jeszcze,

Ewa.

Drugi list (fragmenty):

Drogi Przyjacielu,

Tyle razy zapraszałeś mnie do Drohobycza.

Tyle razy obiecywałam, że przyjadę.

I oto jestem.

Zawsze się mówi, że Trzeba coś wnieść.

A ja się cieszę, że się pozbyłam.

I oto jestem – czysta i przejrzysta, pierwszy raz.

Bardzo Ciebie tutaj brakuje.

Tak ważna jest Twoja nieobecność.

Napiszę znowu,

Ewa.

Kiedy przyjechałam do Drohobycza, od razu pierwszego dnia spotkałam się z pewnym moim przyjacielem, który ma co prawda dopiero siedem lat, ale

jest człowiekiem o niezwykle bogatej jaźni. I przyjaciel ów nagle, z „głupia frant” mnie zapytał: „A co, pierwszy raz w Drohobyczu?”. Słowa mego młodego przyjaciela uświadomiły mi, że rzeczywiście pierwszy raz jestem w Drohobyczu. Nie tak często ostatnio zdarza mi się robić coś pierwszy raz. A tu proszę – taki prezent. Tak naprawdę wszystko, co robię w Drohobyczu – robię pierwszy raz. Pierwszy raz jestem na rynku w Drohobyczu. Pierwszy raz czytam książkę Panasa w Drohobyczu. Pierwszy raz piszę list, siedząc na ławce na rynku. Pierwszy raz stoję na placu Świętej Trójcy i pierwszy raz patrzę na dwie odchodzące z tego miejsca ulice. Jedna idzie w górę, druga schodzi w dół. I pierwszy raz, bez chwili wahania, wybieram to miejsce – narożnik rynku stykający się z placem przed cerkwią Świętej Trójcy – jako moje ulubione miejsce Drohobycza.

Stojąc na placu świętej Trójcy – mówię sama do siebie, dlaczego nikt mi nigdy nie powiedział, że Drohobycz jest tak przestrzenny. Całe szczęście, że nikt mi nigdy nie powiedział, że Drohobycz jest tak przestrzenny – bo dzięki temu sama mogłam dokonać tego odkrycia.

Stoję oto w moim ulubionym miejscu Drohobycza, na tym rogu rynku, który jest lekko pochylony w dół, ten narożnik zagięty do dołu. To jest to zagięcie kosmiczne drohobyckiego rynku. Poprzez ten zawinięty (podwinięty lekko w dół) róg Drohobycz łączy się z Kosmosem. Wyobrażam sobie i odczuwam to, i mam takie przekonanie, że jest to miejsce, gdzie przestrzeń jest najbardziej przejrzysta, czysta, a powietrze nieskończenie przezroczyste.

I w tym momencie, kiedy miałam wrażenie, że powietrze jest najbardziej krystalicznie czyste i przejrzyste, otworzyłam walizkę i nabrałam do niej powietrza. Następnie zamknęłam walizkę i udałam się do willi Bianka, by tam w trakcie mego wystąpienia otworzyć walizkę i wypuścić powietrze.

Kiedy szłam przez Drohobycz z walizką do willi Bianka, pytałam napotkanych po drodze ludzi o słowa, które chciałam przetłumaczyć z polskiego na ukraiński.

Pierwszy raz – *wpersze*

Przestrzeń – *prostir*

Powietrze – *powitrya*

Przezroczystość – *prozorist*

Czystość – *prozorist*

Zrozumie, czyste, *prozore*.

Lublin – Kazimierz – Drohobycz

listopad 2006 – marzec 2007

Opublikowane pierwotnie w: *Bruno Schulz a Kultura Pogranicza: Materiały dwóch pierwszych edycji Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*, red. Wiera Meniok, Drohobycz 2007, s. 322–325.

Przez moje okno widać Drohobycz

Wyrastałam w świecie na skraju dzielnicy żydowskiej w Lublinie, w domu galicyjskim pradziadków naprzeciwko nieistniejącej synagogi, w domu rodziców mamy w Bełżycach, w którym pod podłogą podczas wojny ukrywała się rodzina miejscowego rabina. W Czchowie, starym miasteczku między Tarnowem a Nowym Sączem, spędzałam letnie wakacje i Galicja, tak odmienna od Lubelszczyzny, zanektowała bez reszty tamtą małą dziewczynkę swoją niezwykłością, innością, tajemnicą, która czuła całą sobą, że to jej miejsce, bardziej niż jakiegokolwiek inne. Dom pradziadków zbudowany był z XVI-wiecznego drewna modrzewiowego pochodzącego z rozbiórki pobliskiego domu parafialnego, towarzyszącego gotyckiemu kościółkowi. Obrazy i meble otrzymane przez prababkę od wuja, biskupa tarnowskiego, zdawały się kwestionować skromność i prostotę tego domu. Ingrediencje tamtego uniwersum: romantyczna historia mezaliansu, strych z kuriozami przynależnymi do minionego świata, gdzie przenosił się na czas naszego pobytu brat dziadka, dziwak i oryginał, dla którego najważniejszym z codziennych rytuałów było oglądanie zachodów słońca. Na tę recepturę składały się również odwiedzi-ny doktora Silbersteina i lustro na ścianie, w którego odbicie wpatrywały się siostry dziadka, widząc w nim siebie takimi, jakimi były przed laty, a tam niczego zobaczyć się nie dało, jedynie kontury, pomroki i cienie – lustrzana warstwa srebra popękała, złuszczyła się, straciła blask. Opowieści z czasów Franciszka Józefa nabierały realnych kształtów, ożywały martwe przedmioty i ci, którzy dawno odeszli, zaludniali miasteczko. W bufecie restauracji usytuowanej na rynku czchowskim stał wielki szklany słój z kolorowymi, misiowymi cukierkami, które sprzedawano dzieciom na sztuki. Piwo z przedwojennego okocimskiego browaru podawał w kuflach z grubo rżniętego szkła właściciel o obco brzmiącym nazwisku. Nieopodal restauracji mieszkał szewc, mężczyzna rozmiarów nadprzeciętnych. Pracował w tak maleńkiej przybudówce, że zdawał się tam unieruchomiony na zawsze, bo żadną miarą nie mógłby się przecież z niej wydostać. Sufit był tak nisko, że nie

dałby rady się wyprostować, a drzwi tak małe, że nie mógłby się przez nie przecisnąć.

Kiedy dorosłam, „spotkałam się” z Schulzem. Było to jak wejście w znajomy, obłaskawiony świat, który został stworzony w wyobraźni małej dziewczynki. Wszystko było nierealnie realne – dotykiem, zapachem, światłem, słowem. A potem świadomie, razem z Schulzem wymyślałam go sobie dalej. W klasie maturalnej na olimpiadzie polonistycznej zamiast rozprawy o literaturze napisałam nieistniejące opowiadanie Schulza. Nie pozostał po nim żaden uchwyt, namacalny ślad. I może tak jest lepiej. Wspomnienie tego, co napisałam, tworzy teraz jedynie ciąg obrazów na kształt znieruchomiałych kadrów z przebłyskami refleksów świetlnych i nagłymi epifaniami zapachów. Opisywałam w nim Drohobycz, w którym nigdy wcześniej nie byłam (choć przecież byłam). Oto cudowna niezmierność objawiła się w miasteczku, bowiem z daleka przywędrowała objazdowa trupa teatralna. Na rynku drohobyckim rozstawiono niewielką scenę. Marionetki ożywione rękami aktorów? Sił nadprzyrodzonych? Świat dziejący się w oczach dzieci nie oddzielał kreacji od rzeczywistego. [...] Ryzykowne posunięcie spotkało się z najwyższą oceną komisji. Odwaga po obu stronach?

Bywało, że przed zaśnięciem czytałam dwa, trzy zdania z opowiadania Schulza. Nie wybierałam ich celowo, znajdowałam je tam, gdzie książka chciała się otworzyć sama. Słowa wnikały we mnie fizycznie odczuwalną jakością i łagodnie przenosiły w sen gęsty, fakturalny, pachnący, wybujały. I tam historia toczyła się dalej, nieokiełznana, do nieprzytomności wolna, upojona swoim jestestwem. Zdarzało się, że sny dokładnie pamiętałam, a zdarzało się również, że zapomniane odżywały we mnie nagle samoistnie, nieprzywoływane, bezwolnie oczekiwane. To one same decydowały, kiedy chciały przeniknąć do świata konstytuującego się w porze światła dziennego.

Listopad 2003 i pierwsza wyprawa do Drohobycza z Lublina. Rocznicą śmierci Brunona Schulza i inauguracja „wstępnej” wersji jego muzeum, mieszczącego się w składziku obok sali, w której nauczał rysunków i prac ręcznych. Kiedyś był to budynek polskiego gimnazjum imienia Króla Władysława Jagiełły, a teraz mieści się tam Uniwersytet Pedagogiczny imienia Iwana Franki. W trakcie pięćdziesięcioletniego życia Brunona Schulza Drohobycz kilkakrotnie zmieniał swój status polityczny, najpierw należał do Cesarstwa Austro-Węgierskiego, potem do Polski, do Związku Radzieckiego, do Niemiec, a teraz jest to Ukraina. Ślady historii dają się rozpoznać w architekturze, przedmiotach, zwyczajach, atmosferze ulicy i w jej wyższych warstwach unoszących się ponad miastem realnym, w regionach zamkniętej w obrazach i słowach pamięci.

W Drohobyczu zaplecze hotelowe nie jest zbyt bogate, dlatego zakwaterowano nas w słynnym uzdrowisku Truskawiec, w wieżowcu sanatoryjnym wzniesionym

w latach 60., gdzie na każdym piętrze siedziała nieruchomo na krześle pani etażna, gruba kobieta w wieku nieokreślonym, ubrana w sportowy dres. Wszystkie etażne wyglądały bardzo podobnie i odnosiło się wrażenie, że należą do jednej wielodzietnej rodziny. Wystrój pokoi był mocno wczorajszy – niewątpliwie nie zmienił się od zarania dziejów wieżowca. Na dole w restauracji trwał niekończący się dancing, głośno przygrywała orkiestra, na której repertuar – ku ucieście roztańczonej par – składały się ukraińskie i rosyjskie szlagiery. Pierwszego dnia wczesnie rano wybrałam się na poszukiwanie starego Truskawca, znanego mi do tej pory jedynie z fotografii i opisów w przewodnikach po przedwojennej Galicji. Tamten Truskawiec istniał teraz niezmiernie fragmentarycznie, w ułamkach i urywkach dopełnianych wyobraźnią. Nieopodal opuszczonego cmentarza stała stara drewniana chatka, ukryta w sadzie ze złotymi jabłkami. Przy parku zdrojowym – drewniana willa, a po drodze staruszki proszące o wsparcie... po polsku. W parku pomnik Mickiewicza wspominany przez Schulza. Wędrowałam z bagażem pamięci obrazoburczej wystawy *Xięgi balwochwalczej* pokazywanej w Truskawcu i jej krótkiego żywota. Świeciło słońce, a na horyzoncie piętrzyły się łagodne pasma gór.

Codziennie rano dowożono nas do Drohobycza bussem. Była nas spora grupka gości z Polski, głównie z Lublina. Pan Pilecki, drohobydzanin, a po wojnie wrocławianin, opowiadał nam po drodze w najdrobniejszych szczegółach historii mijanych domów i miejsc. Byliśmy jednocześnie w tym i w tamtym czasie. Zanim dotarliśmy do miasta, byliśmy już obarczeni ciężarem trudnej przeszłości straconego świata, a zarazem uskrzydleni lekkością wiedzy pozwalającej na świadome wniknięcie w tkankę miasta.

Była to kolejna, ale także ostatnia wyprawa do Drohobycza profesora Władysława Panasa, wybitnego badacza twórczości Brunona Schulza. Wygłosił wykład *Intryga nieskończoności*, który należał do cyklu tekstów odcyfrowywujących tajemnice, odnajdujących koincydencje i prowadzących czytelnika do niespodziewanych konkluzji. Władysław Panas przeżył jeszcze rok i dwa miesiące.

Konferencja odbywała się w budynku schulzowskiego gimnazjum. Jerzemu Ficowskiemu brakło sił, aby przyjechać do Drohobycza, przysłał nagranie wykładu, którego wysłuchaliśmy z szacunkiem i wzruszeniem. Był to głos już z tej drugiej strony.

Grzegorz Józefczuk, dziennikarz pracujący w lubelskiej „Gazecie Wyborczej”, kolega ze szkoły podstawowej, dawna sympatia, a teraz nieomal drohobydzanin, miasto znał dobrze, chciał pokazać mi je po swojemu, uprzedzić osobny ogląd i upewnić się, że trafię tam, gdzie trafić powinienam. Listopadowe dni nie są obdarzone bogactwem wielogodzinnego światła i trzeba się spieszyć, aby „zdążyć przed zmrokiem”. Zabrałam ze sobą aparat fotograficzny, klasyczny, na klisze celu-



Drohobycz, 2003. Fot. Małgorzata Sady.

loidowe, aby utrwalić miejsca wyznaczone warstwami przeszłości. Światło jesienne jest przyjazne dla fotografii, nigdy nie bywa zbyt ostre, nawet jeżeli świeci słońce. W 2003 roku Drohobycz nie był jeszcze dotknięty, tak jak obecnie, nowobogackim stylem odnawiania domów, wymianianiem balustrad, okien i drzwi na ersatz rodem z Niemiec, malowaniem domów na mocne kolory, pozbywaniem się dawnych, pięknych elementów architektonicznych. Wiele domów stało na skraju unicestwienia, materia w stanie rozpadu, odpadające tynki, powybijane szyby, zardzewiałe balustrady, schody nadwyręzione i zdeformowane upływającym czasem. Ale nosiły one ślady dawnej świetności – przepiękne wille, kamienice i pałacyki, skrywające się tu i tam za drzewami, w ogrodach. Takie było wnętrze Drohobycza, bowiem na obrzeżach zasiał miasto powojenne, o architekturze przewidywalnej i przynębiającej, ale tam nie trafiliśmy i nie przyjmowaliśmy wręcz do wiadomości istnienia tego innego świata. Trochę dalej od rynku i ulic doń prowadzących wynurzały się z ogrodów pochylone drewniane domki z opuszczonymi werandami i otwierały się jeszcze inne przestrzenie.

Wędrowanie po nieznanym miejscu z aparatem fotograficznym ma w sobie uważność zwielokrotnioną i narzuca patrzenie w ograniczeniu prostokąta klatki celulo-



Drohobycz, 2003. Fot. Małgorzata Sady.

bowiem wylawianie szczegółów, perspektyw, zależności i odniesień. Nie ma przestrzeni na zbędne posunięcia, a czas wychodzi poza swoje zwyczajowe granice. Grzegorz zaprowadził mnie we wszystkie najpiękniejsze, najbardziej atmosferyczne zakątki Drohobycza. Znaleźliśmy się w regionach światła szarej godziny, wystrzonych konturów, piękna nie do wytrzymania, wszystko działa się jednocześnie, przeszłość nie zniknęła i żyła swoim życiem pobocznym, marginalnym, acz wszechogarniającym. Drohobycz okazał się Drohobyczem. Opisywanym przez Schulza i w ślad za nim stworzonym w wyobraźni.

Otwarcie „wstępnej” wersji muzeum Brunona Schulza

Było uroczyście, wzruszająco, oficjalnie i intymnie. Staliśmy na korytarzu, którym Schulz po wielokroć przechodził i za chwilę mieliśmy wejść do jego prywatnej przestrzeni, teraz upublicznionej. Najcenniejszym eksponatem, dostępnym do tej pory jedynie wtajemniczonym, były fragmenty malowideł naściennych Schulza odkrytych niedawno w willi Landaua. Oprawione zostały w jasne, drewniane ramy, postawiono je na krzesłach pod ścianą. Odnosiło się wrażenie, że podzieliły los zdesakralizowanych ikon, wyjętych z miejsca im przynależnego i przeniesionych w obce przestrzenie. Obecnie można je oglądać w Willi Bianki (tak nazwał ten budynek Władysław Panas, nadając tożsamość li-

teracką schulzowskim miejscom w Drohobyczu), czyli w Muzeum Ziemi Drohobyckiej, wraz z replikami innych fragmentów fresków przewiezionych do Izraela i eksponowanych w Yad Vashem.

Wieczorem tego dnia wysłuchaliśmy koncertu tria Alfreda Schreyera, ucznia Brunona Schulza, strażnika pamięci przedwojennego Drohobycza, „arystokraty ducha”, człowieka o niezwyklej kulturze, mówiącego przepiękną polszczyzną. Dwaj pozostali muzycy to Tadeusz Serwatko, grający na akordeonie anioł stróż zespołu, wrażliwie reagujący na wszelkie niedoskonałości, i pianista Lew Łobanow, jedyny hebraista pałac w Drohobyczu. Alfred Schreyer grał na skrzypcach i śpiewał, stare polskie szlagiery, tanga, piosenki w jidysz, a także pieśni ukraińskie. Było to przywołanie przedwojennego Drohobycza nazywanego „półtora miasta” (jedną połowę stanowili Polacy, drugą połowę Żydzi, a trzecią Ukraińcy). Trio Alfreda Schreyera wielokrotnie koncertowało w Polsce, a także w Anglii, Szwecji i Austrii, ale wszystko to w większości dzieje późniejsze.

Jesienią 2007 roku przywiozłam do Drohobycza braci Quay, Agnieszkę Taborską, Tomka Stankiewicza i Marcina Giżyckiego. Odwiedziliśmy wówczas pana Alfreda i nasze spotkanie doprowadziło do powstania filmu dokumentalnego *Alfred Schreyer z Drohobycza*, zrealizowanego wspólnie z Marcinem. Wynikło z tego wiele pięknych i niezwykłych rzeczy.

Lubelska grupa знаła się dobrze, spotykaliśmy się często w restauracji Szeroka, mieszczącej się na Starym Mieście w Bramie Grodzkiej, odgraniczającej miasto katolickie od żydowskiego. To miejsce było podówczas miejscem kultowym. W tym samym budynku mieścił się i mieści się nadal Teatr NN odzyskujący żydowską przeszłość Lublina i konsekwentnie wprowadzający poezję w przestrzeń miasta. Restauracja Szeroka miała małą scenę z rozstrojonym pianinem, na której odbywały się koncerty, te umieszczone w programie i te improwizowane, spektakle teatralne (słynne opowieści singerowskie w wykonaniu jednego aktora, Witka Dąbrowskiego, z towarzyszeniem jednego muzyka – raz był to kontrabas, raz klarnet, raz akordeon). Na ścianach wisiały stare fotografie, obrazy tamtego świata. To tu pod wodzą profesora Panasa roztrząsaliśmy sprawy wagi pierwszorzędnej i te mniej istotne. Rozprawialiśmy o literaturze, muzyce, sztuce, tworząc mitologię tego miasta. Władysław Panas, profesor literatury współczesnej na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim, był autorytetem klasy najwyższej w sprawach dotyczących twórczości Brunona Schulza, autorem odkrywczych prac *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza, Pismo i rana. Rzecz o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej, Bruno od Mesjasza. Rzecz o dwóch ekslibrisach oraz jednym obrazie i kilkudziesięciu rysunkach Brunona Schulza*, nieustającym poszukiwaczem, kryminologiem literackim i historycznym. Był

również wybitnym znawcą twórczości Józefa Czechowicza, lubelskiego poety, którym szczególnie zajął się Teatr NN, między innymi organizując co roku w lipcu spacer wytyczony *Poematem o moim mieście*. (Pomysł celebrowania nocy czechowiczowskiej przyszedł mi go głowy w Dublinie na wzór wędrowki śladami Joyce'owskiego *Ulyssesa* i został wprowadzony w życie w Lublinie). Władysław Panas obdarzony był niepowszednią właściwością wspierania osób, u których zauważał potencjał twórczy. Wciągał w dyskusje, wskazywał możliwe kierunki, ustawiał drogowskazy, inspirował niepostrzeżenie, otwierał nowe drzwi i pomagał zobaczyć, co się za nimi znajduje.

Zdjęcia, które powstały tamtej jesieni, pokazałam Władysławowi Panasowi. Powiedział: „Trzeba je koniecznie wystawić”. Uzupełnione zostały drohobyckimi zdjęciami Grzegorza Józefczuka i pokazaliśmy je w maju następnego roku w galerii Michałowskiego w Lublinie. Wystawie towarzyszyła publikacja *Intrygi nieskończoności* Władysława Panasa. To było nasze dlań podziękowanie.

Po pierwszej wizycie w Drohobyczu nastąpiły kolejne, część z nich związana była z festiwalem Brunona Schulza, listopadową rocznicą śmierci, były też dwa dłuższe pobyty wspólnie z ekipą filmową ze Studia Kronika (WFDiF). Pierwsza dłuższa, bo kilkudniowa wizyta w Drohobyczu związana była z pierwszą edycją festiwalu Brunona Schulza późną wiosną 2004 roku. Miałam wówczas dużo czasu na samotne włóczenie się po mieście, zagłębienie we wszystkie zakamarki, krążenie wokół tych samych miejsc, odnajdywanie kolejnych elementów układanki. Mimo niesamowitości i bliskości Drohobycza, idąc drogą, którą szedł Schulz, z domu na Floriańskiej do szkoły, zaczęłam czuć jednocześnie swoją osobność na kształt jego wyobcowania, nieśmiałości w kontakcie ze światem codzienności, przemykania pod ścianami. Oczywiście i siła tego odczucia była niespodziewana i tak łatwo rozpoznawalna.

Post scriptum

Post scriptum będzie o błogosławieństwach festiwalu schulzowskiego, a ściślej o jednym z nich. Był rok 2014 i niezwykle ważny festiwal, bo dzięki niemu udało się uratować życie naszego drohobyckiego przyjaciela Jakuba Goldberga. Miesiąc wcześniej byłam w Tel Awiwie, gdzie poznałam Danielę Mavor, przewodniczącą Towarzystwa Borysławsko-Drohobyckiego. Do Drohobycza przyjechaliśmy w dniu urodzin Jakuba i udaliśmy się prosto do niego. Zastaliśmy rodzinę i przyjaciół przy stole, a Jakub leżał w łóżku w ciężkim stanie, środki przeciwbólowe przestały działać i dni jego zdawały się policzone. Opieka lekarska dostępna na Ukrainie nie była w stanie mu pomóc. Wspomnił, że być może w Izraelu miałby szansę na uratowanie. I to podsunęło mi myśl, aby skontaktować się z Danielą. Zadzwoiłam do niej i okazało się, że jej mąż jest znanym chirurgiem prowa-



Drohobycz, Synagoga Wielka, 2003. Fot. Małgorzata Sady.

dzącym renomowaną klinikę. Rano wróciłam do domu Goldbergów i poprosiłam o odnalezienie dokumentacji medycznej, którą od razu przesłałam do Izraela. Zwrotna wiadomość brzmiała: szybko załatwajcie formalności i przyjeżdżajcie do Tel Awiwu. Wśród uczestników festiwalu zebraliśmy pieniądze na podróż. Cudem udało się załatwić formalności w trybie przyspieszonym i w czerwcu cała rodzina była już w Izraelu. Amputacja nogi okazała się konieczna, ale życie zostało uratowane. Halinka, żona Jakuba, ukończyła studia i pracuje. Ich córka chodzi do szkoły. Są szczęśliwi i mają się dobrze.



Drohobycz, 2003. Fot. Małgorzata Sady.

3 × Schulz. Przypomnienie manifestu gdańskiego

Trudno dzisiaj powiedzieć, kiedy się to zaczęło, kiedy obecność Schulza w gdańskim dyskursie humanistycznym stała się permanentna i – jeśli można tak to określić – programowa. Czy w 2002 roku, gdy w wydawnictwie słowo/obraz terytoria ukazała się uzupełniona edycja *Księgi listów* w opracowaniu Jerzego Ficowskiego? Czy rok później, gdy ukazał się *Słownik schulzowski* pod redakcją Włodzimierza Boleckiego, Jerzego Jarzębskiego i Stanisława Rośka? Czy w roku 2012, gdy opublikowano *Księgę obrazów*? A może jeszcze w latach dziewięćdziesiątych? Nie było przecież tak, że Schulzem się w Gdańsku nie interesowano – dowodem choćby konferencja *Teatr pamięci Brunona Schulza* zorganizowana w 1992 roku przez Uniwersytet Gdański i Teatr Miejski w Gdyni, a także udział gdańskich badaczy w ogólnopolskich konferencjach, między innymi w jubileuszowej *Bruno Schulz – w stulecie urodzin i pięćdziesięciolecie śmierci* na Uniwersytecie Jagiellońskim. Zapewne robocze koncepcje przyszłych zadań badawczych i wydawniczych powstawały już wtedy.

Ich systematyczny program został jednak sformułowany przez Stanisława Rośka dopiero w pierwszym numerze „Schulz/Forum” – w 2012 roku – w artykule-manifeście *Forum schulzowskie w budowie*. Naszkicowane tam postulaty zakładają pracę na trzech dopełniających się płaszczyznach, które powinny doprowadzić do: (1) powstania czasopisma poświęconego osobie i dziełu Schulza, (2) wydania edycji krytycznej *Dzieł zebranych* oraz do (3) dalszej rekonstrukcji biografii pisarza. Po siedmiu latach można już podsumować niektóre efekty tego przedsięwzięcia.

1. „Najwyższy czas, żeby międzynarodówka schulzologów miała swoje forum”

Czasopismo „Schulz/Forum”, wydawane przez Fundację Terytoria Książki, ukazuje się co pół roku. Jego celem jest nie tylko prezentowanie najnowszych interpretacji i odczytań twórczości Schulza – zarówno prozatorskiej, jak i graficznej – ale też analiza pozostawionych przez pisarza archiwaliów i krytyczny namysł nad literackimi i artystycznymi utworami, które inspirują się jego dziełem. Przede

wszystkim jednak – takie było główne założenie – jest platformą spotkania dla polskich i zagranicznych badaczy oraz miłośników Schulza. Przegląd 12 numerów pozwala sądzić, że ten postulat udaje się realizować. W periodyku publikowali autorzy i autorki z różnych ośrodków z Polski, Ukrainy, Francji, Wielkiej Brytanii, Brazylii czy Japonii (nazwiska wielu z nich odnajdzie czytelnik w niniejszych „Kontekstach”, wszystkich – w aneksie do tej notatki). Co szczególnie ważne, obok uznanych eseistek i eseistów byli to także przedstawiciele młodszych pokoleń, niekiedy debiutanci. Pokazuje to najlepiej, że „Schulzowi skutecznie udaje się nawiązywać dialog z kolejnymi generacjami czytelników”, które aktualizują w jego twórczości nieco inne emocje i stosują do niej inne metodologie.

„Schulz/Forum” jest projektem w ruchu. O ile pierwsze numery czasopisma zostały naznaczone osobowościami znakomitych schulzologów – Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak oraz Jerzego Ficowskiego – o tyle od numeru 4 redakcja próbuje budować zeszyty tematyczne, w których teksty grupują się wokół nadrzędnego problemu czy motywu, na przykład: recepcji zagranicznej (numer 5), masochizmu (numer 7), schulzoidów (numery 8 i 9), doświadczenia historii (numer 10) czy przestrzeni (numer 11). Kiedy piszę te słowa, na etapie składu znajduje się numer 13, którego tematem przewodnim jest cielesność Schulza.

W pewnym momencie pojawiła się potrzeba prezentowania większych całości, esejów, podsumowań – tak powstała Biblioteka „Schulz/Forum”, w ramach której wydawane są najnowsze książki schulzologiczne, zarówno polskich, jak i zagranicznych autorów, między innymi Jerzego Jarzębskiego *Schulzowskie miejsca i znaki* (2016), Piotra Sitkiewicza *Bruno Schulz i krytycy* (2018), Serge’a Fauchereau *Fantazmatyczny świat Brunona Schulza* (2018) czy Henriego Lewiego *Bruno Schulz, czyli strategie mesjanistyczne* (2019).

2. „Schulz to pisarz bez archiwum, bez przed-dzieła”

Niesłychane starania Jerzego Ficowskiego sprawiły, że po 1945 roku ocalonych zostało wiele Schulzowskich dokumentów, między innymi zbiór listów, prace plastyczne i jedyny manuskrypt opowiadania: *Drugiej jesieni*. Mimo wszystko jednak trzeba stwierdzić, że archiwum autorskie Schulza – jego warsztat: rękopisy, notatki, dzienniki, które prowadził, jak wiadomo ze wspomnień, niemal całe życie – zaginęło, zapewne bezpowrotnie. Edytor jego *Dzieł zebranych* nie ma zatem dostępu do *avant-oeuvre*, nie zrekonstruuje wewnętrznej dynamiki jego tworzenia – przynajmniej nie w takim stopniu, jak można by tego oczekiwać. Już choćby dlatego kanon edytorski *Dzieł* Schulza musi zachować swoją odrębność w stosunku do tradycji wydawniczej.

Nie miejsce tutaj, aby opisać szczegółowe rozwiązania wydawnicze (odnaleźć je można w kilku tekstach Stanisława Rośka¹). Wspomnieć trzeba o jednym: Schulz, podobnie jak Norwid, Wyspiański czy Witkacy, należy

do twórców „dwujęzycznych”, posługujących się słowem i obrazem. Nie sposób oddzielać Schulza pisarza od Schulza rysownika i ta równoległość, inaczej niż w przypadku kanonu Norwida czy Witkacego, powinna zostać uwzględniona w układzie tomów jego *Dzieł zebranych*.

Edycja przygotowywana przez Włodzimierza Boleckiego, Jerzego Jarzębskiego, Małgorzatę Kitowską-Łysiak – która zmarła przedwcześnie w 2012 roku, a przecież pozostawione przez nią rozproszone teksty stanowią dzisiaj najlepsze źródło wiedzy na temat *Xięgi bałwochwalczej* – i Stanisława Rośka jest projektem długoletnim. W trakcie prac nad kolejnymi tomami ich układ ulegał zmianom. Cykl, który początkowo planowano na siedem tomów, w końcu rozszerzył się na tomy dziewięć, z czego jak dotąd opublikowano trzy:

1. *Xięga bałwochwalcza*.

2. *Sklepy cynamonowe*, wstęp i opracowanie Jerzy Jarzębski, dodatek krytyczny Stanisław Rosiek, opracowanie językowe Małgorzata Ogonowska, Gdańsk 2018.

3. *Sanatorium pod Klepsydrą*.

4. *Kometa i inne opowiadania*.

5. *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku Jerzy Ficowski, uzupełnił Stanisław Danecki, Gdańsk 2016.

6. *Księga rękopisów*.

7. *Szkice krytyczne*, koncepcja edytorska Włodzimierz Bolecki, komentarze i przypisy Mirosław Wójcik, opracowanie językowe Piotr Sitkiewicz, Gdańsk 2017.

8. *Rysunki i szkice*.

9. *Varia*.

3. „Jego śmierć, podobnie jak jego życie, zależy dzisiaj od nas i od naszej pracy”

Rekonstrukcji biografii Schulza nie trzeba rozpoczynać od początku. Dzięki poszukiwaniom Jerzego Ficowskiego, a także innych badaczy, na przykład Jerzego Jarzębskiego i Wiesława Budzyńskiego, powstał fundament pod przyszłą biografię Schulza. Nie oznacza to jednak, że prace zostały zakończone. Przeciwnie.

Biografia Schulza w formie, jaką nadał jej autor *Regionów*, wciąż skrywa w sobie wiele białych plam, ponadto swoista mitologizująca narracja, która ukonstytuowała się w początkach schulzologii, prowadzi niekiedy do uproszczeń. Sprawia, że pełnia i tajemnica życia Schulza poddaje się redukcji do legendy, sprowadza się do zaledwie kilku biografemów. Dlatego tak ważne jest dzisiaj ustalenie tekstu życia autora *Sklepow cynamonowych*, który będzie podstawą nowych narracji biograficznych. To *corpus biographicum* – sekwencja zdarzeń ułożona wedle chronologii ich następowania i osadzona w kontekście epoki – najlepiej realizuje się w ramach kalendarium.

Projekt naukowy „Kalendarz życia, twórczości i recepcji Brunona Schulza”, realizowany od 2015 roku ze środków Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki na

Uniwersytecie Gdańskim, jest próbą stworzenia alternatywnego – nieepickiego – dyskursu biograficznego, który opiera się na drobiazgowej analizie źródeł (między innymi na korespondencji z archiwum Jerzego Ficowskiego) i na chrono-logicznej rekonstrukcji zdarzeń. Efekty tych prac prezentowane są na portalu www.schulzforum.pl.

Sercem portalu, które zasila pozostałe podstrony i funkcje, jest oczywiście kalendarz. Każdy dzień z życia i po-życia Schulza mógłby zostać w nim opisany w formie zwięzłej, ale wyczerpującej notatki, nazywanej przez nas na wół roboczo „wpisem dziennym”, a składającej się z trzech elementów: dokładnej daty, argumentu informującego o sednie zdarzenia i wreszcie wpisu właściwego, który przedstawia szczegółowe okoliczności zdarzenia. Oprócz tego na portalu znajdują się następujące podstrony: „Miejsca” i „Osoby”, których treścią są opisy przestrzeni i ludzi ważnych dla biografii Schulza; „Obrazy”, gdzie prezentowana będzie galeria prac plastycznych autora *Xięgi bałwochwalczej*, a także dzieła, które go inspirowały, i te, które zostały zainspirowane jego twórczością; „Źródła”, gdzie można znaleźć rękopisy listów i dokumenty życia Schulza; „Ścieżki”, czyli mikronarracje tworzone ze wszystkich elementów portalu, zgrupowane wokół etapów życia, wątków, tematów czy konkretnych osób; wreszcie „Bibliografia”, która już teraz obejmuje 2761 rekordów².

Kalendarium Schulzowskie to przedsięwzięcie zaprojektowane na ogromną skalę. Tylko na Uniwersytecie Gdańskim zajmuje się nim kilkanaście osób, skupionych wokół Pracowni Schulzowskiej, która działa przy Instytucie Filologii Polskiej. Zespół ten jest w stałym kontakcie z badaczami i badaczkami z kraju i zagranicy – na przykład z Wierą Meniok z Polonistycznego Centrum Naukowo-Informacyjnego w Drohobyczu, i z Branislavą Stojanović, bez której nie byłoby możliwe przygotowanie tak rozległej, wielojęzycznej bibliografii. Jak wielkie to wyzwanie, pokazuje statystyka. Spośród przeszło 18 000 potencjalnych wpisów dziennych – dni przeżytych przez Schulza – opublikowanych zostało 988, kilkaset kolejnych znajduje się w różnych fazach opracowania redakcyjnego, kontynuowane są prace nad nowymi.

Trwają dalsze prace nad portalem. Właśnie teraz przygotowywane jest jego tłumaczenie na języki angielski i ukraiński, co – mamy taką nadzieję – pozwoli nam dotrzeć do nowych Schulzowskich archiwów. Zatem czekamy. Oczywiście, czekamy na *Mesjasza*.

Przypisy

¹ S. Rosiek, *Jak wydawać Brunona Schulza. Próba opisania kanonu edytorskiego*, „Schulz/Forum” 2012, nr 1, s. 95–102; tegoż, *Jak pisał Bruno Schulz? Domysły na podstawie sześciu stron rękopisu jednego opowiadania*, „Schulz/Forum” 2014, nr 4, s. 53–74.

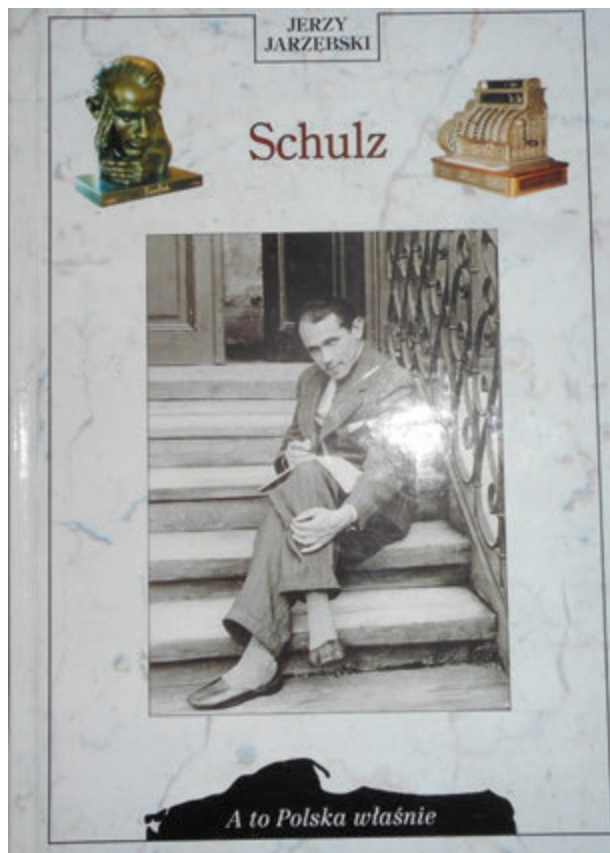
² Więcej na temat mechaniki portalu: M. Groth, *www.schulzforum.pl*, „Schulz/Forum” 2017, nr 10, s. 167–170.

Autorki i autorzy, którzy publikowali w „Schulz/Forum” w latach 2012–2018

Maciej Abramowski, Ewa Badyda, Stanley Bill, Marcin Calbecki, Irena Chawrińska, Łesia Chomycz, Stefan Chwin, Alain van Crugten, Maciej Dajnowski, Agnieszka Dauksza, Bartosz Dąbrowski, Wioleta Dereszewska, Paweł Dybel, Hanna Dymel-Trzebiatowska, Serge Fauchereau, Rolf Fieguth, Ewa Goczał, Jan Gondowicz, Eliza Gościński, Ewa Graczyk, Małgorzata Groth, Kris van Heuckelom, Balbina Hoppe, Agnieszka Hudzik, Paweł Huelle, Anna Jarmuszkiewicz, Magdalena Jarnotowska, Jerzy Jarzębski, Anita Jarzyna, Łukasz Kamiński, Jerzy Kandziora, Sotirios Karageorgos, Katarzyna Kaszorek, Anna Kaszuba-Dębska, Ariko Kato, Eliza Kącka, Małgorzata Kitowska-Łysiak, Łukasz Kossowski, Mariusz Kubielas, Iga Lasek, Tomasz Lec, Henri Lewi, Wei-Yun Lin-Górecka, Krzysztof Lipowski, Katarzyna Lukas, Paweł Łapiński, Bohdan Łazorak, Piotr Józef Maksymowicz, Michał Paweł Markowski, Wiera Meniok, Zbigniew Milczarek, Piotr Millati, Żaneta Nalewajk, Aleksandra Naróg, Małgorzata Ogonowska, Stefan Okołowicz, Józef Olejniczak, Jakub Orzeszek, Wojciech Owczarski, Andrzej Pietruszka, Marcin Romanowski, Stanisław Rosiek, Włodzimierz Rudnicki, Małgorzata Sady, Joanna Sass, Celestyna Schuman, Paweł Sitkiewicz, Piotr Sitkiewicz, Tymoteusz Skiba, Aleksandra Skrzypczyk, Damir Šodan, Branislava Stojanović, Tomasz Stróżyński, Vita Susak, Tomasz Swoboda, Katarzyna Szalewska, Filip Szałasek, Anna Szykowska-Piotrowska, Błażej Szymankiewicz, Ałła Tatarenko, Marek Tomaszewski, Agata Tuszyńska, Maciej Urbanowski, Katarzyna Warska, Marek Wilczyński, Jan Woleński, Aleksandra Wołkowicz, Zofia Ziemann.



Elżbieta Ficowska i Stanisław Rosiek, Drohobycz V Festiwal 2012. Fot. Igor Feciak / SchulzFest.



Jerzy Jarzębski, *Schulz*. Seria: *A to Polska właśnie*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1999

Od redakcji: Mimo że uważny czytelnik tego numeru zagłębiając się w teksty i przypisy może uzyskać dostęp do najważniejszych publikacji w zakresie schulzologii, redakcja zwróciła się z prośbą do literaturoznawcy, wybitnego Schulzologa i Gombrowiczołoga, Jerzego Jarzębskiego – autora niezapomnianych książek o obu pisarzach, które ukazały się w pamiętnej serii – *A to Polska właśnie* (Wydawnictwo Dolnośląskie), aby dla ułatwienia poszukiwań czytelnikom mniej pracowitym ułożył swego rodzaju niezbędnik, przewodnik bibliograficzny dla początkujących, a poruszonych spotkaniem z twórczością wielkiego Drohobyczanina, autora *Sanatorium pod Klepsydrą*. Cieszymy się, że Profesor nie odmówił naszej prośbie i podjął się tego arcytrudnego zadania, polegającego na wybraniu 80 publikacji. (Arcytrudnego, bowiem siłą rzeczy jedni zostaną wyróżnieni, inni pominięci – nie ze względu jednak na ważkość ich dzieł! – a jedynie z braku miejsca dla wyczerpującej bibliografii, której czytelnik może szukać dalej na wymienionych już w tym numerze stronach internetowych centrów i środowisk zajmujących się badaniami nad twórczością Brunona Schulza (www.brunoschulzfestival.org; schulzforum.pl; oraz: brunoschulz.org – ta witryna zawiera najobszerniejszą bibliografię podmiotową

80 lektur wprowadzających do twórczości Brunona Schulza

Niezbędnik dla czytelników „Kontekstów” – wybór bibliografii

i przedmiotową [opracowanie: Branislava Stojanović ©]). Nalegaliśmy przy tym, by autor tego wyboru niezbędnych publikacji wprowadzających w dokonania schulzologii i w świat lektur, interpretacji, badań historycznych i kulturowych nie pominął przy tym żadnego z ważniejszych swoich dzieł w tym zakresie. Jest to zatem subiektywno-obiektywny wybór, niezbędnych pozycji bibliograficznych, swego rodzaju kanon lektur podstawowych dla początkujących, dokonany i ułożony pod okiem i ręką Profesora Jerzego Jarzębskiego, na linii dialogu i porozumienia pomiędzy przymuszonym do tego zadania autorem i redakcją.

Schulz – wybór bibliografii

1. Breza Tadeusz, *Sobowtór zwykłej rzeczywistości*, „Kurier Poranny” 1934, nr 103.
2. Wyka Kazimierz, Napierski Stefan, *Dwugłos o Schulzu*, „Ateneum” 1939, nr 1.
3. Sandauer Artur, *Rzeczywistość zdegradowana. Rzecz o Brunonie Schulzu*, „Przegląd Kulturalny”, 1956, nr 31.
4. Ficowski Jerzy, *Regiony wielkiej herezji. Szkice o życiu i twórczości Brunona Schulza*, Wyd. Literackie, Kraków 1967.
5. Chciuk Andrzej, *Atlantyda. Opowieść o Wielkim Księstwie Balaku*, Polska Fundacja Kulturalna, Londyn 1969.
6. Speina Jerzy, *Bankructwo realności. Proza Brunona Schulza*. Towarzystwo Naukowe w Toruniu. Prace Wydziału Filologiczno-Filozoficznego, t. XXIV, z. 1, Warszawa-Poznań 1974.
7. *Studia o prozie Brunona Schulza*, red. K. Czapłowa, Uniwersytet Śląski, Katowice 1976.
8. Kozikowska-Kowalik Lucyna, *Ukształtowanie przestrzeni w utworach Brunona Schulza*, „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej”, t. XVI, Kraków 1979, s. 157–176.
9. Karkowski Czesław, *Kultura i krytyka inteligencji w twórczości Brunona Schulza*, Ossolineum, Wrocław 1979.

10. Gryszkiewicz Bogusław, *Ironia i mistycyzm, „Miesięcznik Literacki”* 1980, nr 3, s. 84–92
11. Wyskiel Wojciech, *Inna twarz Hioba. Problematyka alienacyjna w dziele Brunona Schulza*, Wyd. Literackie, Kraków 1980.
12. Bolecki Włodzimierz, *Język poetycki i proza: twórczość Brunona Schulza*, w: tenże, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Ossolineum, Wrocław 1982.
13. Ficowski Jerzy, *Okolice sklepów cynamonowych. Szkice, przyczynki, impresje*, Wyd. Literackie, Kraków 1986.
14. Trzeciński Łukasz, *Schulzowski mit uniwersalnego sensu*, „Pismo Literacko-Artystyczne” 1986, nr 5, s. 96–111
15. Jarzębski Jerzy, Wstęp do: Bruno Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Ossolineum, Wrocław–Kraków 1989, Biblioteka Narodowa, seria I, nr 264. Wyd. 2, zmienione, 1998.
16. Lewi Henri, *Bruno Schulz ou les stratégies messianiques*, Editions de La Table Ronde, Paris 1989.
17. Bruno Schulz. *In memoriam 1892–1942*, pod red. M. Kitowskiej-Łysiak, Wyd. FIS, Lublin 1992.
18. *Bruno Schulz 1892–1942*. Rysunki i archiwalia ze zbiorów Muzeum Literatury im Adama Mickiewicza w Warszawie, Układ całości i tekst Wojciech Chmurzyński, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, Warszawa 1992.
19. Stala Krzysztof, *On the Margins of Reality. The Paradoxes of Representation in Bruno Schulz’s Fiction*, Almqvist&Wiksell International, Stockholm 1993. Wersja polska (autorska): *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, Wyd. IBL, Warszawa 1995.
20. *Teatr pamięci Brunona Schulza*, pod red. Jana Ciechowicza i Haliny Kasjaniuk, b. wyd., Gdynia 1993.
21. Rosiek Stanisław, Wstęp do: Schulz Bruno, *Powstają legendy. Trzy szkice wokół Piłsudskiego*. Wstęp i opracowanie Stanisław Rosiek, Oficyna Literacka, Kraków 1993.
22. *Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej Bruno Schulz – w stulecie urodzin i w pięćdziesięciolecie śmierci*, pod red. J. Jarzębskiego, Wyd. TIC, Kraków 1994.
23. *Bruno Schulz 1892–1942*. Katalog–Pamiętnik Wystawy “Bruno Schulz. Ad Memoriam” w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, Pod red. Wojciecha Chmurzyńskiego, Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza, Warszawa 1995.
24. Głowacka Dorota, *Wzniosła tandeta i simulacrum. Bruno Schulz w postmodernistycznych zaułkach*, „Teksty Druge” 1996, nr 2–3.
25. Panas Władysław, *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*, Tow. Naukowe KUL, Lublin 1997.
26. Jarzębski Jerzy, *Schulz*, Wrocław 1999, Wyd. Dolnośląskie. Seria A to *Polska własnie*.
27. *Bruno Schulz: New Documents and Interpretations*, Ed. by Czesław Z. Prokopczyk, Peter Lang, New York 1999. Literature and the Sciences of Man – Vol. 15
28. Bartosik Marta, *Bruno Schulz jako krytyk*, Universitas, Kraków 2000.
29. *Bruno Schulz – un profeta sommerso*, a cura di Pietro Marchesani, Libri Scheiwiller, Milano 2000.
30. Panas Władysław, *Bruno od Mesjasza. Rzecz o dwóch ekslibrisach oraz jednym obrazie i kilkudziesięciu rysunkach Brunona Schulza*, Wyd. Uniwersytetu Marii Curie–Skłodowskiej, Lublin 2001.
31. *Bruno Schulz 1892–1942. Dessinateur, peintre, graveur et écrivain* [katalog wystawy] Exposition dans le cadre d’Europalia 2001 Polska. Centre d’Art de Rouge–Cloître [Bruxelles] 26 septembre–25 novembre 2001. Conception graphique du catalogue: Edyta Majewska, Lech Majewski, Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza, Warszawa 2001.
32. Budzyński Wiesław, *Schulz pod kluczem*. Grupa Wyd. Bertelsmann Media, Warszawa 2001.
33. Ficowski Jerzy, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Wyd. Fundacja Pogranicze, Sejny 2002.
34. *Słownik schulzowski*. Oprac. i redakcja Włodzimierz Bolecki, Jerzy Jarzębski, Stanisław Rosiek, Wyd. słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003.
35. *W ulamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*, pod red. M. Kitowskiej-Łysiak i W. Panasa, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2003.
36. Sienkiewicz Barbara, *Filozofia życia Brunona Schulza*, „Polonistyka” 2003, nr 10, s. 587–595.
37. Jarzębski Jerzy, *Prowincja Centrum. Przypisy do Schulza*, Wyd. Literackie, Kraków 2005.
38. Bocheński Tomasz, *Czarny humor w twórczości Witkacego, Gombrowicza, Schulza. Lata trzydzieste*, Universitas, Kraków 2005.
39. Gondowicz Jan, *Bruno Schulz [1892–1942]*, Wyd. Edipresse Polska S.A., Warszawa 2006. Kolekcja „Przekroju”: Malarze polscy – 3.
40. Owczarski Wojciech, *Miejsca wspólne, miejsca własne. O wyobraźni Leśmiana, Schulza i Kantora*, Wyd. słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006.
41. Kitowska-Łysiak Małgorzata, *Schulzowskie marginesy*, Wyd. KUL, Lublin 2007.
42. Markowski Michał Paweł, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Universitas, Kraków 2007.
43. Franczak Jerzy, *Poszukiwanie realności. Światopogląd polskiej prozy modernistycznej*, Universitas, Kraków 2007.
44. *Bruno Schulz a Kultura Pogranicza: Materiały dwóch pierwszych edycji Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*. Redaktor naukowy Wiera Meniok, Instytut Polski w Kijowie. Polonistyczne Centrum Naukowo-Informacyjne im. Igora Menioka Państwowego Uniwersytetu Pedagogicznego im. Iwana Franki w Drohobyczu, Drohobycz 2007.
45. *(Un)masking Bruno Schulz: New Combinations, Further Fragmentations, Ultimate Reintegrations*. De Bruyn, Dieter and Kris Van Heuckelom (Eds.), Rodopi, Amsterdam/New York, NY, 2009. Studies in Slavic Literature and Poetics, Vol. LIV.
46. *Bruno Schulz: New Readings, New Meanings. Nouvelles lectures, nouvelles significations*. Published under the direction of / Publié sous la direction de Stanisław Latek. Polish Institute of Arts and Sciences in Canada / L’institut polonais des arts et des sciences au Canada, Montréal, Québec, Canada. Polish Academy of Arts and Sciences / L’Académie polonaise des sciences et des lettres, Cracow, Poland / Cracovie, Pologne 2009.
47. Nalewajk Żaneta, *W stronę perspektywizmu. Problematyka cielesności w prozie Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza. Prolegomena*, Wyd. słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.
48. *Białe plamy w SCHULZologii*, pod red. Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak, Wyd. KUL, Lublin 2010.
49. Markowski Michał Paweł, *Powszechna rozwiązłość. Schulz, egzystencja, literatura*, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012.

50. Schulz. *Przewodnik Krytyki Politycznej*. Red. Agata Bielik–Robson, Jakub Majmurek, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012.
51. *Schulz/Forum* nr 1–12, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2012–2019.
52. *Bruno od Księgi Blasku. Studia i eseje o twórczości Brunona Schulza* pod red. Pawła Próchniaka, Wyd. emg, Kraków 2013. Seria: Decyzje krytyczne – t. II.
53. Gondowicz Jan, *Trans–Autentyk. Nie–czyste formy Brunona Schulza*, Warszawa 2014.
54. *Schulz: Między mitem a filozofią*, red. Joanna Michalik, Przemysław Bursztyka, Wyd. słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014.
55. „Tekstualia” 2014, nr 1 (wyd. angielskojęzyczne) poświęcony Schulzowi, s. 3–10.
56. Łucjan Piotr, *Moja druga wiosna czyli Spóźnione studia filologiczne u profesora Brunona Schulza zilustrowane i uszeregowane alfabetycznie*, Wyd. Episteme, Lublin 2014.
57. *Bruno Schulz jako filozof i teoretyk literatury*. Materiały V Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu, red. Wiera Meniok, tłum. z ukraińskiego na polski Wiera Meniok, z polskiego na ukraiński Wira Romanyszyn, Polonistyczne Naukowo–Informacyjne Centrum im. Igora Menioka, Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny im. Iwana Franki, Drohobycz 2014.
58. „Czas Kultury” 2014, nr 1, numer czasopisma poświęcony Schulzowi.
59. Tuszyńska Agata, *Narzęczona Schulza: apokryf*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2015.
60. Jarzębski Jerzy, *Schulzowskie miejsca i znaki*, Wyd. słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2016.
61. Czabanowska–Wróbel Anna, *Drohobyckie i berlińskie dzieciństwo: Bruno Schulz i Walter Benjamin*, „Ruch Literacki” 2016, nr 1, s. 45–58.
62. Nycz Ryszard, *Bruno Schulz: sztuka jako kulturowa ekstrawagancja*, „Teksty Drugie” 2016, nr 5, s. 182–197.
63. Kaszuba–Dębska Anna, *Kobiety i Schulz*, Wyd. słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2016.
64. Underhill Karen, *Bruno Schulz, „E.M. Lilien” i archeologia polsko–żydowskiego modernizmu*, przeł. z angielskiego Anna Janiec i Andrzej Brylak, „Ruch Literacki” 2016, z. 6, s. 655–680.
65. Jocz Artur, *Gnostyczne światy Brunona Schulza*, Wyd. Naukowe Wydziału Nauk Społecznych, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań 2016.
66. Dybel Paweł, *Mesjasz, który odszedł: Bruno Schulz i psychoanaliza*, Wyd. „Uniwersitas”, Kraków 2017.
67. Bolecki Włodzimierz, *Wenus z Drohobycza: (o Brunonie Schulzu)*, Wyd. słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2017.
68. Delaperrière Maria, *Schulz – pokusa autokreacji*, „Wielogłos” 2017, nr 4, s. 1–12.
69. Popiel Magdalena, *Bruno Schulz i estetyka tworzenia*, „Wielogłos” 2017, nr 4, s. 13–28.
70. Czabanowska–Wróbel Anna, „Sekret życia” i powstanie: *wokół „Nemroda” Brunona Schulza*, „Wielogłos” 2017, nr 4, s. 29–46.
71. Kącka Eliza, *The other normativity : Bruno Schulz and his remythologising of the word*, „Przegląd Filozoficzno–Literacki”. 2017, nr 2, s. 225–241
72. Subocz Paulina, Staroń Ireneusz, *Nadkolory i nadaromat: Schulz, Mueller, Blecher*, Wyd. Episteme, Lublin, na zlecenie Uniwersytetu Wrocławskiego, 2017.
73. *Przed i po: Bruno Schulz*, pod red. Józefa Olejniczaka, Wyd. Pasaze, Kraków 2018. Seria: Granice wyobraźni pod red. Pawła Próchniaka.
74. *Bruno Schulz entre modernisme & modernité*. Articles réunis sous la direction de Maougocha Smorag–Goldberg & Marek Tomaszewski. Éditions L’improvisiste, Paris 2018.
75. Sitkiewicz Piotr, *Bruno Schulz i krytycy. Recepcja twórczości Brunona Schulza w latach 1921–1939*, Wyd. słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2018.
76. Tomczok Paweł, *Panmaskarada. Maski i maskowanie u Brunona Schulza*, „Er(r)go”. Teoria, literatura, kultura, 2018, nr 2, s. 35–48..
77. *Bruno Schulz i suczasna teorija kultury*. Materiały VII Międzynarodowego Festiwalu Bruno Schulza w Drohobyczu, redakcja Wiry Meniok. Drohobycz–Lublin 2018.
78. Fauchereau Serge, *Fantazmatyczny świat Brunona Schulza. Wokół Xsięgi bałwochwalce*, przeł. Paulina Tarasiewicz, Wyd. słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2018.
79. Bill Stanley, *Propaganda on the Margins: Bruno Schulz’s Soviet Illustrations, 1940–1941*, „The Slavonic and East European Review” 2018, vol. 96, no. 3, s. 434–468.
80. Underhill Karen, *Bruno Schulz’s Galician Diasporism: On the 1937 Essay “E. M. Lilien” and Rokh/Korn’s Review of “Cinnamon Shops”*, „Jewish Social Studies” 2018, vol. 24, no.1, s. 1–33.

Zamieszczony powyżej wybór publikacji na temat Schulza zawiera tylko fragment niezwykle już dzisiaj rozbudowanych studiów nad tym pisarzem. Wybierałem tu autorów i teksty już możliwie znane, zaznaczone w „schulzologii”, pomijając z zalem niezwykle liczne już dzisiaj uniwersyteckie prace pisane widomie „na stopień”. Wszystkich nazwisk i wartościowych artykułów nie mogłem tu wymienić, ukrywają się bowiem często w poświęconych pisarzowi książkach zbiorowych i numerach specjalnych czasopism, których tytuły i adresy bibliograficzne starałem się tu odnotować, nie podając jednak spisów treści, które zwiększyłyby kilkakrotnie objętość niniejszej listy. Odrębną rolę pełnią tu wydawnictwa cykliczne, jak tomy kwitujące wydarzenia kolejnych Festiwali Schulzowskich w Drohobyczu oraz prawdziwie monumentalne dzieło profesora Stanisława Rośka i jego współpracowników, którym jest czasopismo „Schulz/Forum”. Dwanaście wydanych dotąd jego tomów zawiera najobszerniejszy przegląd studiów nad Schulzem w kraju i zagranicą. Z oczywistych względów nie byłem w stanie wymienić wszystkich zawartych tam i godnych uwagi tekstów.



1



2



3

Odślonienie tablicy wmurowanej w miejscu śmierci Brunona Schulza i akcja artystyczna Włodka Kaufmana, 19.06.2006.
Fot. Igor Feciak / SchulzFest.

1. Josif Karpin, szef społeczności żydowskiej Drohobycza.

2. Artysta Włodko Kaufman (Dzyga, Lwów).

3. Od lewej: grekokatolicki ks. Mirosław Sobółta, bonifrat o. Bruno Maria Neumann, pisarz Jurij Pokalczuk, Maryła Widel-ska, artysta Andrzej A. Widelski, rektor prof. Nadija Skotna, dr Wiera Meniok, Grzegorz Józefczuk, ks. Władysław Grymski.

Przesyłam ci kilka krótkich historyjek związanych z powstaniem moich prac...

Saluti, KMB

Oto pierwsza z nich:

1. WALIZKA – „Ja, Bruno Schulz” i „Dom mojego ojca”

Walizka, której użyłem do realizacji obiektu pt. *Ja, Bruno Schulz*, należała do moich rodziców pochodzących ze Lwowa, i z nimi po II wojnie światowej, m.in. przez Kraków, miejsce mojego urodzenia, w 1954 roku dotarła do Warszawy.

Przeleżała na pawlaczu wraz z ukrytymi w niej „skarbami” aż do zimy stanu wojennego 1982, kiedy to po raz pierwszy uczyniłem z niej przedmiot sztuki.

Impulsem było zdjęcie, które znalazłem wśród pokaźnego zbioru zdjęć moich rodziców z okresu narzeczeństwa: piękni i młodzi, wraz z przyjaciółmi, utrwaleni w różnych zabawowych sytuacjach, promieniujący radością życia.

Ale jedno zdjęcie odstawało od innych nastrojem i zwracało uwagę: ojciec patrzy na zombardowany w 1939 dom rodzinny na ul. Kulparkowskiej. Przy tej okazji dowiedziałem się, że inne zdjęcia rodzinne zostały spalone przez dziadka w 1947, bo dziadek obawiał się represji ze strony UB. Tylko te ukryte przez mamę przetrwały, a wśród nich to właśnie.

I odtąd dom ojca i walizka scaliły się w jeden obraz; w mojej wyobraźni dom ten był tekturową walizką skrywającą w swym wnętrzu młodość rodziców wraz z Kresami i zapachem „sklepów cynamonowych”, które znalazłem jedynie z lektury Brunona Schulza, a które odżyły dla mnie wówczas ze szczególną siłą. I tak otwierając, walizkę natrafiłem na wielkie oczy Brunona Schulza, ewokujące zagładę tamtego świata.

Ale na tym historia tej walizki się nie skończyła. W 1986 roku przywróciłem jej funkcję użytkową – wyjechałem wraz z nią na stałe do Rzymu. Fakt, że co jakiś czas zmieniała się ona z przedmiotu użytkowego w *objet d'art* i odwrotnie, sprawia, że funkcjonuje jako przedmiot niepewny ontologicznie, jakby pochodziła z „rekwizytorni schulzowskiej”.

Jest kilka moich prac, które w sposób bardziej lub mniej bezpośredni nawiązują do jej „zawartości”. Jedną z nich jest, powstała dziesięć lat później, obiekt-instalacja pt. *Dom mojego Ojca*. Powstał on na podstawie zdjęcia, według którego zburzony w miniaturze dom, kojarzy się z domkiem dla ptaków, bo jest niewielkich rozmiarów i pod względem użytych materiałów, i to że stoi na pokaźnym drągu, pod który z kolei podłożone są cegły. Całość tworzy układ w „chwijnym stanie równowagi”, sprawiający wrażenie, że przy silniejszym podmuchu może się rozlecieć. Oczywiście drąg ten równie dobrze mógłby być laską pielgrzyma.

Inną pracą, która może stanowić kontekst dla mojego Schulza, jest rejestracja głosów przyjaciół i znajo-

KRZYSZTOF M.
BEDNARSKI

Ja, Bruno Schulz i Dom mojego ojca

mych, którzy w różnych językach zadają to samo pytanie: „Słyszysz mnie? *Mi senti?*”.

Głosy, które w sposób uporczywy proszą się o posłuch, są jak bezdomne dusze. Tworzą negatyw przestrzeni życia, tak jak wypalone wnętrza domu czy wysypisko pustych walizek na rampie pociągu do Nicości.

W najbliższych planach mam wystawę w Catani. Na tamtejszym uniwersytecie, mieszczącym się w Monastero dei Benedettini, wykonam pracę w hołdzie Zbigniewowi Herbertowi. Na ścianie korytarza pokrytego kilkusetletnimi warstwami tynków napiszę piaskiem dwuwiersz wyjęty z poematu *Studium przedmiotu*:

najpiękniejszy jest przedmiot
którego nie ma

Prace te pokazałem m.in.: *Souvenirs. Stumiona pamięć historyczna i osobista w pracach artystów izraelskich i polskich* | *Souvenirs: Repressed Historical and Personal Memory in the Works of Israeli and Polish Artists*, The Art Galleries, Ben-Gurion University of Negev, Be'er-Sheva, V–VIII 2008. Znajdują się one w zbiorach MN we Wrocławiu.





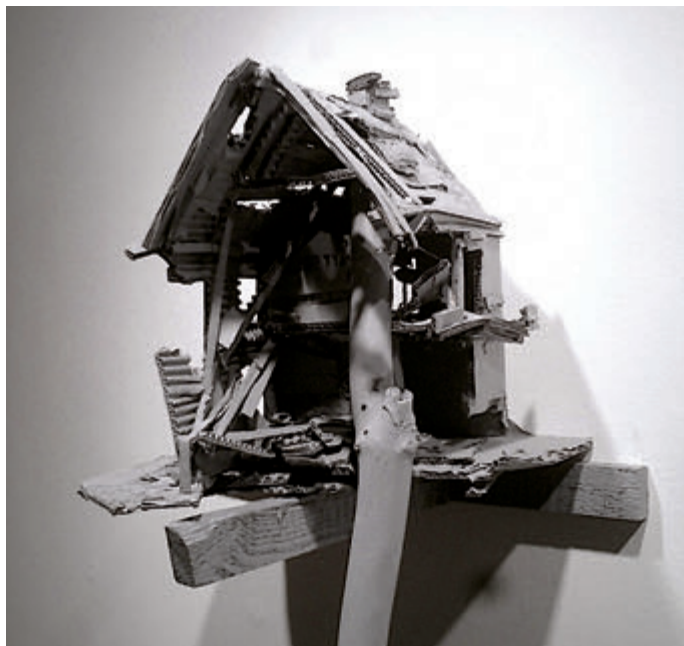
Kartka z podróży

w reżyserii Waldemara Dziki

scenariusz Waldemara Dziki

reżyser Waldemara Dziki

produkcja S.F. im. K. Szymanowskiego



U góry, od lewej: plakat do filmu Waldemara Dziki *Kartka z podróży*
i praca *Dom mojego ojca* Krzysztofa M. Bednarskiego.

U dołu: Krzysztof M. Bednarski, na fotografii obok: ojciec K. M. Bednarskiego
patrzący na zbombardowany w 1939 r. dom rodzinny na lwowskim Kulparkowie.



2. Złodzieje rowerów

Bezpośrednim powodem stworzenia instalacji pt. *Złodzieje rowerów* było prawdziwe zdarzenie, które przytrafiło mi się w 2002 roku. A było to tak:

Przed wielu laty w Rzymie, kiedy mojego syna Federico wozilem jeszcze rowerem do przedszkola, pewnego dnia pod domem zamiast roweru znalazłem jedynie przednie koło umocowane łańcuchem do stalowego parkanu. Nie po raz pierwszy ukradziono mi tu rower,

ale tym razem postanowiłem przywłaszczyć sobie to zdarzenie i przerobić je na sztukę.

Stworzyłem mianowicie instalację pt. *Złodzieje rowerów – homage à Vittorio De Sica*, na którą składało się zdjęcie tego nieszczęsnego koła w wielkości naturalnej podparte dwoma oryginalnymi *sanpietrini* oraz replika mojego skradzionego roweru oblepionego pierzem, unoszącego się do nieba, tak jak biedacy w ostatniej scenie *Cudu w Mediolanie*.

Rzym 2018



ZBIGNIEW
BENEDYKTOWICZ

Prasłowo i słowo odnalezione w *Sanatorium pod Klepsydrą* – filmie Wojciecha Jerzego Hasa (1972).

Notatki z nieudanych (?) rekolekcji Drohobyckich (2018)

Tak szliśmy pod przybierającą grawitacją księżycą. Ojciec i pan fotograf wzięli mnie między siebie, gdyż padałem z nóg z wielkiej senności. Nasze kroki chrzęściły w mokrym piasku. Dawno już spałem idąc i miałem już pod powiekami całą fosforescencję nieba, pełną świetlistych znaków, sygnałów i gwiazdnych fenomenów, gdy wreszcie stanęliśmy w szczerym polu. Ojciec ułożył mnie na płaszczu rozpostartym na ziemi. Z zamkniętymi oczami widziałem, jak słońce, księżyc i jedenaście gwiazd ustawiło się w paradzie na niebie, defilując przede mną. – Brawo, Józefie! – zawołał ojciec i z uznaniem klasnął w dłoń. Był to oczywisty plagiat popełniony na innym Józefie, zastosowany do innych zgola okoliczności. Nikt nie robił mi z tego powodu zarzutu. Mój ojciec Jakub kiwał głową i cmo-kał językiem, a pan fotograf rozstawił swój trójnóg na piasku, rozsunął miech aparatu jak harmonię i pogrążył się cały w faldach czarnego sukna: fotografował to osobliwe zjawisko, ten lśniący horoskop na niebie, podczas gdy ja z głową pływającą w blasku leżałem olśniony na płaszczu i podtrzymywałem bezwładnie ten sen do ekspozycji.

Sanatorium pod Klepsydrą: Wiosna (II)

Wtedy to miało miejsce to objawienie, ta nagle ukazana wizja rozplomienionej piękności świata, wtedy to przyszła ta wieść szczęśliwa, posłanie tajemne, ta misja specjalna o nie objętych 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.

Sanatorium pod Klepsydrą: Wiosna (VI)

Co to było?!

To była istna, prawdziwa katastrofa! – Tak to wspominam, i tak wtedy o tym myślałem, chociaż wówczas nie miałem siły i nie byłem wcale skłonny, by się do tego przyznać, żeby wprost odpowiedzieć zgodnie z prawdą: – To była prawdziwa kompromitacja – a dziś może i nawet powiedziałbym w swojej pysze, że wydarzająca się prawdziwie na miarę i równa jedynie Schulzowskiemu rozumieniu i użyciu tego słowa. Bo wiem, nikt inny, poza nim, takiego stanu nie umiał i nie potrafił go lepiej wyrazić i opisać.

W to wspomnienie marności nad marnościami, i własnej mojej marności, marności i nieporadności mojego wystąpienia, o którym chciałem od razu wtedy – a i nadal chciałbym – jak najszybciej zapomnieć, wpisuje się cały ciąg zdarzeń w żaden sposób niedających się zapomnieć. I ponawiane potem pytanie, nieznośnie dźwięczące w uszach: – Co to było?! Na nic słowa pociechy płynące od kolegów i przyjaciół, że było dobrze, tylko niepotrzebny ten długi wstęp, w którym najpierw zapraszałem wszystkich do udziału we współtworzeniu tego właśnie numeru „Kontekstów”, zachęcałem (prosząc o zgodę na to organizatorów) do zebrania i opublikowania wszystkich tekstów wygłoszonych na VIII Festiwalu (jakbym nie zdawał sobie już wtedy sprawy, że to fizycznie niemożliwe), zgłaszając przy tym pomysł, żeby zadedykować ten zbiór Ich pamięci, Im: Małgorzacie Kitowskiej-Łysiak, Władysławowi Panasowi (których obecność i teksty zapisały się jasnymi, zapadającymi w pamięć słowami także na łamach naszego pisma) i Igorowi Meniokowi – inicjatorom idei Drohobyckich spotkań, współtwórcom, aktywnym, inspirującym uczestnikom Festiwalu od jego pierwszej edycji.

– A poza tym – dodawali koledzy, jakby chcąc mnie nie tylko pocieszyć, ale i usprawiedliwić, czy wytłumaczyć – niepotrzebna była też ta litania podziękowań, jakie składałeś organizatorom. – Tak, tak, pamiętam, że meandrowałem w podziękowaniach dla Wiery Meniok, i dla Wiry Romanyszyn, która poświęciła mi wcześniej wiele czasu, by skopiować fragmenty filmu Hasa, i uzbrojona w laptop, rzutnik czekała z nimi, żeby zaprezentować to spotkanie obrazu z tytułowym prasłowem w filmie, w nim zapisanym, odnalezionym i wprowadzonym przez reżysera do prozy Schulza, w jego filmowej wersji *Sanatorium pod klepsydrą*. Tak, pamiętam to dobrze, w tych wstępnych podziękowaniach gubiłem się i coraz bardziej się pograżałem, plotąc coś (może jedyne moje usprawiedliwienie, że robiłem to szczerze) o pieśni, w której Bułat Okudźawa śpiewa o trzech innych najważniejszych słowach, trzech imionach, trzech siostrach: *Wiera, Nadzieja, Liubow*, których to imion tak mi brak w naszym języku, i że odtąd mi się zawsze będą kojarzyć te imiona z nimi, z wdzięcznością, że dane było mi je tu, w Drohobyczu spotkać.

A przecież nic tego wcale nie zapowiadało. Nic nie wskazywało, że dojdzie do tej kompromitacji i że stanę

się przedmiotem i sprawcą tej konfuzji iście Schulzowskiej i niezwykle także dla mnie samego. Tak, to było dla mnie prawdziwe piekło, które czułem coraz wyraźniej, zwłaszcza, gdy umykał mi czas, który mi, jak tu wszystkim, dano na wystąpienie, w tej samej co innym porcji, a nawet przedłużono go do granic wytrzymałości słuchaczy i następnych mówców.

Teraz z dystansu, z oddali mogę sobie racjonalizować, usprawiedliwiać się, że to było wszystko dla mnie „pierwszy raz” (zupełnie jak w tekście-performansie Ewy Zarzyckiej!).

– Lwów, Drohobycz. Pierwsza moja podróż do „pierwszy raz” we Lwowie. Możliwość spędzenia tam kilku dni przed festiwalem. Rzecz wcześniej, na długo przedtem, niewyobrażalna. Też przecież pochodzę z tej analogowej epoki, z której pochodzi pamiętny wiersz Adama Zagajewskiego – *Jechać do Lwowa* (1985), a teraz za jednym wyjazdem dana mi jest możliwość wysłuchania w Drohobyczu wykładu inauguracyjnego autora tego wiersza² i mogę zobaczyć wystawę Brunona Schulza, *Wystawę o wystawach* autorstwa Natalii Filewicz³ w Galerii Lwowskiej, gdzie w magazynach zbiorów znajdują się obrazy mojego pradziadka, „Monachijczyka”, który we Lwowie skończył swoje długie życie. – Oto iście Schulzowska tajemnica, tajemna więź, jaka może łączyć wiersze, książki, obrazy, wystawy i ludzi – często nawet nieznających się ze sobą, bądź niewiedzących o tym jeszcze, zupełnie tego nieświadomych. – „*Bo czyż pod stołem, który nas dzieli, nie trzymamy się wszyscy tajnie za ręce*” (Schulz). – To zdanie, tak ważne dla mojego dalszego wywodu (do którego tamtego dnia nawet nie dotarłem), to zdanie, które od tak dawna mi towarzyszy, że nie potrafiłbym nawet określić od kiedy. Od czasu pierwszej lektury Schulza? – to zbyt łatwa odpowiedź. Czasem wydaje mi się, że towarzyszyło mi od zawsze, że spoczywało, ukryte, gdzieś głęboko, jak skarb, a pierwsze moje odczytanie tego zdania u Schulza – jak zostało przez niego napisanie i zapisanie (na wieczność) – obudziło je we mnie, ożywiło, powołało do życia, wywołało, nazwało po imieniu, wprowadziło w realność coś, co stałe, od dawna było mi w jakiś niejasny sposób, ale realnie, znane i odczuwane. I jak wtedy, kiedy je pierwszy raz czytałem (a może usłyszałem?), tak samo później, gdy je powtarzałem, albo nawet bezwiednie je sobie przypominałem – trafiało celnie w samo sedno. Dlatego szczególnie mnie poruszało. Dlatego czułem, że jest ze mną już od dawna, że czeka na mnie, żeby mi się objawić i ukazać. Wiedziałem, że za tym tajemniczym i łagodnie przemawiającym, napisanym i zapisanym przez Schulza zdaniem kryje się jakaś potężniejsza moc. Dlatego, kładę je tutaj już teraz, przesądnie, z wyprzedzeniem, na początku, żeby jeszcze do niego powrócić.

Ale żeby już dopełnić tego obrazu kłęski niesłychanej – jak ją zapamiętałem i jak dalej się rozegrała – muszę tu dodać opis jej dogłębny. Również ważny dla tego wywodu. Zastanawiałem się potem nieraz, co było jej przyczyną. Czułem się przecież niezwykle dobrze, jak na mnie,

a nawet mógłbym powiedzieć, że jak nigdy, czułem się dobrze przygotowany do tego wystąpienia. I tym bardziej, biorąc to pod uwagę, z drugiej strony, tym większe było poczucie mojej totalnej kłęski. Miałem ze sobą i przed sobą na stole pokaźną teczkę papierowych wydruków, ręcznych notatek, kilka książek, i jeszcze trochę pod stołem, ukrytych w plecaku, a na *pendrivie* cały film i precyzyjnie wybrany z niego fragment do pokazania. Tyle przygotowań, tyle oczekiwań, tyle chwil, przed tym, namysłu, co z tego wybrać, tyle wyobrażeń i tyle przebiegania przez wydrukowane karty, zapiski, dodatkowe notatki czynione na gorąco – wszystko to miało teraz szczerząc, pójść na marne, zamienić się za chwilę w moich własnych (i tylu innych) oczach w nicość. I pogrzyźć się już na zawsze w tę katastrofę. – Tego sobie nie wyobrażałem, i zupełnie nie mogłem przewidzieć. Tamtego dnia, specjalnie, żeby się jeszcze lepiej do swojego występu przygotować nie poszedłem na obiad, siedziałem sam w pustej sali wykładowej, gdzie miała odbyć się sesja, w równie opustoszałym gmachu dawnego Gimnazjum im. Króla Władysława Jagiełły, a dzisiaj Uniwersytetu, za plecami mając – może sobie teraz to dodaję, ale tak to wtedy, naprawdę czułem – niemalże na ramionach, za sobą, tylko tę zieloną tablicę i ścianę, a za nią – gabinet nauczycielski profesora Schulza. I ten ciężar odpowiedzialności w tym właśnie miejscu, jaki czekał tu na mnie był (Od dawna? Od jak dawna? – pomyślałem o tym z trwogą) – jeszcze w tamtym dniu był przede mną, a już za chwilę przecież musiałem go unieść. Zastanawiałem się tylko nad tym – (nie wiedząc jeszcze i nie mogąc wtedy tego wiedzieć – z jak marnym i oplakany to wypadnie skutkiem) – od czego zacząć, przeglądałem jeszcze raz swoje notatki – (a wszystko przecież już miałem napisane, wystarczyło przeczytać wybrane fragmenty!) – przebiegałem przez te dawno napisane i opublikowane stroniczki własnych *Przestrzeni pamięci* (1983⁴), które – relatywnie (jeśli zważymy na pędzący w zawrotnym tempie czas) całkiem niedawno umieściłem w swoim *Elementarzu tożsamości*.⁵

Od czego więc mam zacząć? – Może od tego zdania z Mariusza Wieczorkowskiego – „*Za mną stoją jedynie umarli.*” (?) – (Nie, o tym za chwilę, później...)

Przestrzenie pamięci miały być zrazu przyczynkiem do antropologii filmu, miały analizować „motyw domu” (obraz domu) w polskim filmie, motyw „powrotu do domu”, miały zajmować się filmami, w których pamięć często niejako w ukryciu, nie na pierwszym planie, odgrywa zasadniczą rolę. Filmy, których ważnym elementem składowym są procesy pamięci, wspomnianie, rekonstruowanie doświadczeń i przeżyć, miejsc z nimi związanych, powracanie w przeszłość. Filmy, których bohaterowie nie mogą uciec od wspomnień, „są w nich pogrążeni”, nie dają im one spokoju, czasem wręcz ich prześladowają. Filmy, których bohaterowie prowadzą rozrachunek ze swoją jednostkową pamięcią, pamięcią, w której zapisane zostały losy i doświadczenia pokolenia – rozrachunek i z tym, co nagromadziło się w pamięci pokoleń. Wkrótce jednak

w czasie pisania rozrosło się to w przyczynę do antropologii pamięci. Z natury rzeczy musiało się rozrosnąć (o czym jeszcze może uda mi się powiedzieć) w swego rodzaju studium o pewnym specyficznym wspólnym dla kultury polskiej idiomie pamięci, znaczeniu w niej pamięci, zanurzeniu jej w „pamięci zadusznej”, od *Dziadów* Mickiewicza począwszy, i *dziadów* w tradycji ludowej, i w ogóle o znaczeniu pamięci w tradycji kulturowej wschodu, wschodniej Europy (tak się ją wtedy określało, jak zrobił to w swym przemówieniu noblowskim Czesław Miłosz – mówiąc w Sztokholmie właśnie o pamięci) – o znaczeniu pamięci dla ludzi z tej „Innej Europy”. – Jest też więc, w tym moim eseju znaczący wątek etnograficzny, dotyczący pamięci w ludowej tradycji ukraińskiej (chodziło o Wielki Czwartek, „Nawśkyj Welykdeń”, zwany Wielkanocą Umarłych, jak zanotowali to polscy etnografowie), ale może i najbardziej istotny w kontekście Drohobycza – tego „półtora miasta”, i twórczości Schulza, jest i ten – związany z ludem Księgi, z ludem Izraela, o którym wspominał we wspomnianej mowie Czesław Miłosz:

Chwilami wydaje mi się, że odcyfrowuję sens nieszczęść, jakimi zostały dotknięte narody „innej Europy” i że jest nim zachowanie pamięci, wtedy gdy Europa bez przymiotnika i Ameryka zdają się mieć jej coraz mniej z każdym pokoleniem. Być może jest tak, że nie ma innej pamięci niż pamięć ran, jak tego dowodzi Biblia, kronika ciężkich prób Izraela. Księga ta długo pozwalała narodom europejskim zachować zmysł ciągłości, który nie jest tym samym co modny dziś termin „historyzm”. [...] Pamięć jest więc tą naszą, nas wszystkich z „innej Europy” siłą, ona to chroni nas od mowy owijającej się samą o siebie, jak bluszcz owija się o siebie, kiedy nie znajduje oparcia w murze albo w pniu drzewa.⁶

Zacząłem jednak od... (o ile dobrze pamiętam, chyba tak...?, a przynajmniej, jeśli niedokładnie pamiętam, to na pewno wiem, że, to jedynie mi się udało wtedy przywołać – tyle, że bez tego kluczowego zdania: „Za mną stoją jedynie umarli”) ...więc zacząłem od opowieści o Mariuszu Wiczorkowskim i od tych jego wypowiedzi, które stanowią wprowadzenie do moich *Przestrzeni pamięci* – od opowieści o etnografie wędrującym z aparatem fotograficznym, wczytującym się w gąszcz napisów nagrobnych na ewangelickim cmentarzu we Wschowej, najstarszym *campo santo* założonym na wschód od Odry, czytającym w tym cmentarzu, jak w księdze przesłanie jego założyciela poety i pastora Herbergera, o etnografie odkrywającym, na pierwszy rzut oka niewidoczną, nie dającą się tak łatwo poznać głębszą strukturę i architekturę pamięci zapisaną na tym cmentarzu, i nie od razu tak oczywistą (a tak ważną, jak zobaczymy to dalej, dla filmu Hasa i jego *Sanatorium pod Klepsydrą*, i obrazów w niej zamkniętych): ową nakładającą się warstwami na siebie strukturę symboliczną obrazów: d o m – ś w i ą t y n i a –

c m e n t a r z. Wtedy to tylko streszczałem, teraz mogę już przytoczyć pokaźniejszy fragment wypowiedzi Wiczorkowskiego, wczytującego się w napisy nagrobne i rozszyfrowującego tekst wschowskiego cmentarza:

[pastor Herberger] projektował „plebejską demokrację grobów”, płytę z jego nazwiskiem umieszczono niemal na progu świętego pola, czyli – między ludźmi ze wsi, między ubogim plebem, środek świątyni protestanckiej przypada dla najuboższych, patrycjat słucha kazań z wyżyny akustycznej pod ścianami, zaś ambona w zborze to miejsce wysunięte ku maluczkim, ku środkowi... Był więc i w tym zamysle reformatorem.

Zostawił po sobie ten cmentarz jak otwartą księgę, umieścił w niej swój zapis czytelny, ale dla nas sens tego zapisu się zatarł. Ja zapis odcyfrowałem. Gdy stanął pierwszy raz nogą za tym murem – widziałem chaos starych, przepięknych form kamiennych i naokoło spletaną dżungłę roślinności dzikiej i zaborczej. Ogromny kilkuhektarowy ogród pełen koncertującego ptactwa i wielkiej ciszy... Ten zbiór rzeźb nagrobnych, ten porządek swoisty w przestrzeni cmentarnej, jest dla nas komunikatem. Sztuka jest zawsze komunikatem. Mówią coś do nas ci, co odeszli. [...] Wielkie pytania, na które nie ma odpowiedzi, wołają ku nam z tej gęstwy znaków na nagrobnych kamieniach, choć ta lekcja nagrobków jest nader bełkotliwa, ale bełkot rzeczy, które nas na co dzień oblegają – jakże przeraźliwy! [...] Nie mogę się porównać z tym poetą i kaznodzieją, którego ciało pochłania tamto wielkie drzewo – oni mieli wiarę i wielką intuicję trwania wartości, ja zaś...mam tylko intuicję i świadomość, że to, co człowiekowi każe przeciwstawiać się działaniu czasu – jest motorem kultury. I to mnie stawia z nimi w jednym szeregu.

Za mną stoją jedynie umarli.⁷

Ta opowieść (wtedy z pewnością niejasna, chociaż do końca nie wiem, czy jasna jest teraz, i czy będzie z tym lepiej) potrzebna mi była, by przejść do pamiętnej sceny czytania pytań płynących z tekstu nagrobnej płyty, słów epitafium w zrujnowanym kościele w *Popiele i diamencie* Andrzeja Wajdy, od którego rozwijała się cała sekwencja analizowanych przeze mnie filmów i zapisanych w nich poruszających obrazów na temat pamięci – takich m.in., jak *Bariera*, *Ręce do góry* (J. Skolimowskiego), *Zaduszki*, *Salto*, *Jak daleko stąd, jak blisko* (T. Konwickiego) łącznie z *Sanatorium pod Klepsydrą* Jerzego Wojciecha Hasa.

Ale teraz znów muszę cofnąć się jeszcze i wrócić do tej mojej chwili kłęski, i żeby być bliżej prawdy, przejść do jej kolejnych kulis, czy też wejść za nie, by odsłonić i ujawnić je tu do końca. – Wszystko się zaczęło poprzedniego dnia w Truskawieckim zdrojowisku, w którym byliśmy zakwaterowani. Można wręcz powiedzieć tu wreszcie, że – jak zasadnie jest mówić i jak się mówi

o wszystkim – wszystko to zaczęło się „wczoraj”, „przed nami”. Siedzieliśmy na deptaku, na tarasie jednej ze zdrojowych kawiarni w gorąccze popołudniowego słońca, ochładzając się – jak to się dzisiaj mówi – miękкими (soft), łagodnymi napojami, gdy nagle Paweł Próchniak, podniósł głowę znad swego kindla czy laptopa (nigdy nie potrafię rozróżnić, czym on się posługuje), budząc nas z tego sennego stanu i nastroju, zobaczcie, posłuchajcie, co ja tu znalazłem! I odczytał ten wiersz Cypriana Norwida (który odnotowywałem również, i na co zwracałem szczególną uwagę w swoim studium o antropologii pamięci, pisząc o pamiętnej scenie z filmu *Wajdy*), wiersz zatytułowany *W pamiętniku*⁸. – Przytaczam go tu teraz niemal w całości, bo nie tylko oddawał i komentował naszą wyjazdową, konferencyjną sytuację „bycia u wód”, ale przypominał nam również i owo odczytywane w filmie *Wajdy* epitaforium, a do tego, nie zawahałbym się powiedzieć, świadom tej anachroniczności, jest to najbardziej Schulzowski, najbliższy Schulzowi pod względem rozumienia ironii, jej użycia, posługiwania się ironią, wiersz Norwida. I w klimacie, jak mi się wydaje, miejscami bardzo bliski *Sanatorium pod klepsydrą*. (A także – koniec, końców najlepiej też opisujący, nieznaną mi jeszcze wtedy nieszczęsną sytuację i kondycję w jakiej miałem się znaleźć i znalazłem się podczas nadchodzącego – wtedy: jutrzejszego – mego „egzaminu” w gmachu Drohobyckiego Gimnazjum). I muszę od razu przy tym dodać i uprzedzić, że wiersz ten nie ma żadnego związku z klimatem tego niezwyklego spotkania, jakim są konferencje odbywane w Drohobyczu w ramach Festiwalu, pełne empatii, czucia, pełne serdeczności i serca włożonego w analizy i lektury, w odczytywanie wciąż na nowo i otaczanie najwyższą troską poszczególnych dzieł i całej twórczości autora *Republiki marzeń*. Tak, te spotkania leżą wręcz na antypodach i są jaskrawo inne od „mechanicznych” konferencji, od rutynowych akademickich zjazdów, w których serc i ludzi nie ma, „są tylko studia nad sercami braci”.

W pamiętniku

I.

Nietylko, pierw się najadłszy mandragor,
Błądziły w limbach szalone kobiety,
Nietylko Dante i trzeźwy Pythagor,
Byłem i ja tam... pamiętam, niestety!

II.

Że byłem, tomów dwunastu na dowód
Pisać... sił nie mam, bo myśl mię udławia.
Jestem zmęczony! Wolę jechać «do wód» –
Nie na wyjeździe się o piekło mawia!

III.

Wolę gdzieś jechać, w pilnym interesie,
Patrząc przed siebie z obłądu wyrazem,

Wieki potrącać, jako grzyby w lesie,
Ludzi, epoki, mieszać wszystko razem –

IV.

Być tam i owdzie, wonczas, dziś i potem,
Jako się wyżej albo niżej rzekło,
A nie równiejszym wracać kołowrotem,
A nie odpomniść, że zwiedziłem piekło!...

V.

Lecz pytasz: «Owdzie, co tak wielce trudzi,
I które z bliskich spotkałem postaci?»
Tam braci niema, ni bliźnich, ni ludzi,
Tam tylko studja nad sercami braci!

VI.

Tam uczuć niema, tylko ich sprężyny,
Zdające z siebie wzajemny rachunek,
Do nieużytej podobne maszyny,
Puszczonej w obieg przez pęd lub trafunek.

VII.

Tam celów niema, lecz same rutyny
Pozardzewiałe – i niema tam wieków,
Dni, nocy, epok – tam tylko godziny
Biją, jak tępych utwierdzanie ćwieków.

VIII.

Nieokreślone pierwiej cyfrą stała,
Lecz fatalności pchnięte raz ostrogą.
Nie znaczą wcale, co, kiedy się działo –
W godzinę wybić liczby jej nie mogą!

IX.

Rzekłbyś, w tytańskim z wiecznością zapasie,
Mniejsza czy biją minuty czy lata.
Iż każda wątpi o sobie i czasie,
Kaźda dogania się, lecz nie ulata...

X.

Jakby wcielonej ciągle puls ironji
Słyszac, wiesz naprzód i wiesz ostatecznie,
Że z godzin żadna siebie nie dogoni,
Że nie wydzwoni siebie, dzwoniąc wiecznie.

XI.

A ten systemat sprężyn bez ich celu,
Jakby tragedia bez słów i aktorów,
Jak wielu nudów i rozpaczy wielu
Muzyka, gwałtem szukająca chórów

XII.

Raz wraz porywa spazmem za wnętrzności,
Jak niezwyklego do morza człowieka;
Tylko nie spazmem nudy, lecz wściekłości,
Który, sam nie wiesz, skąd i po co wścieka.

XIII.

Wtedy to próba jest, wtedy jest waga,
Ile nad sobą wzięłeś panowania;
Wartość się twoja ci odsłania naga –
I oto widzisz, ktoś ty, bez pytania.

XIV.

I ileś zwał się tym lub owym w czasie,
Lub byłeś zwany imieniem twych dziadów,
Widzisz – i ile nabrałeś sam na się
Z tradycji, tonu, stylu, lub przykładów.

XV.

Coraz to z ciebie, jako z drzazgi smolnej,
Wokoło lecą szmaty zapalone;
Gorejąc, nie wiesz, czy stawasz się wolny,
Czy to, co twoje, ma być zatracone.

XVI.

Czy popiół tylko zostanie i zamęt,
Co idzie w przepaść z burzą? Czy zostanie
Na dnie popiołu gwiazdzisty dyjament,
Wiekuistego zwycięstwa zaranie?...

XVII.

Lecz prawić o tem i prawić na dowód,
Że byłem owdzie – myśl sama udławia!
Jestem zmęczony... wołę jechać »do wód«,
Nie na wyjeździe o piekle się mawia.
[...]

XIX.

Na dwukrańcowe wołę ruszyć szlaki
Krajów i wieków, gdzie przestrzeń granicą,
Granica czasem... i gdzie, z nad kulbaki
Patrząc, firmament cały... okolicą!

Wrócę raz jeszcze do tamtego feralnego dla mnie dnia (obiecuję już solennie, że nie będę do tego wracał), wtedy – w Truskawcu – poprosiłem Pawła Próchniaka, żeby na dany znak, jutro, kiedy go poproszę o to, odczytał ten wiersz podczas mojego wystąpienia. A potem, wiadomo już, jak było dalej: zbyt długi wstęp, podziękowania, i z przerażeniem zorientowałem się po pewnym czasie, że z moich 20-30. minut, jakie mi zostało przydzielone, około 15. minut miały trwać (tyle by zajęły) zaplanowane, przygotowane, wybrane wcześniej sekwencje filmowych obrazów. Byłem drugim, czy trzecim mówcą, a za mną jeszcze trzech oczekiwało na swoją kolej. Na moją prośbę Paweł odczytał ten wiersz i potem znów powróciłem do tego, co miałem mówić, pograżając się nadal w chaosie, i majaczeniach, będąc jeszcze daleko od wspomnianego zdania Schulza, które towarzyszyło mi od dawna i było dla dalszych wywodów kluczowe, i gdy ustalono już, głośno, że nie ma już na to czasu i nie ma sensu by pokazywać na ścianie (bez ekranu) wybrane fragmenty z filmu,

nagle (było to już jakiś czas po tym, jak Paweł odczytał wiersz) z tylnych rzędów widowni zerwał się poeta Paweł Heulle (zwany i tytułowany, jakże zasadnie, przez Pawła Próchniaka, Rebe, co było już dzień wcześniej wyjaśnione na spotkaniu autorskim z poetą) i ruszył energicznie ku mównicy (chyba w najlepszej intencji, żeby mi pomóc...), wtargnął na scenę, po drodze informując, że w takiej sytuacji, to i on odczyta swój Drohobycki wiersz, napisany wczoraj w Truskawcu. Po odczytaniu wiersza przez Rebeego próbowałem wracać do poprzedniego wątku, wiadomo już z jakim skutkiem. Ugrzęzłem w tej sytuacji do końca, gdzieś wreszcie widząc zniecierpliwione, a i tak łaskawe dotąd, pełne współczucia i empatii dla mnie, zdziwione tym wszystkim oczy i spojrzenia mocno już tym zmęczonej i w równym stopniu poirytowanej mną publiczności, więc (nie wiem, nie pamiętam nawet w jakim miejscu) skończyłem, postawiłem kropkę. Zszedłem ze sceny. Uciekłem. Wycofałem się. Ustupując miejsca, zniecierpliwionym i od dawna czekającym, a i tak łaskawym dla mnie kolejnym mówcom. I zająłem bezpieczne miejsce, wśród równie jak ja zmęczonych i rozczarowanych tym wszystkim słuchaczy.

– Co to było ?!

W żaden sposób, nigdy, przenigdy nie mógłbym powiedzieć o tym: „Chwilo trwaj!”. Wręcz przeciwnie. A mimo to ze względu na całą zamanifestowaną, zaskakującą nieobliczalność tego wszystkiego, co się wydarzyło, wiedząc, że tamtemu, co było, nic już nie pomoże, teraz z dystansu mógłbym się tylko ratować domniemaniem, fragmentem tak trafnym i jakże celnie wyrażającym tę nie dającą się przewidzieć sytuację, wziętym z drugiego motta, tu na początku tego tekstu położonym (o, którym pewno czytelnik dawno już zapomniał). – Byłaby to (w tym wszystkim i mimo wszystko) ta chwila właśnie (przy całej jej kontradycji)? – *Wtedy to miało miejsce to objawienie ta nagle ukazana wizja rozplamionej piękności świata, wtedy to przyszła ta wieść szczęśliwa, posłanie tajemne, ta misja specjalna o nie objętych możliwościach bytu.* – (?).

Bo w gruncie rzeczy, chociaż na pewno nie można było tego po mnie poznać, wewnątrz, tak naprawdę, cieszyłem się z tego, nie do końca zaplanowanego wybuchu, kulminacji poezji. Czyż nie było to realizacją Schulzowskiej obserwacji i zasady mówiącej o ciągłym głosowaniu naszego życia przy jej pomocy? – O którym pisał w swoim eseju zatytułowanym *Mityzacja rzeczywistości*:

Duch ludzki niestrudzony jest w głosowaniu życia przy pomocy mitu...⁹

A zarazem całe to nieporadnie opisane tu wydarzenie (okazana mi pomoc, zrozumienie, empatia, mimo dzielących nas różnic i irytacji) – czy nie były najlepszą ilustracją także i tej jego sentencji:

Bo czyż pod stołem, który nas dzieli, nie trzymamy się wszyscy tajnie za ręce.

– Tak – powie ktoś – ale przecież Schulz, mówiąc o tym glosowaniu, mówi wyraźnie o micie, mowa tu jest o micie, nie o poezji.

– Tak, racja, i tu dochodzimy do kwintesencji ścisłych związków i relacji zachodzących pomiędzy mitem a poezją, o czym nikt inny tak głęboko, jak Schulz w swym eseju o micie nie pisał, dając zarazem jakże cenną, precyzyjną definicję poezji:

Poezja – to są krótkie spięcia sensu między słowami, raptowna regeneracja pierwotnych mitów.

Warto zwrócić uwagę na te „krótkie spięcia”, wywołujące między słowami sens – przez co ten opis / definicja poezji może godzić nawet poetów z dwu zdawałoby się odległych od siebie światów i biegunów. Tych, co uznają i cenią właśnie owo twórcze, w krótkich spięciach między słowami powstające (nowe) obszary sensu i na to kładą akcent, i tych, co ufają zanurzeniu się w tradycji kulturowej, w pamięci literacko-poetyckiej i są szczególnie na nią wrażliwi i na nią ukierunkowani, wierząc, że umocowanie tych słów w głębokich warstwach kulturowej pamięci daje im siłę, z tej właśnie kulturowej pamięci płynącą.

Adam Zagajewski w wykładzie inauguracyjnym (*W stronę Drohobycza*), opowiadając o swojej drodze do Schulza, przywołał inną, wyczytaną u Eugenia Montalego „piękną definicję poezji autorstwa osiemnastowiecznego jezuita, uczonego i poety [...]»: «Poezja to sen śniony w obecności rozumu» – dzięki której, jak pisze, rozumiał – „jak bardzo złożona jest substancja literatury. Świetne, prawdziwe ujęcie podwójnej postaci poezji i literatury, rozdartej między marzenie, fantazję i jednak kontrolowane przez rozum – pomogło mi to uporządkować myśli”.¹⁰

Uważam, że obie definicje – i ta przywołana przez Zagajewskiego, i ta z *Mityzacji rzeczywistości* – doskonale charakteryzują istotę twórczości Schulza, jego „prozę”, zagadki w niej stawiane czytelnikom i interpretatorom. I chociaż tylko jedna pochodzi wprost z autorskiego zapisu Schulza (trudno tu mówić: programu, bo jest to przede wszystkim precyzyjny opis zjawiska, któremu Schulz poświęca uwagę), to obie – także ta oniryczna, „rozdarta pomiędzy marzenie i rozum”, który jednak to kontroluje – doskonale charakteryzują twórczość autora *Sanatorium pod Klepsydrą*. Można powiedzieć, że są wręcz dla niej kluczowe.

I tu mogę już przejść do owych wątków, i uporządkować moje myśli, które wtedy tylko ledwie zasygnalizowałem, poświęcając uwagę temu niezwykle esejowi Schulza o micie i poezji. I korzystając z okazji, jaka teraz mi jest dana, precyzyjnie się wreszcie do *Sanatorium pod Klepsydrą* Hasa, o którym wtedy prawie nic, czy też w ogóle nic, nie powiedziałem.

Mityzacja rzeczywistości to tekst, który w szczególności sposób odegrał znaczną rolę i miał nieoceniony wpływ na kształtowanie się refleksji nad mitem w polskiej antropologii kulturowej lat 70. i 80. XX wieku. Po raz pierw-

szy wprowadzili ten esej do antropologicznego obiegu i uczynili zeń lekturę podstawową w tym obszarze Joanna i Ryszard Tomiccy w swoim studium o prasłowiańskim micie kosmogonicznym, książce zatytułowanej *Drzewo życia. Ludowa wizja świata i człowieka*¹¹. Odnosili się także do niego i inni autorzy w swoich pracach o micie spod znaku strukturalizmu (Ludwik Stomma¹²), semiotyki (Jerzy Sławomir Wasilewski¹³), współtworzący pewnego rodzaju zwrot w etnografii i antropologii kulturowej w Polsce, w latach 80., czy też nawet nowe ukierunkowanie studiów zwanych wtedy „nową etnologią”.¹⁴ Ten krótki, zwięzły, precyzyjnie napisany na niespełna dwu stronach esej Schulza o micie już od pierwszego zdania (przytoczonego jako motto u Tomickich) zawierał silny ładunek wybuchowy dla powstania tak wielu rozmaitych prac podejmowanych przez autorów różniących się, że tak powiem, pochodzeniem metodologicznym i nawiązujących do różnych szkół i tradycji interpretacyjnych, a jednocześnie odsłaniał wspólny kierunek i mógł z powodzeniem stać się wspólnym dla nich przesłaniem:

Istotą rzeczywistości jest *s e n s*. Co nie ma *s e n s u*, nie jest dla nas rzeczywiste. Nienazwane nie istnieje dla nas. Nazwać coś – znaczy włączyć to w jakiś sens uniwersalny. Izolowane, mozaikowe słowo jest wytworem późnym, jest już rezultatem techniki. Pierwotne słowo było majaczeniem, krążącym dookoła sensu światła, było wielką uniwersalną całością.¹⁵

W *Przestrzeniach pamięci*, poświęcając uwagę obrazowi „motywowi domu” w filmie polskim, śledząc także motyw „powrotu do domu”, szedłem tropami struktury „symbolizmu centrum”, opisanej tak wspaniale w *Traktacie o historii religii* i w wielu cząstkowych studiach Mircei Eliadego (dom–świątynia–miejsce święte–wioska–miasteczko–miasto – jako obrazy Świata – Kosmosu – *Imago Mundi* – i jako „środek świata”). Podążając także i za kryjącymi się za tymi obrazami „środką świata” i związanymi z „symbolizmem centrum” wznoszącymi się obrazami góry–„świętej góry”–„drabiny sięgającej nieba”, które są jednocześnie punktami stałymi, stałego oparcia, „kolumnami Niebios”, „kolumnami świata” – „drzewem życia”, „osią świata” – *Axis Mundi*: domu, wioski, miasteczka, miasta.¹⁶ – Dom, siedziba ludzka, świątynia, miejsce święte, jak pokazuje to bogaty, różnorodny materiał mitologiczny, jest „środkiem świata”, umożliwiającym łączność ze wszystkimi sferami rzeczywistości sakralnej (niebo–ziemia–podziemie). DOM jest odwzorowaniem KOSMOSU, jest mikrokosmosem.¹⁷ – Szedłem, także dalej: tropami studiów Gastona Bachelarda, splatając te poprzednie z jego koncepcją „domu onirycznego” – „Świat rzeczywisty zaciera się przed nami, gdy tylko przenosimy się myślą do domu naszych wspomnień. Cóż znaczą domy, które mijamy, idąc ulicą, gdy w pamięci przywołujemy dom rodzinny, dom absolutnej intymności, dom, z którego wynieśliśmy pojęcie intymności? Dom ten jest gdzieś daleko, utraciliśmy go, nie

mieszkamy już tam, wiemy – niestety – z pewnością, że nigdy już tam nie będziemy mieszkać. Dom staje się wówczas czymś więcej niż tylko wspomnieniem, jest domem naszych marzeń – domem snów. [...] Tak cóż bowiem jest rzeczywistość: dom, w którym kładziemy się spać, czy też dom, do którego wiernie powracamy, zasnawszy.¹⁸

Punktem wyjścia dla mnie było słowo DOM, zarówno „w potocznym dzisiejszym znaczeniu” (zapisanym w wybranych obrazach filmowych), jak i w tym pojęciu „pierwotnego słowa”, o których pisał w swym eseju Schulz, starałem się więc podążać wiernie za jego lekcją:

Słowo w potocznym dzisiejszym znaczeniu jest już tylko fragmentem, rudymem jakiejś dawnej wszechobejmującej, integralnej mitologii. Dlatego jest w nim dążność do odrastania, do regeneracji, do uzupełniania się w pełny sens. Życie słowa polega na tym, że napina się ono, pręży do tysięcy połączeń, jak poćwiartowane ciało węża z legendy, którego kawałki szukają się wzajemnie w ciemności.¹⁹

Takim pierwotnym słowem (obrazem), wokół którego stale krążyłem, za którym podążałem i starałem się go odszukać w tych filmowych obrazach, w ich fragmentaryczności było słowo DOM, ze wszystkimi jego konotacjami, przywoływałem je w najróżniejszych znaczeniach, także i to mrozące krew w żyłach i wywołujące dreszcz na plecach, dwoiste znaczenie, jakie znajdujemy u Brücknera: „Dom jest prasłowo; tak samo u wszystkich Słowian; domowina jednym ‘ojczyzna’, drugim ‘trumna’.”²⁰

Jak i to ze słownika Lindego, odnotowującego w przykładach frazeologicznych ów związek DOMU i pamięci: „w domu: u siebie, no to jesteśmy w domu, Doma = przytomnym sobie być, u siebie – przy sobie być. Nie domaśmy: pamięć, rozum nie doma. Nie przy sobie jest.”²¹

Niezmiennie interesował mnie ów motyw domu jako przestrzeni pamięci. Próbowałem skonfrontować te obrazy z tropami, o których przed chwilą była mowa. – Jakkolwiek nie zbliżalibyśmy się do „domu polskiego” jako przestrzeni pamięci i jego ujęć w wybranych filmach, trudno poprzestać na jednoznacznych odpowiedziach idących śladem zarysowanych uprzednio uniwersalnych rozważań czy to krytyka wyobraźni poetyckiej, religioznawcy, badacza myśli symbolicznej, antropologa. Czy jest on odwzorowaniem kosmosu (z jego ładem), punktem stałym, orientującym, środkiem świata? Czy wręcz przeciwnie – chaosem, przestrzenią duszącej nierzeczywistości? Jest – czy go nie ma? A może jest ruchomy, jak sugeruje nam poeta, autor wiersza zapisanego *W pamiętniku* (i inskrypcji odczytywanej na płycie nagrobnej w *Popiele i Diamencie* Wajdy), który towarzyszy nam od początku: „Nad stanami jest i stanów stan / Jako wieża nad płaskie domy... / Przecież i ja tyle ziemi mam / ile jej stopa ma pokrywa / Dopokąd ide!”²²

Na pewno jest to problemem trudnym dla samych twórców po dziś dzień. Stąd jego tak częsta obecność w dziełach naszego dramatu, literatury, poezji, teatru i filmu, nawet i wtedy, gdy pojawia się w formie sygnalizowanej lub pozorowanej nieobecności. Nie znaczy to, że trzeba odrzucić owe uniwersalne tropy, czy uznać je za nieprawdziwe. Bachelard na przykład pisze pięknie o dialektyce domu, zadowolenia i bezdomności, dialektyce osiedlenia i wędrownika, o intymności, urokach życia samotniczego, motywach, jakie wywołuje obraz domu z własnym kątem dla nas samych, o dialektyce światła wewnątrz i mroku na zewnątrz. I nie są to obrazy, dla których nie znaleźlibyśmy odniesień. Oto na przykład ten, który mówi o poczuciu bezpieczeństwa, wiążącym się z oświetlonym domem spośród pól spowitych nocnym mrokiem:

Oświetlony dom – to latarnia morska wyteśczonego spokoju. Stanowi on centralny motyw bajki o zabląkanym dziecku. Otóż i światelko, które migoce hen daleko, bardzo daleko jak w bajce o *Tomciu Paluchu*.²³

I zdawałoby się, że znamy już ten obraz, podobny, niemal taki sam, wylaniający się z pamięci: pola spowite ciemnym mrokiem, światło domu – ktoś jakby zbląkany. Ale jakże inny to obraz! Gdzież w nim spokój?

Jaki jest dom polski?

Ensemble jak z feerii, z bajki
ach ta chata rozśpiewana,
jakby w niej słowiki dźwięczą,
i te stroje ukapane tęczą.

Ma pani słuszność, ómy brzęczą
najwięcej wokoło świec;
gdzie błyska muszą się zbiec.

Zlatują się w dobrej wierze,
na oślep, serdecznie, szczerze;
nie domyślają się wcale
że ich tam czeka ogarek,
co im będzie skrzydła piec.²⁴

Jesteśmy w domu – chciałoby się powiedzieć; trafiliśmy do serca idiomu polskiego. Do domu rozpacz i zachwyty. Do domu wesela i drwiny, do domu dziadów i obrzędów zadusznych. Tańca zatrzymanego w ruchu i *Melanchoii* Malczewskiego. Gęsto tu od ludzi żywych i zmarłych, duchów i zjaw, dla których nie potrzeba żadnej „osi wertykalnej”, żadnej *Axis Mundi*, łączącej zaświaty: podziemia – ziemię – niebo. Pchają się same drzwiami i oknami, jak w *Kartotece* Różewicza. Pojawiają się w „pokoju dzieciństwa”, w obrzędzie i rytuale teatru pamięci Kantora i trzeba od czasu do czasu, gdy już przebiorą miarę, usuwać je za drzwi (*Wielopole, Wielopole*).

Pamięć jest motorem kultury. Przeświadczenie o tym, że „Ci, którzy żyją, otrzymują mandat od tych,

którzy umilkli na zawsze”²⁵, o czym mówi poeta i o czym mówi antropolog: „Za mną stoją jedynie umarli”, jest udziałem i doświadczeniem, jakie w sposób szczególnie dzieli z kulturą, osadzony w niej, film polski. To doświadczenie kulturowe jest wielogłosowe. I nie sposób go oddzielić od innych wypowiedzi:

Nie jest jednak jeszcze wszystko stracone. Peryferie nie oznaczają wcale upadku i poniżenia – pisze Tadeusz Kantor w swym komentarzu do *Wielopola, Wielopola*, w którym pośród innych słychać jakby głos Schulza (*Księga*). – W moim prywatnym słowniku istnieje termin Realności Najniższej Rangi. Teren zarezerwowany (nielegalnie) dla Sztuki. A więc dla wszystkich najwyższych wartości ludzkich. Peryferie mają tam swoją wysoką rangę. Eksplozje owego mitu manifestujące się w miejscach najbardziej nieoczekiwanych działają w gruncie rzeczy nie gdzie indziej właśnie, jak na tych peryferiach. Mówiąc językiem sztuki i poezji – na biednym podwórku, w żalonym kącie, gdzie kryjemy nasze najskrytsze nadzieje, naszą wyobraźnię, naszą zagrożoną ludzkość, naszą osobowość. I – prawdopodobnie tylko tam możemy być ocaleni. Trudno określić wymiar przestrzenny wspomnienia:

oto pokój mego dzieciństwa, / który ustawiam ciągle na nowo / i który ciągle umiera. / Wraz z lokatorami zresztą. / Lokatorzy to moja rodzina. / Oni wszyscy powtarzają w nieskończoność swoje czynności, / odcisnięte jak na kliszy na wieczność / Będą powtarzali do znudzenia / skupieni na tym samym geście, / z tym samym grymasem, / te czynności banalne, elementarne, / nijakie. / pozbawione wszelkiej ekspresji i celowości. / z przesadną tępą dokładnością, / z ostentacją przerażającą, / uporczywie, / te małe zdjęcia wypełniające nasze życie... / MARTWE ATRAPY, / uzyskujące swoją realność i ważność / przez to uporczywie – POWTARZANIE. / Być może zresztą jest to właściwość Wspomnienia, / ten rytm pulsowania, / powracający nieustannie, / kończący się pustką, / daremny... / ...Pozostaje jeszcze miejsce „ZA DRZWIAMI”, / gdzieś na tyłach i peryferiach POKOJU, / przestrzeń inna i w innym wymiarze, / gdzie gromadzi się nasza pamięć / i fermentuje nasza wolność, / w tym biednym miejscu, / gdzieś „w kącie”, / „za drzwiami”, / w bezmiernym interiorze imaginacji... / stoimy w drzwiach żegnając nasze dzieciństwo / bezradni, na progu wieczności i śmierci, / w tym biednym i mrocznym pomieszczeniu, / za tymi drzwiami szaleją burze i piekło ludzkie / wzbierają fale potopu.²⁶

Zbierając w *Przestrzeniach pamięci* te fragmenty, idąc tropem Schulza, dążyłem do uchwycenia, na ile to możliwe, „całości”, czy też choćby spójnych zarysów antropologii pamięci, zapisanej w filmie, i w towarzyszących mu doświadczeniach poezji, literatury, teatru, głęboko zanurzonych w tym polskim idiomie pamięci. Czytałem film poprzez *Wielopole, Wielopole* (1983)

Kantora – tę jedną z ostatnich wersji dziadów, obrzędów zadusznych. Wydobywając to wspomniane, od dawna tak ważne dla mnie zdanie Schulza z jego *Księgi*. Zestawiałem je z innymi obrazami:

– „Bo czyż pod stołem, który nas dzieli, nie trzymamy się wszyscy tajnie za ręce.

– „Przecież ja jestem jednym z was. Mieszkam w tym samym domu, wspólnie łamiemy chleb, pijemy wodę z jednej szklanki, razem podnosimy się z dna i chwytamy kurczowo drabiny wiodące do nieba, drabiny, w której nie ma szczelbi” (T. Konwicki, *Salto*).²⁷

– Kantorowi wystarczają tylko okno i drzwi, „aby jakoś sklecić ten spektakl”²⁸, by zbudować pokój, w którym zasada swych zmarłych do stołu, wykorzystując ikonograficzne przedstawienie *Ostatniej wieczerzy*.

To zestawienie nie powinno prowadzić do żadnych wniosków natury „genetycznej”, do jakichkolwiek prób interpretowania tych związków w formie prostego przeniesienia, czy zapożyczenia. Każdy na swój sposób opowiada ten sam mit, rozwija swoją historię. Odbywa swoją podróż do źródeł czasu. Peryferie Schulza są bogate wyobraźnią, pełne fantazji, grozy, intryg, spisków, egzotyki płynącej z dziecięcego zbioru marek pocztowych, sensacji ze świata, literatury jarmarcznej. Peryferie Kantora – choć nadal pozostają w regionach „realności najniższej rangi” – biedne, ascetyczne, naznaczone patosem, wzmocnione o wymiar egzystencjalny i religijny. Znaczenie peryferii może się zmieniać w obrębie jednego dzieła, tak jak prowincja Konwickiego przesuwają się od pod-Wileńskiej, białorusko-litewskiej wioski (miasteczka) i nakładają się na Warszawę, miasto, które pod pamięcią najwęższych ran nosi piętno prowincji rosyjskiej – „priwislńskiego kraja”. Każdy z nich grawituje w regiony kultury niskiej, ludowej, popularnej. Każdy z nich podejmuje wątek poszukiwania własnej tożsamości, wątek, który jest jednocześnie tematem podstawowym i stanowi centrum tego, co antropologowie zwykli byli nazywać „mitami pochodzenia”. Każdy z nich opowiada ten sam mit własnego pochodzenia, operując różnymi środkami, różnie rozkładając akcenty.

Ze wszystkich trzech przywołanych fragmentów wyłania się jeden obraz – wspólnoty. Każdy z tych tekstów opisuje tę wspólnotę za pomocą różnych środków i elementów. Pierwszy jest najbardziej lakoniczny i oszczędny, ale niejasny: stół i jakiś tajny, tajemniczy związek zgromadzonych wokół tego stołu, związek dokonujący się w ukryciu („pod stołem trzymamy się za ręce”). W drugim mamy już znacznie więcej: wspólne mieszkanie, dom, wspólnotę „jadła i napoju”. Są tu wspólne naczynie, wspólnie łamany chleb i wspólnie pita woda, a także jakiś dziwny przedmiot (drabina, w której nie ma szczelbi), którego uczepili się kurczowo uczestnicy tej wspólnoty. Trzeci obraz powraca znów jakby do lakoniczności i lapidarności pierwszego, staje się bardziej oszczędny – „wystarczy tylko okno i drzwi” – oczyszcza się, sakralizuje, staje się

coraz bardziej jasny i konkretny, a jednocześnie dopełnia się w nim to, co zasygnalizowane było w pierwszym i drugim. U Kantora (Kantorowi) wystarczą tylko okno i drzwi, by zbudować pokój, a w nim pamięć zaraz przywołuje „święty obraz”. Niejasna dotąd wspólnota staje się już nie tylko wspólnotą zgromadzonych wokół stołu, ale wieczerzą. Nie tylko wspólnotą chleba i wody, ale chleba i wina, ciała i krwi. Staje się komunią z Ewangelii. Ostatnią Wieczerzą. – „*To czyńcie na pamiątkę moją*”

To pełne tajemnicy, towarzyszące mi od dawna i poruszające mnie zdanie z *Księgi Schulza* zawsze miałem za obraz jakiejś sytuacji mającej głęboki, ogólny charakter doświadczenia natury egzystencjalno-ontologicznego wymiaru. Dlatego jestem wdzięczny Pawłowi Próchniakowi, za zwrócenie mi uwagi w rozmowie, że za tym obrazem (siedzący za stołem, potajemnie, trzymający się za ręce) może kryć się, i zapisany w nim może być, także po prostu opis seansu spirytystycznego, tak bliski duchowi epoki i czasu Schulza, obraz modnego wówczas zjawiska. Nie zmienia to jednak zasadniczego „zadusznego” charakteru tej więzi, kontaktu z naszymi zmarłymi, naszej z nimi wspólnoty.

Nie mogąc już dalej streszczać swojego tekstu – najwyższy to już bowiem czas, by przejść do filmu Hasa – odsyłałam zainteresowanych etnograficznymi szczegółami mojej antropologicznej interpretacji tematu pamięci, pamięci o zmarłych, do ostatnich wersji *Przestrzeni pamięci*, zamieszczonych, czy to w wymienionych w przypisie „Kontekstach”, czy też do wspomnianego tamże *Elementarza tożsamości*.

Muszę tu jeszcze zaznaczyć i zwrócić uwagę na rzecz dla tych filmów znamioną. Wszystkie wspomniane i analizowane przeze mnie filmy, charakteryzują się tym, że cytują, przywołują poezję, pozwalają jej dźwięcząć i wybrzmieć w obrazach. W *Popiele i diamentach* – wiersz W *pamiętniku* Norwida, w *Zaduszkach* mamy wiersz płynący z głośnika; wiersze w *Barierze*, w filmach Skolimowskiego; w *Salcie* Tadeusza Konwickiego czytany przez Siemiona (Artystę-poetę) fragment *Spadania* Tadeusza Różewicza i deklamowany przez Blumenfelda wiersz w domu hali ludowej, będącej niegdyś synagogą (podczas tej deklamacji, Blumenfeld, który ma twarz przypominającą wielkiego niezującego aktora żydowskiego, który zginął w trakcie wojny, zaczyna się, traci pamięć...). We *Wszystko na sprzedaż* Wajdy, filmie o zmarłym tragicznie aktorze – „filmie nekrologu”, „filmie epitafium” – jest tragicomiczna scena recytacji wiersza *Precz z moich oczu... precz z mej pamięci...* przez amatorską, zacinającą się i zapominającą również tekstu, tracącą wątek deklamatorkę. Wierszem przemawia *Wesele* Wajdy. Wiersze Czesława Miłosza płyną w *Dolinie Issy* wypowiedane jak flesze już wprost z ekranu przez aktorów, którzy zrzucili z siebie filmowe kostiumy. – „On ma dom w igle sosny, w krzyku samy, / W eksplozji gwiazd i wnętrzu ludzkiej dłoni. / Zegar nie mierzy jego pieśni. Echo / Jak w środku muszli starożytność morza / Nigdy nie milknie / On trwa.

I potężny / Jest jego szept wspierający ludzi. / Szczęśliwy naród, który ma poetę / I w trudach swoich nie kroczy w milczeniu.”²⁹ – Ten ciąg filmów naładowanych poezją dopełnią później filmowe realizacje *Dziadów* / *Lawy* Konwickiego i *Pana Tadeusza* Wajdy.

Rozwijając tę sekwencję filmową, podobne dopełnianie się scen, obrazów, przenikanie wzajemne, cytowanie, przywoływanie, ten tworzący się pomiędzy nimi jakby zamknięty krąg, można by przyrównać do Mandelsztamowskiego rozumienia wspólnoty miłośników słowa, wspólnoty seminarium filologicznego: „Filologia jest zjawiskiem domowym. Filologia to rodzina, ponieważ każda rodzina trzyma się na intonacji, na cytacji, na cudzysłowie”.³⁰

Znów jakże bliskie jest to zdaniom zamykającym esej o *Mityzacji rzeczywistości*, w których nie inaczej jest z miłośnikami mądrości, wychylonymi ku mądrości, wyczekującymi na jej słowa, na te słowa:

Filozofia jest właściwie filologią, jest głębokim twórczym badaniem słowa.

Także obraz jest pochodną słowa, pierwotnego słowa, które jeszcze nie było znakiem, ale mitem, historią, sensem.³¹

Sięgając po te filmy do swoich rozważań o przestrzeniach pamięci i antropologii pamięci, zwracałam uwagę na podobne wypełnianie się w ich obrazach struktur mityczno-symbolicznych. To wzrastanie, wypełnianie się w obrazie struktur mitu w obszarze filmu i wzrastająca sakralizacja zaznaczają różne elementy – od *Popiołu i diamentu*, gdzie mamy tylko ruiny kościoła, przez zarysowujący się w *Zaduszkach* (zniszczony i zarosły trawą cmentarz, na który chodzi Goldapfel), sennie-piekielny – grobowy „zaświat” *Salta* z postaciami z *Wesela*, po motywy wigilijne (herody, choinka), żydowską ceremonię pogrzebu na kirkucie, ślub w cerkwi, i po włączoną w film etiudę, epizod przedstawiający „Świętą rodzinę – Ucieczkę do Egiptu”, pojawiające się i dochodzące do głosu w *Jak daleko stąd, jak blisko*. To samo wypełnianie się możemy dostrzec w czasie, który z jednej strony jest w tych wszystkich filmach sakralny, zawsze bowiem jest to – znany antropologom jako specyficzna kategoria obrzędowa związana z „obrzędami przejścia”, z *rite de passage* – „czas przejścia”. Z drugiej jednak strony – rozpoczynają go w *Popiele i diamentach*: całkiem świecki pierwszy wieczór i pierwsza noc po wojnie. W *Zaduszkach* jest jakieś niejasne święto, o którym nic pewniejszego nie możemy powiedzieć, jak tylko to, co mówią i widzą bohaterowie filmu: „Jutro jest święto, ludzie pójdą do kościoła” – mijają po drodze orkiestrę, zgromadzeni na rynku słuchają przemówienia – rocznica? pogrzeb? W *Salcie* święto staje się „Rocznica” – zaduszkami (Gospodarz – Holoubek – mówi do reszty: „Jak zawsze nikt nie pamięta, że dziś moje imieniny. Czy wiecie, że to moja dziś rocznica? Że nasi praojcowie w tym czasie żegnali z żalem stary rok i witali ze strachem nowy?”), by w *Jak daleko stąd, jak blisko* jakby zatoczyć koło wstecz i stworzyć swoisty cykl

w odniesieniu do *Popiołu i diamentu*, i pośród elementów religijnych (pielgrzymka, kalwaria) i wigilijnych współczesności wrócić do czasu, który jest „ostatnim wieczorem sylwestrowym, ostatniej wojny”.

W ten ciąg filmów o pamięci – *Popiół i diament* (1958), *Zaduszki* (1961), *Salto* (1965), *Bariera* (1966), *Wszystko na sprzedaż* (1968), *Jak daleko stąd, jak blisko* (1972), *Dolina Issy* (1980) – w sposób szczególnie wpisuje się *Sanatorium pod klepsydrą* Wojciecha Hasa (1973). Nie inaczej jest zresztą z jego innymi filmami – *Rękopisem znalezionym w Saragossie* (1964), *Szyframi* (1966), czy jak starałem się i to wykazać w stale tu przywoływanym eseju o pamięci, nawet w jego *Nieciekawej historii* (1982) według Czechowa.

(Muszę tu wtrącić, że od czasu napisania moich *Przestrzeni pamięci* nie śledziłem literatury przedmiotu i nie wiem, nie potrafię powiedzieć, czy ktoś przede mną lub później zwrócił na to uwagę, na tę mocną obecność języka biblijnego, sakralnego, obrzędowego w filmach związanych z tematem pamięci, na tę obecność współgrającą, w tych samych tonacjach, z dziełami powstającymi w tym samym czasie niezależnie: w obszarze teatru, poezji, literatury. Szedłem śladami mego filozoficznego mentora Aleksandra Jackiewicza, który zajmował się szczególnie obecnością, ciągłością i transformacjami wątków mitologii romantycznej, tropił od dawna temat *Wesela* w filmie polskim na kartach swojej *Filmoteki*, i tak wtedy pisał: „Jak w dziele Wajdy wszystko prowadzi do *Wesela*, tak w dziele Hasa wszystko prowadzi do autora *Sklepów cynamonowych*”.³² Nie wiem też zatem do końca, czy autor gęstego, wyczerpującego, znakomitego hasła o filmie Hasa w *Słowniku Schulzowskim*³³, Janusz Bohdziewicz, który, sprawozdając także zawartą tam zebraną przez niego bogatą literaturę dotyczącą tego filmu, sam podejmuje ten, tak znaczący także dla mnie wątek, czy, wspominając o nim, referuje za kimś – ów wątek biblijny, do którego tu zmierzam od początku i któremu poświęciłem w *Przestrzeniach pamięci* baczną uwagę. Nie pozostaje mi nic innego, jak kiedyś, gdy zdarzy się taka okazja, o to go zapytać, bo tylko on mógłby to wiedzieć najlepiej i byłby w stanie to rozstrzygnąć. I natychmiast przechodzę już do sedna rzeczy, do którego nie udało mi się wtedy dotrzeć w *Drohobyczu*...).

Idzie tu mianowicie o cytat biblijny, jaki Has wpisuje do prozy Schulza w swoich obrazach, w swojej filmowej wersji *Sanatorium pod Klepsydrą* – słowa z Księgi Koheleta (Księgi Mądrościowej, Księgi Kaznodziei Salomonowego, Eklezjastesa): rozdział 12, wersu 1–7.

Wprowadzając tekst mitu – używam tu tego słowa (pojęcia), zgodnie z takimi jego definicjami, które mówią, że „mit to słowo” (R. Barthes), że mit jest to „opowieść sakralna”, słowo sakralne, słowo święte, ściśle związane z misterium, że „mit jest sformułowaniem słownym misterium religijnego, wyrażeniem rzeczywistości niewidzialnej, w terminach zjawisk widzialnych” (J. Schniewind) – Has nie tylko wpisuje się w ten gest twórczy podejmowany niezależnie przez innych arty-

stów wprowadzających do swych dzieł filmowych słowa poezji. Ale podobnie jak oni potwierdza tę Schulzowską obserwację i zasadę z *Mityzacji rzeczywistości*, która mówi, że „Duch ludzki niestrudzony jest w głosowaniu życia przy pomocy mitu...” – a idąc za nią, głosuje dzieło Schulza, głosuje nasze życie przy pomocy mitu.

Inaczej jeszcze i precyzyjniej może mówiąc, trzeba i to jednocześnie powiedzieć, że Has, sięgając po „prozę” Schulza i wprowadzając ją do kina, głosuje nasze – widzów – życie przy pomocy mitu, prozy, poezji. (No właśnie, na marginesie: tu też jest pewien kłopot, z którym mierzą się badacze pisarstwa Schulza: czy jest to proza (?), czy używać wobec twórczości autora *Sklepów cynamonowych* nie mniej kłopotliwego terminu „proza poetycka”, czy też poprzestać na najbardziej przylegającym „ubranku”, najmniej obciążonym wątpliwościami, chłodnym, obiektywnym terminie: „opowiadania”. Wszystko to przypomina problem, o którym mówił Adam Zagajewski – „jak bardzo złożona jest substancja literatury”, gdy przywoływał definicję poezji, która ujmowała i tę podwójną postać poezji i literatury, rozdartej pomiędzy marzeniem, fikcją i kontrolującym je rozumem. I jak nie da się, jak trudno zamknąć twórczość pisarza z *Drohobycza* w jednoznacznych, zbyt ciasnych dla niej określeniach i terminach. Jak stale z nich wyrasta. Chciałoby się powiedzieć, że niezwykle, tak zapadający w pamięć, język i sposób pisanania Schulza „pierwotnymi słowami”, i ku nim wychylony, do nich dążący, sprawia, że pisarstwo uprawiane przez niego tak trudno ująć w te ścisłe, ale jakże niedoskonałe w jego przypadku terminy. U Schulza słowa są wolne. Trzeba również pamiętać, że proza/opowiadania/prozo-poezja Schulza, gdy reżyser wprowadzał ją do kina, była już wtedy, ze względu na swoją niezwykłość, mitem – i tak pozostaje chyba do dzisiaj).

Has wprowadzając cytat z Księgi Koheleta, ten starotestamentowy tekst Pisma Świętego, wprowadza prasłowo, praobraz DOMU. Jest to tekst, w którym związki pamięci, przestrzeni, architektury domu, osiągnęły szczyty plastycznej i poetyckiej intensywności. Tekst ten również odsłania przed nami i pozwala nam go dostrzec – antropokosmiczny wymiar domu (dom jako antropokosmos). Ukazuje głęboki związek pomiędzy domem i człowiekiem, izomorfizm i paralelizm: dom-człowiek, a także związek kosmosu – domu – człowieka. W słowie-obrazie, jaki zapisany jest w 12 rozdziale księgi Eklezjastesa, starość i śmierć człowieka są przedstawione jako zamieranie i rozpadanie się domu (gospodarstwa), zamieranie świata. Ten antropokosmiczny wątek paralelizmu pomiędzy domem i człowiekiem (światem, przyrodą) odnajdujemy w wielu „alegoryczno-architektonicznych” interpretacjach tego tekstu, widzących w poszczególnych obrazach w nim zawartych opis starości i nadchodzącej śmierci, umierania człowieka, gdzie „stróż domu” to ramiona, „silni mężowie” – nogi, „mielące” – zęby, „patrzące w oknach” – oczy, „drzwi” – uszy lub usta:

1. Pamiętaj tedy na Stworzyciela swego we dni młodości twojej; dopóki nie nastaną lata, o których rzeczesz – nie podobają mi się. 2. Zanim się zaćmi słońce i miesiąc, i gwiazdy, a nawrócą się obłoki po dżdzu. 3. W dzień, którego się poruszą stróże domu i zachwieją się mężowie silni, i ustaną mielący przeto, że ich mało będzie, i zaćmią się wyglądający oknami, 4. i zawrą się drzwi z dworu ze słabym odgłosem mielenia. I powstanie na głos ptaszy, i ustaną wszystkie córki śpiewające, 5. i wysokiego miejsca bać się będą. I będą się lękać na drodze, gdy zakwitnie migdałowe drzewo; także i szarańcza będzie mu ciężka i żądza go omnie; bo człowiek idzie do domu wiecznego, a płaczący po ulicach chodzić będą. 6. Pierwej niż się zerwie sznur srebrny i niż się stłucze czasza złota, a rozsypie się wiadro nad źródłem, a skruszy się koło nad studnią. 7. I wróci się proch do ziemi, jako przedtem był, a duch wróci się do Boga, który go dał.³⁴

I chociaż Has wprowadza zaledwie z tej sekwencji obrazów tylko końcowe wersy (wyróżnione przeze mnie w cytacie: końcówkę wersu 5. oraz wersy 6. i 7.), to doskonale zawiera się w tym jeszcze jedna prawda zawarta w eseju Schulza o micie i poezji, która mówi, że „mit leży już w samych elementach [...]”,³⁵ a poezja „odpoznaje te sensy stracone, przywraca słowom ich miejsce, łączy je według dawnych znaczeń”³⁶ i zarazem ta sama poezja „dochodzi do sensu świata anticipando, dedukcyjnie, na podstawie wielkich i śmiałych skrótów i przybliżeń”.³⁷

Narzekano na filmową wersję *Sanatorium pod Klepsydrą*, podkreślano, że niewiele ma wspólnego z oryginałem, że jest bardzo swobodną wizją. Wytykano te, czy inne niezgodności. Ale i doceniano, że ta „adaptacja” filmowa w zasadzie zgodna jest z duchem opowiadań Schulza. Przykładowo Aleksander Jackiewicz pisał o tym dylemacie:

Jak powtórzyć tamtą rzeczywistość i tamtą biografię? Trzeba wymyślać, fantazjować, rekonstruować. I w filmie się to czuje. Dzieło Schulza traktowało o tamtym czasie od wewnątrz. Has pozostaje na zewnątrz niego. Starszy i doświadczony o pół wieku niedługo, o nowe wydarzenia historyczne...³⁸

I w innym miejscu przenikliwie notuje:

Kiedy na początku filmu Żydzi ze Wschodniej Galicji jadą pociągiem w tłoku, wśród tobołów, wyglądają jakby już nie żyli. U Schulza często zapomina się, że o Żydach mowa. W filmie są obecni ciągle.³⁹

Ale jest w tym wszystkim sprawiedliwy. Wytykając „błędy”, umie dostrzec okupienie ich „wielkimi pięknosciami” – jak choćby to wypełnianie się struktury mitycz-

nej, sakralnej, religijnej, o której wspominałem, pisząc wyżej o całej sekwencji filmów o pamięci i przypominając o obrazach symbolizmu centrum, „środku świata”, w którym u Hasa nakładają się na siebie obrazy domu-świątyni-miejsca świętego-miasta – „owo budzenie się domu i sklepu Jakuba: sklep potężnieje, rozszerza się, wypełnia tłumem, staje się ulicą, synagogą, żydowskim rajem, w którym tańczą weseli chasydzi. Jest to zresztą własny obraz uczyty szabasowej, pełny egzotycznej, zarazem domowej atmosfery, kulturowej pamięci”.⁴⁰

Uważam, że Has wprowadzając prasłowo i praobraz domu z Eklezjastesa, wydobywając je, odkrywając je przed nami, otwiera wiele drzwi do dalszych poszukiwań. I do refleksji.

W *Słowniku Schulza*, już tu przywoływanym, mamy również wspaniale opracowane hasło „dom”, odnośniki i odsyłacze do Jerzego Ficowskiego i jego *Regionów Wielkiej Herezji*⁴¹, w których temat domu u Schulza jest znakomicie rozwijany. Jest hasło „Księga”, ale nie ma „Biblii” (może z powodów oczywistych dla kogoś, kto czytał *Księgę* Schulza). Nie znam dobrze bogatej literatury Schulzologicznej. Może nawet prawie wcale jej nie znam, a wręcz, wobec jej ogromu, śmiało mogę powiedzieć, że nie znam jej w ogóle. Okazuje się, że od czasu, kiedy pisałem o przestrzeniach pamięci, czytając film Hasa przez *Wielopole*, *Wielopole* Kantora i przez esej o micie Schulza, wykorzystując wskazane już jego zdania kluczowe i na nich opierając swoją filmową lekturę i interpretację – wiem coraz mniej. Mógłbym naprawdę – i nic w tym pocieszającego – powiedzieć, że wiem, że nic nie wiem, ale mimo tego braku wiedzy o literaturze filmoznawczej i Schulzologicznej mogę domyślać się, że na pewno istnieją teksty, czy nawet bogaty zbiór tekstów, które zawierają enumerację cytatów, aluzji, odniesień do Biblii w dziele Schulza. A ponieważ *Słownik Schulza* jest również dziełem otwartym, warto więc o takie – zbierające również literaturę w tym biblijnym przedmiocie – hasło z referencjami się upomnieć i na nie w kolejnej edycji *Słownika* czekać. Dlatego położyłem tu w pierwszym motcie ów sen Józefa z pewnością wielokrotnie już przywoływany i omawiany. Dlatego także zaledwie zasygnalizuję tu tylko na koniec wagę, jaką niesie słowo z Eklezjastesa wpisane przez Hasa w jego filmowe *Sanatorium pod Klepsydrą*. Języka sakralnego, słów, cytatów płynących z Biblii jest zresztą u niego więcej – „drabina Jakubowa”, po której wstępowali i zstępowali aniołowie (a po której wspinają się bohaterowie do okna Adeli, wciągając do tego Józefa, by ją podglądać), pojawiają się też przy wschodzie słońca odczytywane (z *offu*) psalmy: „Chwalcie Go dźwiękiem rogu, / chwalcie Go na harfie i cytrze! / Chwalcie Go bębniem i tańcem, / chwalcie Go na strunach i flecie! Chwalcie Go na cymbałach dźwięcznych, „Wszystkie narody, klaskajcie w dłonie, „Radośnie wykrzykuj na cześć Pana, cała ziemi, / ciescie się i weselcie, i grajcie! / Śpiewajcie Panu przy wtórce cytry, przy wtórce cytry i przy dźwięku harfy” (fragmenty z Ps. 150., Ps. 47., Ps. 98.).

Przywołany cytat z Eklezjastesa może również nie tylko otwierać drzwi do dalszych poszukiwań, ale może też prostować nieco ścieżki na drodze do zbliżenia się do tajemnic pisarstwa Schulza, prowadzić do choćby jakiejś ich cząstki. I tu znów muszę wrócić do wykładu Adama Zagajewskiego i nawiązać do jego myśli o tym „jak złożona jest substancja poezji i literatury” wymagająca udziału i kontroli w tym wszystkim rozumie.

Bolesław Miciński we fragmencie swego eseju *Podróże do piekieł* porównuje kartezjańskie wątplenie i pierwsze księgi *Rozprawy o metodzie* do księgi Eklezjastesa. Ale nie tylko na wątpleniu polega to istotne podobieństwo. Znajduje się ono również w o w y m a k t y n y m zwróceniu się do świata, ustawicznym przypatrywaniu się, doświadczaniu świata w całej jego różnorodności i pełni. W księdze Eklezjastesa jest to „przyłożenie serca”, w Księdze mądrości Syracha „zbliżenie się całą duszą”, by dojść mądrości, która, jak powiada Syrach, „zgodnie ze swą nazwą nie dla w i e l u będąc dostrzegalna jest zwracaniem u w a g i”.⁴² Stąd tak częste, powtarzające się jak refren, słowa Koheleta: „i obróciłem się i ujrzałem pod słońcem”, a „zobaczyłem”, „widziałem” nie są u niego t y l k o retoryczną frazą, poetyckim ornamentem, „dekoracją”, ale poprzedzają każde odrębne rozważanie jako wyraz przyjętej metody, którą moglibyśmy nazwać skierowaniem uwagi w przeżyciu na istotę danego przedmiotu. „I przyłożyłem do tego serce moje, abym poznał mądrość, umiejętność, szaleństwo i głupstwo... Rzekłem ja do serca mego: nuż, teraz doświadczę cię w weselu.”⁴³

Starożytność hebrajska знаła własny (podobny do Sokratejskiego) typ racjonalizmu czy też formułę niepodzielności doświadczenia poznawczego. Reprezentują ją wspomniane już Księgi mądrości, a także poezja religijna, o której tak pisze Anna Kamieńska po omówieniu racjonalnej strony koncepcji człowieka w Psalmach:

Aby dopełnić koncepcji człowieka w Psalmach, nie można pominąć sprawy życia, a zwłaszcza osadzenia człowieka w ciele. Racjonalistyczna czy też intelektualna – z jednej strony, z drugiej zaś – jest ta koncepcja na wskroś somatyczna. Słowa człowieka są w duchu języka hebrajskiego nie abstrakcyjnymi słowami, lecz słowami warg, myśli są myślami serca, duch duchem jego wnętrzości. Oko i ucho są sprawdzianami prawdy.⁴⁴

Czy tu nie kryje się jakaś cząstka tajemnicy literatury-poezji Schulza? Gdy przypomnimy sobie ten niezwykle rozdział 3 Eklezjastesa, w którym mowa jest o czasie – „Każda rzecz ma swój czas pod słońcem... czas płaczu i czas śmiechu, czas smutku i czas skakania, czas rozrzucania kamieni, i czas zbierania kamieni, czas obłapiania i czas oddalenia się od obłapiania, czas szukania, i czas stracenia, czas chowania, i czas odrzucenia, czas rozdzierania, i czas zszywania, czas mówienia, i czas mil-

czenia...” – czy nie przypomina to wrażliwości na rytmy czasu u Schulza, (czas) rytm *Wiosny, Jesieni, Nocy lipcowej*, czas zmierzchu i czas poranka... (?).

(Przy całym szacunku, dla mojej lichej wiedzy, czy niewiedzy – zapytam, może warto by pomyśleć o zadaniu, zaproponowaniu jakiejś pracy magisterskiej pod tytułem *Kohelet i Schulz* lub *Eklezjastes i Schulz*, choć może praca taka już powstała, a tylko ja o niej nie wiem? A może *Schulz i Psalm*, bo czasem wydaje mi się, że cała Proza Schulza – by pójść tu tropem Kamieńskiej – jest somatyczna, cielesna, zmysłowa, wrażliwa na kolor i barwę jak oko malarza. Pełna mądrości i wyrafinowanej myśli, ostrego jak nóż rozumu. Jest jednym wielkim Psalmem, godnym znajdować się na półce – jak zresztą u mnie ostatnio stoi, myślałem, że przez przypadek spowodowany wiecznym chaosem mojej żalostnej domowej biblioteki – w sąsiedztwie Kochanowskiego.)

Z ogromną radością – (z braku miejsca, nie mogę się tu wszystkimi tego typu doznaniem podzielić) znalazłem w *Słowniku...* ważne, przenikliwe hasło: Carl Gustaw Jung (autorstwa Jerzego Jarzębskiego), do którego teraz chciałbym dorzucić i ten trop, o jaki zahaczałem w *Przestrzeniach pamięci*, w kontekście „pierwotnego słowa” u Schulza. I prasłowa, praobrazu wpisanego przez Hasa w *Sanatorium...* i archetypu u Junga. – Jung powiada, że gdy dany obraz powoduje w nas „wzruszenie”, znaczy to, że mamy do czynienia z archetypem. Wzruszenie jest tu symptomem, znakiem tego, że za pośrednictwem danego obrazu dochodzi do głosu, przemawia do nas praobraz. Jung powtarza tu i rozciąga na całą twórczość tezę poety Gerharta Hauptmanna, który tak mówił o tworzeniu poezji: „Tworzyć to tyle, co pozwolić prasłowu dźwięczeć w naszych słowach”.⁴⁵ (*Dichten heisst, hinter Worten das Urwort erklingen lassen*). Nie wiem nic o tym, czy znali się, czy mogli się znać, czy mogli wiedzieć coś o sobie, czy czytali, czy mogli czytać swoje książki. (Hauptmann był noblistą). Ale wiem na pewno, że na tym polega tajemna moc literatury-poezji Schulza, że pisząc „pierwotnymi słowami” i obrazami, które nas tak poruszają (wspomagają i pocieszają), pozwalał prasłowom i praobrazom dźwięczeć w swoich słowach.

P.S. A i tak, gdy wydaje się, że „coś”, cokolwiek wiemy, jakże łatwo łapiemy się na tym, że czasem wielkich rzeczy zupełnie nie postrzegamy... Kiedy siedziałem w pustej sali Drohobyckiego Gimnazjum, przewracając kartki przygotowanych notatek i tekstów, i zastanawiałem się od czego zacząć, znalazłem i ten fragment: *Dlaczego tyle walizek (walizki u Kantora, walizki u Hasa), dlaczego tyle pociągów (wagon towarowy w Rękach do góry, pociąg w Zaduszkach przejeżdża prawie przez pokój)? Dlaczego trzęsie się w rytmie jadącego*

pociągu – lampa, stół, łóżka, cały pokój, jak w Stalkerze Andrieja Tarkowskiego? – Zupełnie przeoczyłem pociąg tak ważny dla *Sanatorium pod Klepsydrą*, otwierający obraz u Schulza („Nigdy nie widziałem tych wagonów archaicznego typu, dawno wycofanych na innych liniach, obszernych, jak pokoje, ciemnych i pełnych zakamarków...”), jak i u Hasa, z którego zostaną mi wstrząsające obrazy (ten z walizkami, ludzi uciekających z pogromu, widzianych z dołu, z okienka piwnicy). No i oczywiście nie mogłem nic wtedy o tym wiedzieć, że na okładce tego numeru będzie „*Ja, Bruno Schulz*” – i walizka – „*Dom mojego ojca*” Krzysztofa M. Bednarskiego. (Artystę znałem i mimo wielu katalogów, jakie mam i albumów o nim – tej pracy nie znałem). – I ta niepokazana sekwencja końcowa, gdy Józef przedziera się, przez korytarze pełne szaf – trzeba będzie ten pociąg dopisać, i złoty pociąg z *Nożyka profesora* 2002, trzeba zbierać te fragmenty rozbitego zwierciadła – Józef już nie ze snu, nie położony na trawie, bez żadnego fotografa, przebierany w mundur konduktora, zamiast wyjść bramą, jak u Schulza, schodzi coraz niżej, przeciska się przez ziemię, by wyjść, z zawieszoną na szyi konduktorską lampą, na cmentarzu pełnym macew i płonących świec. Nie wiem dlaczego ten obraz też mnie nie opuszcza, to zejście w dół, przebijanie się przez błotem zlepione grudy i korzenie. Zupełnie nie wiem, dlaczego łączy się z tymi obrazami z opowieści chasydzkich Martina Bubera, które mówią, że trzeba zejść na dół, żeby dotrzeć do światła, jak mówił o tym rebe (cadyk?) Szlomo z Karolina:

Trochę światła

„Kiedy można zobaczyć trochę światła?” – zapytał rabbi Szlomo i sam sobie odpowiedział: „Kiedy człowiek stoi całkiem nisko. Tak właśnie napisano: «Jesteś przy mnie gdy się w Szeolu położę» (Księga Psalmów 139,8).

Zejść w dół

Rabi Szlomo powiedział: „Kiedy chcesz wyciągnąć człowieka z brudu i z błota, nie wyobrażaj sobie, że możesz stać w górze i ograniczyć się do podania mu pomocnej dłoni. Musisz zejść sam na dół, w brud i błoto. A wtedy chwyć go silnymi rękami i wraz z sobą wyciągnij go w światło.”⁴⁶

P.S. II.

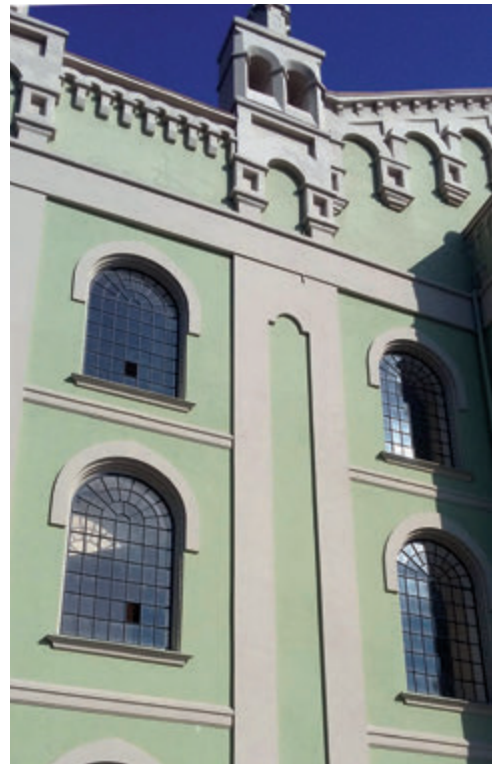
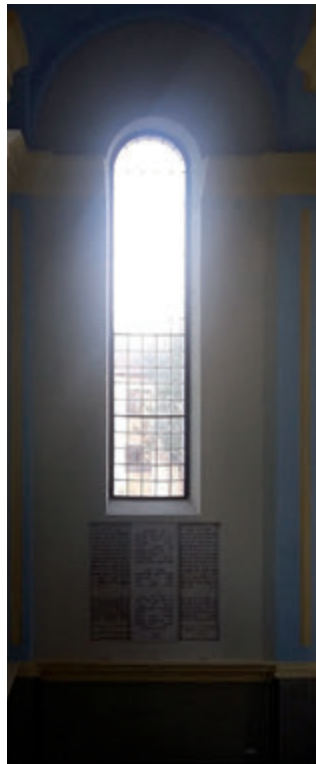
Dałem podtytuł *Notatki z nieudanych rekolekcji Drohobyckich*. W pełni świadom znaczenia w nawiązaniu do Gałczyńskiego (Eklezjastes, marność, Vanitas) i w znaczeniu, o jakim mówił Ricoeur, pisząc o „hermeneutyce rekolekcji”: „w najmocniejszym sensie wyrazu: «rekolekcja», znaczy to zarówno *to recollect oneself* – przypomnienie sobie, reminiscencję, wspomnienie, jak skupienie, zbiórka, w tym znaczeniu, w jakim Heidegger mówi nam, że *legein* – mówić to także *legein* – sku-

pienie i zbiórka, jak to sam dostrzega w *lese* i w niemieckim *Weinlese*, czyli winobranii.” Postanowiłem dodać jednak ten znak: (?). Bo w Drohobyczu dużo się nauczyłem. I tyle jest jeszcze przede mną do pozbiierania. Tyle jeszcze z tym roboty. Więc, może nie były tak zupełnie nieudane. A ponieważ tak bardzo chciałem napisać o NIM – Wielkim (nie chodzi o wzrost) Naszym Wspaniałym Przewodniku po Drohobyczu, znającym to miasto od dziecka, jak własną kieszeń i jej podszewkę, a nie mogę już tego zrobić z powodu braku na to miejsca, to Jemu – Leonidowi Golbergowi, który nas prowadził przez to miasto, przez ciemne i jasne zakamarki, zapachy i smaki, Nieodzownemu, Mądrymu, Przejmującemu i Dowcipnemu – te notatki, jeśli tylko zechce je przyjąć, z ogromną wdzięcznością dedykuję. A jeśliby kto jechał czy trafił do Drohobycza – pytajcie o niego wszędzie, na rynku i na ulicach pytajcie o Leonida (Lońkę) Golberga. Nikt Wam jak on tego miasta nie pokaże.

Przypisy

- 1 Patrz s. 508 niniejszego numeru „Kontekstów”.
- 2 Patrz s. 61.
- 3 Patrz s. 61.
- 4 Z. Benedyktowicz, *Przestrzenie pamięci*; esej napisany w 1983 miał różne wersje. Pierwsza wersja – skrócona – ukazała się jako *Antropologia pamięci i motyw domu w polskim filmie* w: „Kultura i Społeczeństwo”, t. 31, nr 3, 1987, s. 179-206. Następnie wersja – pełna – jako *Przestrzenie pamięci*. w: *Film i kontekst*, pod red. Z. Benedyktowicza i Danuty Palczewskiej, Ossolineum, Warszawa-Wrocław, 1988, s. 149-201; w skróconej wersji angielskiej: *The Anthropology of Memory and the Motif of the Home in Polish Film*, w: „Polish Art Studies”, 1991 vol. XII, s. 201-219; oraz jako: *Przestrzenie pamięci*. *Antropologia pamięci* w numerze poświęconym Tadeuszowi Kantorowi, Tadeuszowi Różewiczowi, Tadeuszowi Konwickiemu: „Konteksty” nr 1-2/ 2015, s. 417-441, z komentarzem: Poniższy tekst zdecydowałem się przywołać w numerze poświęconym Tadeuszowi Kantorowi i antropologii pamięci z dwu powodów. Bezpośrednią inspiracją do jego napisania był spektakl *Wielopola, Wielopola* obejrzany w warszawskim klubie Stodoła w 1983 roku. Drugim powodem jest fakt, iż książka, w której ukazała się, pięć lat później jeszcze w czasach, kiedy panowała cenzura, jest dziś trudno dostępna. Oprócz niewielkich zmian i drobnych uzupełnień nie wprowadzałem i nie aktualizowałem bogatej literatury, jaka powstała od tamtego czasu, zarówno w interpretacjach wokół teatru Tadeusza Kantora i *Wielopola*, jak i wokół antropologii pamięci. Więcej na temat antropologii pamięci patrz dwa numery „Kontekstów” *Pamięć i zapomnienie. Pamięć jako kategoria kulturowa i poznawcza* („Konteksty” nr 1-2/2003 i nr 3-4/2003, zwłaszcza zamieszczony tamże tekst Kerwina Lee Kleina *O pojawieniu się pamięci w dyskursie historycznym*, przeł. M. Bańkowski). Również słowo „współczesny” odnosi się do czasu, w którym tekst ten powstawał i został opublikowany.

- ⁵ Z. Benedyktowicz, *Elementarz tożsamości. Antropologia współczesności – antropologia kontekstowa* [w:] Seria Tropiki, Wydawnictwo Czarne i Instytut Sztuki PAN, Wołowiec 2016. Tamże rozdział: *Przestrzenie pamięci*, s. 387-443.
- ⁶ C. Miłosz, fragment przemówienia wygłoszonego w Sztokholmie 8.12.1980 r., „Głos” 1981, nr 34. s. 171, [za:] Z. Benedyktowicz, *Elementarz...dz. cyt.*, tamże, s. 410.
- ⁷ Z. Benedyktowicz, *Elementarz...dz. cyt.*, tamże, s. 390.
- ⁸ C. Norwid, *W pamiętniku*, w: Tenże, *Poezja i dobroć. Wybór z utworów*, oprac. M. Piechal, Szczecin 1983, s. 294-298 (wiersz jest ogniwem *Prologu* do dramatu *Za kulisami. Fantazja*).
- ⁹ B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości* [w:] Tegoż, *Proza*, Kraków 1977, s. 334-336, tamże s. 335
- ¹⁰ A. Zagajewski, *W stronę Drohobycza*, patrz w tym numerze [„Konteksty” nr 1-2/2019], s. 61-63, przywołany tu fragment, tamże s., 62.
- ¹¹ J. i R. Tomicczy, *Drzewo życia. Ludowa wizja świata i człowieka*, Warszawa 1975.
- ¹² L. Stomma, m.in.: Tegoż, *Mit Alkmeny*, „Etnografia Polska”, 1976, t.20, z. 1, s. 99-110.; tegoż, *Antropologia kultury wsi polskiej XIX w.*, Warszawa 1980; tegoż, *Słońce rodzi się 13 grudnia*, Warszawa 1981; tegoż *Antropologia kultury wsi polskiej XIX w. oraz wybrane eseje – Łódź 2002*.
- ¹³ J.S. Wasilewski, m.in.: Tegoż *Podróże do piekieł*, Warszawa 1979; tegoż, *Symbolika ruchu obrotowego i rytualnej inwersji*, „Etnografia Polska” 1978, t. 22, z. 1, s.81-108; *Tabu a paradygmaty etnologii*, Warszawa 1989; *Tabu*, Warszawa 2010.
- ¹⁴ Na temat tego zwrotu i kierunku prac, i więcej o „nowej etnologii” patrz: C. Robotycki, *Antropologia kultury w Polsce – projekt urzeczywistniony*, „Lud” t. 78:1995, s. 227-243.
- ¹⁵ B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, dz. cyt., s. 334.
- ¹⁶ Symbolizm centrum i sylwetkę Mircei Eliadego przedstawiam (tamże bibliografia jego dzieł) w: Z. Benedyktowicz, *Mircea Eliade, Rudolf Otto, Gerardus van der Leeuw Od fenomenologii religii do fenomenologii kultury*, „Polska Sztuka Ludowa” nr. 1/1980 s. 52-61. Także jako rozdział w *Elementarzu tożsamości*, dz. cyt., s. 45-72.
- ¹⁷ Więcej na ten temat i o strukturze symbolicznej domu w tradycji ludowej patrz: Danuta Benedyktowicz i Z. Benedyktowicz, *Dom w tradycji ludowej* [w serii:] Encyklopedia kultury polskiej XX wieku, Studia i materiały. Wyd. Wiedza o kulturze, Wrocław 1992
- ¹⁸ G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka*, przeł. H. Chudak, A. Tatarakiewicz, Warszawa 1975, s. 301 (podkr. ZB).
- ¹⁹ B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, dz. cyt., s. 334 (podkr. ZB).
- ²⁰ A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa 1974, s. 92.
- ²¹ S. B. Linde, *Słownik języka polskiego*, t. 1, Lwów 1854, s. 480.
- ²² Norwid C.K., *Pielgrzym*, w: tegoż, *Pisma Wybrane Warszawa 1968*, t. 1, s. 376.
- ²³ G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka*, przeł. H. Chudak, A. Tatarakiewicz, Warszawa 1975, s. 316.
- ²⁴ S. Wyspiański, *Wesele*, Kraków 1969, s. 36
- ²⁵ C. Miłosz, fragment przemówienia wygłoszonego w Sztokholmie 8.12.1980 r., „Głos” 1981, nr 34. s. 171, [za:] Z. Benedyktowicz, *Elementarz...dz. cyt.*, tamże, s. 410.
- ²⁶ T. Kantor, *Wielopole, Wielopole*, Teatr Cricot 2, program florencki 1980.
- ²⁷ T. Konwicki, *Salto* [w:] tegoż, *Ostatni dzień lata. Scenariusze*, Warszawa 1978, s.221.
- ²⁸ T. Kantor, *Wielopole, Wielopole*, Teatr Cricot 2, program florencki 1980.
- ²⁹ C. Miłosz, *Do Tadeusza Różewicza, poety*, [w:] tegoż, *Wiersze wszystkie. Wydanie uzupełnione*, Kraków 2018, s. 318.
- ³⁰ O. Mandelsztam, *Rozmowa z Dantem*, [w:] tegoż, *Słowo i kultura*, przeł. R. Przybylski, Warszawa 1972, s. 31.
- ³¹ B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, dz. cyt., s. 335-336.
- ³² A. Jackiewicz. „Sanatorium pod Klepsydrą”, [w:] tegoż, *Moja Filmoteka. Kino polskie*, Warszawa 1983, s. 165.
- ³³ *Słownik Schulzowski*, opracowanie i redakcja W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006., tamże hasło *Sanatorium pod Klepsydrą (film)*, s.328-333, opracował Janusz Bohdziewicz
- ³⁴ Biblia, Kohelet 12, 1–7; tu korzystałem z przekładu protestanckiego zmodyfikowanej Biblii Gdańskiej. W filmie wersety końcowe przywołane są w przekładzie ks. Wujka. (Najbliższym do wersji wydania z 1923 roku). Por. w różnych przekładach na stronie BibliiPolskie.pl, a także w: Księgi pięciu Megilot, tłum. z hebr. Cz. Miłosz; por. komentarz w: Pismo Świąte Starego Testamentu, KUL, t. 8, 2, Księga Koheleta, Warszawa 1980, s. 190-191. A także niezwykle ciekawe komentarze rozdziału 12 w tłumaczeniu księgi Koheleta przez Izaaka Cyłkowa, bardzo szczegółowo odnoszące się do procesu starzenia się, umierania i agonii zapisanego w tych obrazach domokosmosu (zjawisk przyrody)-człowieka – wydania reprintsów dzieł Cyłkowa, Wydawnictwo Austeria, Księgi Pięciu Megilot (2007).
- ³⁵ B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, dz. cyt., s. 335.
- ³⁶ Tamże.
- ³⁷ Tamże.
- ³⁸ A. Jackiewicz. „Sanatorium...”, dz. cyt., s. 164.
- ³⁹ Tamże.
- ⁴⁰ Tamże, s. 163.
- ⁴¹ J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, wyd. Pogranicze, Sejny, 2002.
- ⁴² Syrach, 6, 22. Użyty w tym tekście hebrajski wyraz ‘hocgma’ zdaje nam sprawę z nierozłączności doświadczenia poznawczego i jego wymiaru i sensu etycznego w koncepcji starożytnych filozofów.
- ⁴³ Ecclesiastes 1, 17; 2, 1.
- ⁴⁴ A. Kamińska, *Przestrzeń ludzka*, „Twórczość”, nr 5: 1976, s. 56-76.
- ⁴⁵ C.G. Jung, *Archetypy i symbole*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1976, s. 374.
- ⁴⁶ Martin Buber, *Opowieści Chasydów*, tłumaczył, uwagami i posłowiem opatrzył P. Hertz, Poznań 1986, s.190.



Synagoga Wielka w Drohobyczu. Panel literacki prowadzony przez Olę Tokarczuk wokół zdania, pochodzącego z nieodnalezionego opowiadania Brunona Schulza Mesjasz: „Wiesz – powiedziała mi rano matka. – Przyszł Mesjasz. Jest już w Samborze”. Na zdjęciu dolnym po prawej stronie, od lewej: Oleksandr Bojczenko, Jurij Wynnyczuk, Olga Tokarczuk, Andrij Lubka. VIII Festiwal Brunona Schulza w Drohobyczu, 2018. Fot Zbigniew Benedyktowicz.



Synagoga Wielka w Drohobyczu. Panel literacki prowadzony przez Olę Tokarczuk wokół zdania, pochodzącego z nieodnalezionego opowiadania Brunona Schulza Mesjasz: „Wiesz – powiedziała mi rano matka. – Przyszedł Mesjasz. Jest już w Samborze”. Górne zdjęcie po lewej stronie, od lewej: Herkuś Kuncius, Oleksandr Bojczenko, Jurij Wynnyczuk, Olga Tokarczuk, Andrij Lubka, Sofija Andruchowycz, Adam Wiedemann. Górne zdjęcie po prawej stronie: Łarysa Andronik, absolwentka studiów podyplomowych z polonistyki Uniwersytetu w Drohobyczu. Środkowe zdjęcie, uczestnicy dyskusji przy stole, od lewej: Jurij Wynnyczuk, Olga Tokarczuk, Andrij Lubka, Sofija Andruchowycz, Adam Wiedemann, Andrij Bondar, Taras Prochaśko, Ostap Sływyński. Dolne zdjęcie po lewej: Paweł Huelle. Dolne zdjęcie po prawej, w pierwszym rzędzie, od lewej: Taras Prochaśko, Ostap Sływyński, Grzegorz Józefczuk, Stanley Bill, Józef Olejniczak, Danuta Benedyktowicz, Bohdan Zadura, Tomasz Dostatni, Wojciech Ligęza, Paweł Huelle. VIII Festiwal Brunona Schulza w Drohobyczu, 2018. Fot Igor Feciak/SchulzFest.

Cerkiew p.w. św. Jura w Drohobyczu

Nieznane materiały do badań drewnianej architektury sakralnej

Drohobycz dla znawców i miłośników literatury na zawsze pozostanie miejscem nierozzerwalnie związanym z Brunonem Schulzem. To właśnie w tym niewielkim miasteczku nieopodal Lwowa urodził się, mieszkał, tworzył i tragicznie zginął słynny polski prozaik żydowskiego pochodzenia. W jego dziełach odnajdujemy niepowtarzalny obraz żydowskiego miasteczka galicyjskiego, którym autor zmitologizował i rozślał swój rodzinny Drohobycz. Znamienne, że ludność żydowska stanowiła wówczas połowę mieszkańców miasta, które uległo zagładzie w czasie II wojny światowej¹. Dziś wspomnieniem tych czasów jest Wielka Synagoga, będąca jedną z najbardziej okazałych bożnic w Europie Środkowo-Wschodniej.

Notabene o bogatej historii i wielokulturowej tradycji Drohobycza dobitnie świadczą właśnie górujące nad miastem świątynie różnych wyznań, które od dawna wzbudzały zainteresowanie dyletantów i uczonych². Oprócz wspomnianej synagogi uwagę badaczy przykuwał średniowieczny kościół parafialny p.w. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny, św. Krzyża i św. Bartłomieja czy nowożytna cerkiew p.w. św. Jura. Powyższe świątynie nie tylko wyznaczają kolejne etapy w dziejach miasta, ale urastają wręcz do rangi symboli kultur i tradycji krzyżujących się w tym niezwykłym miejscu.

Bliskość Lwowa, ważnego ośrodka życia naukowego, sprawiła, że Drohobycz wcześniej znalazł się w obrębie zainteresowań historyków architektury i konserwatorów zabytków. Na przełomie XIX i XX w. drohobyckimi zabytkami zajmowało się m.in. Grono Konserwatorów Galicji Wschodniej oraz Politechnika Lwowska. Wykonywanie inwentaryzacji stanowiło wręcz istotny element w procesie kształcenia studentów politechniki, co było zarówno pouczającą lekcją historii architektury, jak i rozwijało umiejętności projektowania obiektów w różnych stylach historycznych³. Powstałe w ten sposób zdjęcia architektoniczno-pomiarowe pozwalały utworzyć na lwowskiej uczelni pokaźne archiwum⁴, które miało zasadnicze znaczenie dla dalszych badań naukowych.

Doskonałym, choć mało znanym, przykładem działalności Politechniki Lwowskiej w tym zakresie jest katalog zabytków sztuki ze zdjęciami architektonicznymi wykonanymi przez studentów pod kierunkiem prof. Juliana Zachariewicza⁵. W poszczególnych zeszytach tego wydawnictwa zamieszczano rzuty, widoki, elewacje i przekroje drewnianych cerkwi w Galicji, wśród których nie mogło zabraknąć cennych zabytków Drohobycza. Wyjątkowe miejsce w tym zbiorze zajmuje cerkiew p.w. św. Jura (il. nr 1–2) zwieńczona charakterystycznymi, okazałymi kopułami oraz sąsiadująca z nią dzwonnica (il. nr 6). Bogatą inwentaryzację rysunkową o znacznych walorach artystycznych, uzupełniają zwięzłe noty katalogowe z podstawowymi danymi historycznymi o zabytkach⁶ (aneks nr 1).

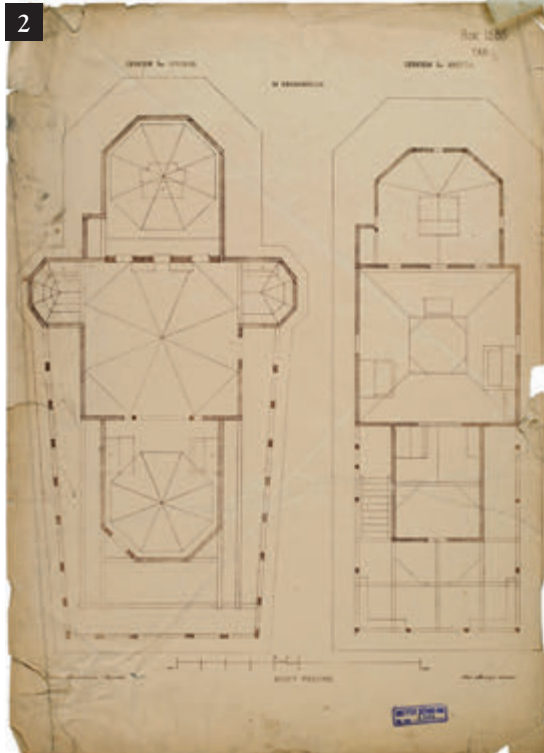
Odzyskanie przez Polskę niepodległości w 1918 r. stworzyło nowe warunki dla ochrony zabytków. Jednym z najważniejszych zadań urzędowych konserwatorów było sporządzenie rejestru zabytków, jako podstawowego narzędzia dla dalszych prac konserwatorsko-administracyjnych. Oczywiście cerkiew p.w. św. Jura w Drohobyczu była uznawana za ważny zabytek lwowskiego okręgu konserwatorskiego, zwłaszcza wobec rosnącego zainteresowania drewnianymi cerkiewiami, jako architekturą typową dla tego regionu II Rzeczypospolitej Polskiej. Znamienne, że podczas XVII Zjazdu Rady Konserwatorów w dniach 5-13 czerwca 1932 r., który odbył się na terenie województw tarnopolskiego i stanisławowskiego, przedmiotem obrad w dużej mierze były właśnie cerkwie drewniane⁷. Wkrótce po tym wydarzeniu świątynia została wpisana do rejestru zabytków: „Drohobycz, m. pow. Cerkiew drewniana pod wezw. Św. Jerzego z wieku XVI /whl 1 księga gruntowa Sądu Grodzkiego w Drohobyczu/ wraz z obok stojącą dzwonnica oraz malowidłami ściennymi z r.1691 we wnętrzu, jako charakterystyczny typ budownictwa drzewnego, uznana za zabytek orzeczeniem z dn. 23 marca 1934. r. L: AK. 1/13-1934”⁸.

Mimo znacznej wartości historyczno-artystycznej cerkwi p.w. św. Jura, w archiwum lwowskiego konserwatora zabytków znajdowała się dość skromna inwentaryzacja fotograficzna i pomiarowa tego obiektu. W wykazie fotografii odnotowano zaledwie 2 klisze z widokami cerkwi⁹, które zresztą w późniejszym czasie przekazano do archiwum Centralnego Biura Inwentaryzacji Zabytków Sztuki w Warszawie. Konserwator posiadał także rzut strony południowej drohobyckiej cerkwi, pochodzący jeszcze ze zbiorów dawnego Grona Konserwatorów Galicji Wschodniej¹⁰. Zapewne ze względu na swój fragmentaryczny charakter nie został on jednak uwzględniony w wykazie ogólnym zdjęć pomiarowych we lwowskim archiwum¹¹. Analogiczna sytuacja miała miejsce w przypadku gotyckiego kościoła farnego w Drohobyczu. Choć średniowieczna świątynia miała bogatszą dokumentację rysunkową¹² niż drewniana cerkiew, to zaledwie jej część uwzględniono

1



2



MIEJSCOWOŚĆ	Drohobycz	POW.	lodo	woj.	Lwowskie
ZABYTEK	Cerkiew filijalna pod wezw. Św. Jerzego /Jura/				
EPOKA	koniec XVI. w.		STYL	sztuka ludowa	
WŁAŚCICIEL	Urząd Parafjalny Gr.kat.			NR. REJ.	132.
SZEROKA PODSIADKOWA		WIEŻOWY		INDEKS PRÓBNIENIA	
		Nr. klisz: 332-334.		M. Wcisłowski "Król- skie wojsko miasto Drohobycz" 1929.	

3



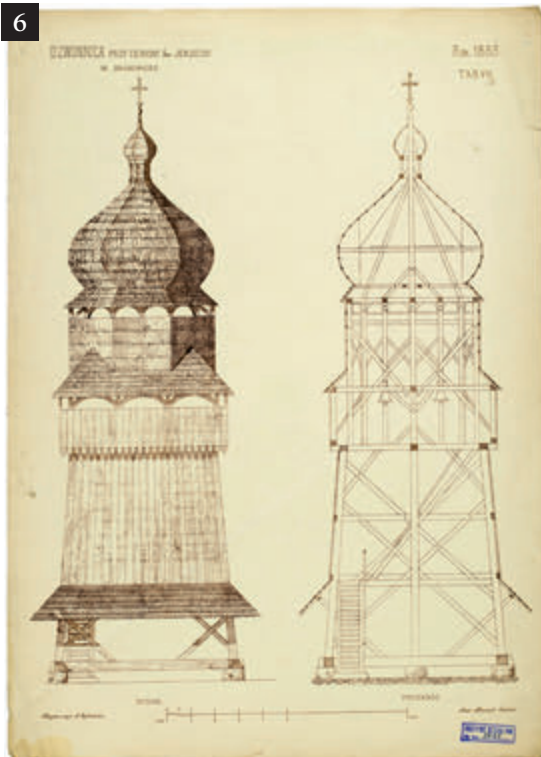
4

- Il. nr 1. Widok cerkwi p.w. św. Jura w Drohobyczu. Adolf Wagner, 1883 r. (Zabytki Sztuki w Polsce. Zdjęcia wykonane przez słuchaczy Wydziału Budownictwa C. K. Szkoły Politechnicznej we Lwowie pod przewodnictwem profesora Juliana Zachariewicza i asystentów, z. II, 1885, il. VII/2).
- Il. nr 2. Rzuty cerkwi p.w. św. Jura (po lewej) i cerkwi p.w. Świętego Krzyża (po prawej) w Drohobyczu. Henryk Salver, 1883 r. (Zabytki Sztuki w Polsce. Zdjęcia wykonane przez słuchaczy Wydziału Budownictwa C. K. Szkoły Politechnicznej we Lwowie pod przewodnictwem profesora Juliana Zachariewicza i asystentów, z. II, 1885, il. I/2).
- Il. nr 3. Karta katalogowa cerkwi p.w. św. Jura w Drohobyczu (Instytut Sztuki PAN, Kartoteka Centralnego Biura Inwentaryzacji Zabytków Sztuki).
- Il. nr 4. Cerkiew p.w. św. Jura i dzwonnica w Drohobyczu. Fot. 1919 r. Ze zbiorów Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości. (Instytut Sztuki PAN, nr inw. 8487B).

5



6



7



- Il. nr 5. Cerkiew p.w. św. Jura w Drohobyczu. Fot. Henryk Poddębski, 1933 r. (Instytut Sztuki PAN, nr inw. 23139).
- Il. nr 6. przy cerkwi p.w. św. Jura w Drohobyczu. Henryk Salver, 1883 r. (Zabytki Sztuki w Polsce. Zdjęcia wykonane przez słuchaczy Wydziału Budownictwa C. K. Szkoły Politechnicznej we Lwowie pod przewodnictwem profesora Juliana Zachariewicza i asystentów, z. II, 1885, il. VIII/2).
- Il. nr 7. Soboty cerkwi p.w. św. Jura w Drohobyczu. Fot. Adam Bochak, 1925 r. (Instytut Sztuki PAN, nr inw. 20667).

we wspomnianym spisie zdjęć pomiarowych¹³, a tylko jeden rzut spełniał wysokie standardy inwentaryzacji opracowane przez CBI¹⁴.

Istotną rolę w opiece nad zabytkami odegrało wspomniane już powyżej Centralne Biuro Inwentaryzacji Zabytków Sztuki, utworzone w 1929 r. w Departamencie Sztuki Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. CBI prowadziło planową i systematyczną akcję inwentaryzacji zabytków na obszarze całej II Rzeczypospolitej Polskiej¹⁵. W tym celu opracowano standardy inwentaryzacji opisowej, fotograficznej i architektoniczno-pomiarowej¹⁶, które obowiązywały we wszystkich okręgach konserwatorskich. Nadrzędnym zadaniem CBI było przygotowanie inwentarza topograficznego zabytków sztuki w Polsce, który miał być podstawą dalszych badań naukowych z zakresu historii sztuki i prac administracyjno-konserwatorskich¹⁷. Na potrzeby prowadzonej ewidencji zabytków i planowanej serii wydawniczej, CBI opracowało wzór „kartek katalogowych”¹⁸, na których umieszczano dane administracyjno-historyczne i opis obiektu zabytkowego.

Choć problemy organizacyjne i finansowe sprawiały, że wypełnianie kart katalogowych przez okręgowych konserwatorów zabytków realizowano z dużymi trudnościami, to okręg lwowski przodował w tym zakresie¹⁹. Było to wielką zasługą Zbigniewa Hornunga, który do 1935 r. całkowicie opracował karty zabytków w 6 powiatach, w kolejnych 3 prace były na ukończeniu i przystępował do dalszych działań²⁰. Konserwator lwowski przywiązywał szczególną wagę do inwentaryzacji cerkwi drewnianych, jako zabytków szczególnie zagrożonych zniszczeniem i najbardziej typowych na podległych mu terenach. Mimo, że zgodnie z przyjętymi założeniami za zabytki uważano obiekty architektoniczne do połowy XIX w.²¹, to – jak z dumą podkreślał Hornung – we lwowskim okręgu konserwatorskim inwentaryzowano nawet późniejsze „cerkiewki”²².

Efektom tych prac jest pokaźna kartoteka CBI dotycząca zabytków województwa lwowskiego, stanisławowskiego i tarnopolskiego, w której dominujące znaczenie odkrywa właśnie architektura cerkiewna. Oczywiście w tej grupie znajduje się karta katalogowa cerkwi p.w. św. Jura (il. nr 3), która to cerkiew zdaniem Hornunga uchodziła „za najpiękniejszą w Małopolsce Wschodniej”²³. Opis zabytku na karcie katalogowej (aneks nr 2) był wykonywany w oparciu o znajomość obiektu z autopsji, w przeciwieństwie do wcześniej stosowanych praktyk posługiwania się ankietami. Na karcie należało wskazać „źródła piśmienne” bezpośrednio odnoszące się do opisywanego zabytku, na które powinny składać się zarówno archiwalia, jak i literatura przedmiotu. Brak dokumentów archiwalnych, jak i zaledwie jedna pozycja bibliograficzna²⁴, świadczy na jak wstępnym etapie były wówczas badania nad tym wyjątkowej klasy zabytkiem.

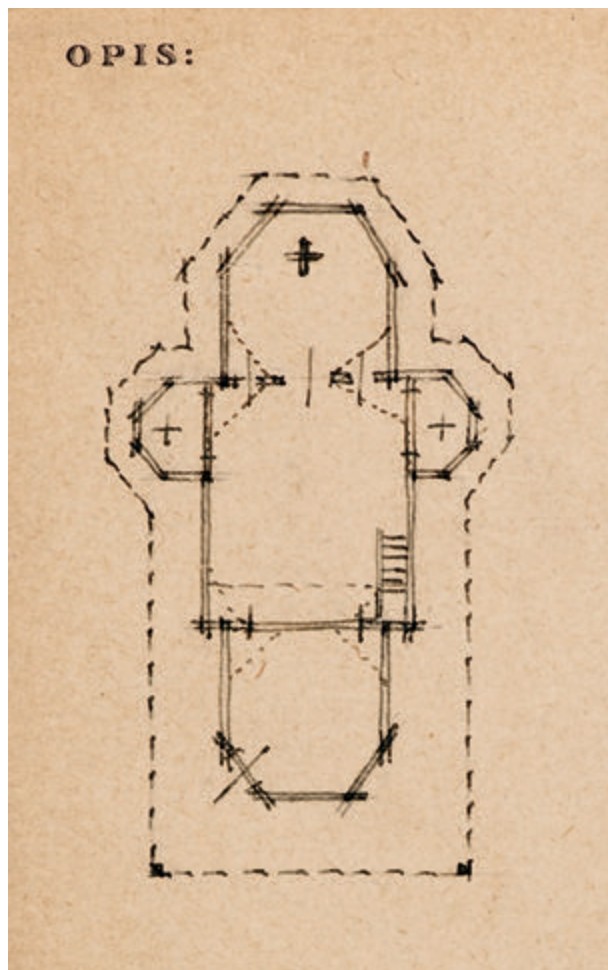
Integralnym elementem karty katalogowej zabytku był wykaz wizerunków (tj. klisz i/lub odbitek fotograficznych) oraz zdjęć architektoniczno-pomiarowych²⁵. Na wspomnianej karcie odnotowano 3 klisze fotograficzne cerkwi p.w. św. Jura, które pochodziły ze zbiorów lwowskiego konserwatora. Archiwum CBI było zresztą stopniowo wzbogacane o fotografie pozyskane od osób prywatnych, instytucji czy organizacji, jak np. depozyt Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości (il. nr 4–5, 7).

Na karcie katalogowej cerkwi p.w. św. Jura zwraca uwagę brak zdjęć pomiarowych, które w przypadku zabytków architektury mają zasadnicze znaczenie. Wykonanie inwentaryzacji pomiarowej wymagało oczywiście zatrudnienia specjalistów, co wiązało się ze znacznymi kosztami. To względy finansowe zdecydowały, że ograniczono ich sporządzanie²⁶, a nawet czasowo całkowicie z nich zrezygnowano²⁷. Pewnym zaskoczeniem może być pominięcie wspomnianych już zdjęć pomiarowych (w tym rzutu z podziałką liniową) wykonanych pod kierunkiem prof. J. Zachariewicza z Politechniki Lwowskiej. Najwyraźniej materiały wykonane przed kilkadziesiąt laty nie spełniały standardów nowoczesnej inwentaryzacji naukowej. Doraźnym rozwiązaniem tego problemu było umieszczenie na kartach katalogowych szkicowych rzutów zabytków architektury (il. nr 8).

Omawiana karta katalogowa cerkwi p.w. św. Jura w Drohobyczu stanowi część obszernej kartoteki, która była podstawą dla opublikowania wielotomowej serii wydawniczej *Zabytki sztuki w Polsce. Inwentarz topograficzny*²⁸. Prace nad wydaniem zeszytów poświęconych zabytkom poszczególnych powiatów województwa lwowskiego gwałtownie przerwał wybuch II wojny światowej, a w zmienionej rzeczywistości politycznej po 1945 r. ich kontynuowanie nie było możliwe. W konsekwencji te bezcenne materiały nigdy nie ukazały się drukiem, pozostają rozproszone²⁹, trudno dostępne i niemal zupełnie zapomniane.

Zaprezentowane powyżej materiały pomiarowe i opisowe z przełomu XIX i XX w. nie były dotychczas w pełni wykorzystywane w opracowaniach naukowych, choć stanowią istotny przyczynek do badań nad drewnianymi cerkiewiami oraz historią opieki nad zabytkami w Polsce.

Niezwykłe walory estetyczne cerkwi św. Jura sprawiły, że była uznawana za najpiękniejszy zabytek budownictwa drewnianego w Galicji, a być może nawet całej II Rzeczypospolitej. Jej charakterystyczna, trójdzielnia i trójkopułowa forma wywarła przemożny wpływ na architekturę okolicznych cerkwi³⁰, dzięki czemu w szczególny sposób zapisała się w historii architektury. Wyjątkowa wartość artystyczna i dziejowe znaczenie zabytku zdecydowały, że w 2013 r. został wpisany na listę światowego dziedzictwa kulturowego UNESCO jako jeden z kilkunastu drewnianych cerkwi



Il nr 8. Schematyczny rzut cerkwi p.w. św. Jura w Drohobyczu. Fragment karty katalogowej (Instytut Sztuki PAN, Kartoteka Centralnego Biura Inwentaryzacji Zabytków Sztuki).

regionu karpackiego w Polsce i na Ukrainie. Żywimy nadzieję, że przedstawione w niniejszym artykule materiały przyczynią się do lepszego poznania tego cennego zabytku, ułatwiając prace badawcze naukowcom z Polski i Ukrainy.

Aneks 1:

M. Kowalczuk (asystent szkoły politechnicznej), *Cerkiew św. Jerzego w Drohobyczu*³¹

Na przedmieściu miasta Drohobycza „Zawieżą” zwanem, widzimy piękną, z drzewa modrzewiowego zbudowaną cerkiew pod wezwaniem św. Jerzego. W kierunku osi podłużnej zdobią tę cerkiew trzy duże kopuły, do których z boków przytykają dwie małe i krążanek zewnętrzny z trzech stron budowę obejmujący.

Kształty tej cerkwi, w jakich wiele cerkwi i kościołów w Galicyi się spotyka, są prawdopodobnie naśladownictwem tych już nie istniejących wzorów, które na podstawie stylu bizantyńskiego koło Kijowa w pierwszych czasach W. Księstwa Ruskiego wykonywano.

Interesującym jest założenie krążanka i pokrewieństwo tegoż z norweskimi [!] budowlami,

jakoteż w wykonaniu odmienne traktowanie konstrukcji.

Do cerkwi św. Jerzego przywiązaną jest, jak i przy innych budynkach, powtarzająca się tradycja o przeniesieniu jej gotowej z okolicy Kijowa.

Drohobyczanie, otrzymawszy od Zygmunta I. króla Polski w r. 1543. przywilej na wieczysty dochód z soli, prowadzili nią handel z całą Rusią, obaczywszy koło Kijowa «piękny Dom Boży» w zamian za dostarczoną sól, uprosili tę cerkiew, i rozebrawszy ją przywieźli do Drohobycza i tu ją na nowo ustawili.

O czasie założenia nie ma dokładnych wiadomości; napis pod chórem świadczy o jego malowaniu w r. 1691, w miesiącu kwietniu. Napisy na obrazach ikonostasu noszą daty r. 1651, 1659, księgi kościelne z r. 1639 i 1690.

Mniejsze restauracje wykonywano przy tej cerkwi r. 1829 i 1883.

Pokrewne kształty okazuje opodal cerkwi stojąca dzwonnica, której zdjęcie przedstawionem jest w zeszycie II. tablica 8.

O Drohobyczu pisali:

Płoszczańskij «Korołewskiej wolnyj horod Drohobycz»

Baliński «Starożytna Polska»

Moraczewski A. «Starożytności Polskie»

Aneks 2:

Miejscowość: Drohobycz, pow. loco, woj. lwowskie

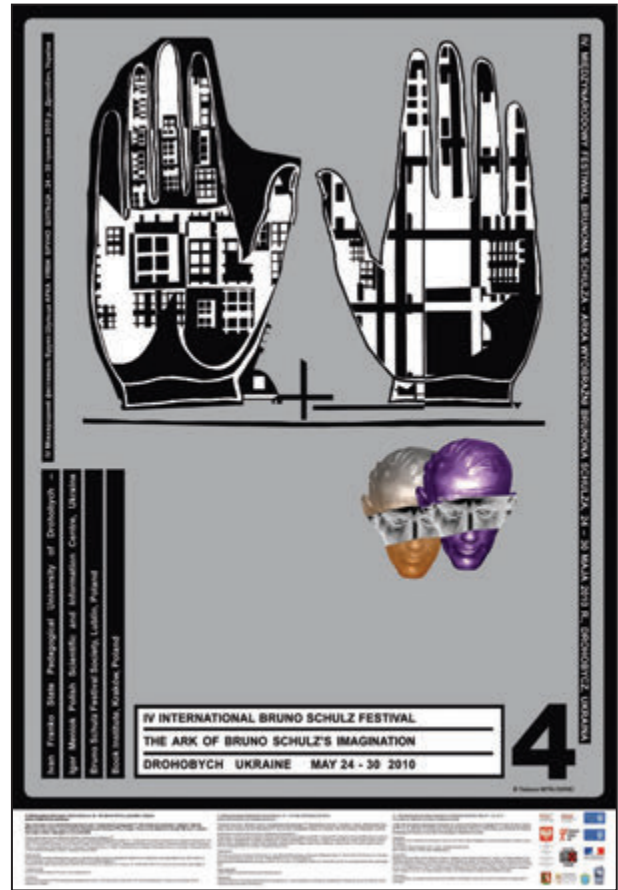
Zbytek: Cerkiew filjalna pod wezw. Św. Jerzego (Jura)

Opis:

Cerkiew drewniana, orjentowana, uchodząca za najpiękniejszą w Małopolsce Wschodniej. Wznosi się na przedmieściu „Zawieża” obok starych salin, na wzgórzu, otoczona drzewostanem. Składa się z kwadratowej nawy, wydłużonego, trójbocznie zakończonego prezbiterjum oraz takiej samej kruchty. Po bokach nawy, przy ścianie tęczowej dwie pięcioboczne kaplice, tworzące rodzaj transeptu. Nad cerkwią wznoszą się trzy baniaste kopuły kryte gontem na wysokich ośmiobocznych tamburach. Nad kapliczkami (t.zw. „kryłosami”) niższy daszek o podwójnym okapie, zakończony małą kopułą. Poniżej okien biegnie dokoła silnie wysunięty drewniany okap, wsparty w przedniej części na rzeźbionych słupach, w tylnej zaś na rysiach. Nad kruchtą chór muzyczny otoczony otwartą galerią od strony frontowej. Przy ścianie zachodniej chóru zachowała się mensa ołtarza górnej kaplicy. Wnętrze cerkwi zdobią figuralne malowidła ściennie, rusko-bizantyńskie z r. 1691. Ikonostas z XVII. wieku w dobrym stanie. W kapliczkach ołtarzyki z XVII. w. Pozatem w nawie dwa boczne ołtarze pseudo-barokowe z XIX. w. Obok czworoboczna wysoka dzwonnica z nadwieszoną galerią, przykryta kopułą³².

Przypisy:

- 1 J. K. Ostrowski, *Drohobycz. Podstawowe informacje na temat miasta*, [w:] *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, część 1: *Kościół i klasztor rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 6, red. Jan K. Ostrowski, Kraków 1998.
- 2 W. Dzieduszycki, *Fara łacińska i cerkiew św. Jura w Drohobyczu*, „Przegląd Archeologiczny” 2, 1883, s. 6–15.
- 3 J. Lewicki, *Inwentaryzacja zabytków w okresie dwudziestolecia międzywojennego*, „Ochrona Zabytków” 52, 1999, z. 4, s. 381-383.
- 4 Ibidem.
- 5 *Zabytki Sztuki w Polsce. Zdjęcia wykonane przez słuchaczy Wydziału Budownictwa C. K. Szkoły Politechnicznej we Lwowie pod przewodnictwem profesora Juliana Zachariewicza i asystentów*, z. II, 1885.
- 6 M. Kowalczyk, *Drewniane cerkwie w Drohobyczu i Rozdole w Galicji*, [w:] *Zabytki Sztuki w Polsce...*, s. nlb.
- 7 Lwowska Narodowa Naukowa Biblioteka Ukrainy im. W. Stefanyka, Oddział Rękopisów (dalej: LNNBU, OR), zesp. 26, Urząd konserwatorski województwa lwowskiego, rkps 10, Protokoły zjazdów konserwatorów z lat 1919, 1928, 1930–1935 i 1937. Protokół XVII zjazdu Rady Konserwatorów z 5–13 VI 1932 r. na terenie województwa tarnopolskiego i stanisławskiego, k. 58-65.
- 8 LNNBU, OR, Zesp. 26, rkps 24, cz. 2, Spisy pamiętek architektury i sztuki lwowskiego, tarnopolskiego i stanisławowskiego województw, k. 104.
- 9 LNNBU, OR, zesp. 26, rkps. 24, cz. 1, Spisy pamiętek architektury i sztuki lwowskiego, tarnopolskiego i stanisławowskiego województw, Spis zdjęć fotograficznych zabytków woj. lwowskiego, tarnopolskiego i stanisławowskiego, k. 22.
- 10 LNNBU, OR, zesp. 26, rkps. 51, cz. 2, Katalog autorów projektów i technicznych fotografii pamiętek architektury, k. 89.
- 11 LNNBU, OR, zesp. 26, rkps. 24, cz. 1, Spisy pamiętek architektury i sztuki lwowskiego, tarnopolskiego i stanisławowskiego województw, k. 41.
- 12 LNNBU, OR, zesp. 26, rkps. 51, cz. 2, Katalog autorów projektów i technicznych fotografii pamiętek architektury, k. 89.
- 13 LNNBU, OR, zesp. 26, rkps 24, cz. 1, Spisy pamiętek architektury i sztuki lwowskiego, tarnopolskiego i stanisławowskiego województw, k. 36-50.
- 14 Por. Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie, Zbiory Fotografii i Rysunków Pomiarowych (dalej: IS PAN), Kartoteka Centralnego Biura Inwentaryzacji Zabytków Sztuki (dalej: Kartoteka CBI), Karta katalogowa: Drohobycz (pow. loco, woj. lwowskie), Kościół parafialny pod. Wzsw. Wniebowz. N.M.P., św. Krzyża i św. Bartłomieja.
- 15 J. Szablowski, *Dzieje inwentaryzacji zabytków sztuki w Polsce w dwudziestą rocznicę Centralnego Biura Inwentaryzacji Zabytków Sztuki*, „Ochrona Zabytków” 2, 1949, nr 2, s. 73–83.
- 16 *Instrukcja szczegółowa dla inwentaryzatorów zabytków sztuki*, Warszawa: Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, 1930.
- 17 Ibidem, s. 1.
- 18 LNNBU, OR, zesp. 26, rkps 19, Materiały urzędu konserwatorskiego przy lwowskim Urzędzie Wojewódzkim. 1930-1939, Pismo generalnego konserwatora do wszystkich Urzędów Wojewódzkich (Oddziałów Sztuki) ws. Katalogów zabytków sztuki, 22 marca 1930 r., k. 29.
- 19 LNNBU, OR, zesp. 26, rkps 10, Protokoły zjazdów konserwatorów z lat 1919, 1928, 1930-1935 i 1937, Protokół XXI Zjazdu Rady Konserwatorów z 2, 4-5 maja 1935 r. w Warszawie, k. 144.
- 20 Ibidem, k. 142.
- 21 *Instrukcja szczegółowa...*, s. 2.
- 22 LNNBU, OR, zesp. 26, rkps 10, Protokoły zjazdów konserwatorów z lat 1919, 1928, 1930-1935 i 1937, Protokół XXI Zjazdu Rady Konserwatorów z 2, 4-5 maja 1935 r. w Warszawie, k. 142.
- 23 IS PAN, ZFiRP, Kartoteka CBI, Karta katalogowa: Drohobycz (pow. loco, woj. lwowskie), Cerkiew filjalna pod wezw. Św. Jerzego (Jura).
- 24 M. Mściwujewski, *Królewskie wolne miasto Drohobycz, Lwów–Drohobycz 1929*, s. 15–16.
- 25 *Instrukcja szczegółowa...*, s. 13–17.
- 26 LNNBU, OR, zesp. 26, rkps 10, Protokoły zjazdów konserwatorów z lat 1919, 1928, 1930-1935 i 1937, Protokół XVIII Zjazdu Rady Konserwatorów z 4-5 listopada 1932 r. w Krakowie, k. 83.
- 27 LNNBU, OR, zesp. 26, rkps 10, Protokoły zjazdów konserwatorów z lat 1919, 1928, 1930-1935 i 1937, Protokół XVII Zjazdu Rady Konserwatorów z 5-13 czerwca 1932 r. na terenie województwa tarnopolskiego i stanisławowskiego, k. 61
- 28 Do wybuchu II wojny światowej ukazały się następujące tomy: T. Szydłowski, *Zabytki Sztuki w Polsce. Inwentarz topograficzny*, cz. III, *Województwo krakowskie*, t. I, z. 1, *Powiat nowotarski*, Warszawa 1938; W. Kieszkowski, *Zabytki Sztuki w Polsce. Inwentarz topograficzny*, red. J. Szablowski, cz. VI, *Województwo łódzkie*, t. I, z. 1, *Powiat rawsko-mazowiecki*, Warszawa 1939. Kolejny wydano już po zakończeniu działań wojennych: J. Szablowski, *Zabytki Sztuki w Polsce. Inwentarz topograficzny*, red. Jerzy Szablowski, t. III, *Województwo krakowskie, Powiat żywiecki*, Warszawa 1948.
- 29 Karty katalogowe, przesłane przez lwowskiego konserwatora do CBI, znajdują się obecnie w IS PAN, natomiast bogaty zespół kart, w mniejszym lub większym stopniu ukończonych, znajduje się w zbiorach Oddziału Rękopisów Lwowskiej Narodowej Naukowej Biblioteki Ukrainy im. W. Stefanyka, por. LNNBU, OR, zesp. 26, rkps 46, Opisy pamiętek historyczno-architektonicznych i cerkiewnych w województwach lwowskim, stanisławowskim i tarnopolskim. 1934-1935, k. 1-773.
- 30 R. Brykowski, *Drewniana architektura cerkiewna na koronnych ziemiach Rzeczypospolitej*, Warszawa 1995, s. 70.
- 31 Niniejszy tekst stanowi wprowadzenie do katalogu zabytków sztuki: M. Kowalczyk, *Drewniane cerkwie w Drohobyczu i Rozdole w Galicji*, [w:] *Zabytki Sztuki w Polsce. Zdjęcia wykonane przez słuchaczy Wydziału Budownictwa C. K. Szkoły Politechnicznej we Lwowie pod przewodnictwem profesora Juliana Zachariewicza i asystentów*, z. II, 1885, s. nlb.
- 32 IS PAN, ZFiRP, Kartoteka CBI, Karta katalogowa: Drohobycz (pow. loco, woj. lwowskie), Cerkiew filjalna pod wezw. św. Jerzego (Jura).



Плакаты з wybranych edycji Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu.



I-II Festiwal (2004, 2006)

Bruno Schulz a Kultura Pogranicza: Materiały dwóch pierwszych edycji Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu, Drohobycz 2007
ISBN 978-966-7996-47-5

Fotografie: Zbigniew Milczarek (I Międzynarodowy Festiwal Brunona Schulza w Drohobyczu), Andrzej Dorczak (II Międzynarodowy Festiwal Brunona Schulza w Drohobyczu). Zdjęcia na okładce: Tablica pamiątkowa w miejscu śmierci Brunona Schulza wmontowana 19.11.2006 roku podczas II Festiwalu (autor projektu – Andrzej Antoni Widelski, fundator – Fundacja Janusza Palikota).

Spis treści

Wprowadzenie

Wiera Meniok, *Od redaktora*

Walery Skotny, *Na otwarcie Festiwalu*

Andrzej Maria Marczewski, Igor Meniok, *Kilka słów o Projekcie...*

Grzegorz Józefczuk, *Czy Bruno jest zaskoczony obrotami spraw...*

Jerzy Onuch, *W imieniu Instytutu Polskiego w Kijowie*

Ad memoriam

Władysław Panas, *Lekcja profesora Arendta* (tłumaczenie z języka polskiego Wiery Meniok)

Profesor Władysław Panas i Igor Meniok: zdjęcia z I Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu

Materiały naukowe

Jerzy Jarzębski, *Gombrowicz – problemy autoprezentacji* (tłumaczenie z języka polskiego Maria Karalus)

Aleksander Fiut, *Pośmiertne przygody Brunona Schulza* (tłumaczenie z języka polskiego Maria Karalus)

Małgorzata Kitowska-Lysiak, *Drohobycz, czyli świat*

Jerzy Jarzębski, *Schulz – ironiczny ład i dyskurs uwodzieleński...*

Aleksander Fiut, *Wariacje o Brunonie Schulzu i Danilo Kiśu*

Jerzy Świąch, *Schulz – pisarz galicyjski*
Wiera Meniok, *„Prowincja osobliwa”: schulzowska kreacja i interpretacja Miasta* (tłumaczenie z języka polskiego Maria Karalus)

Agnieszka Czajkowska, *Bruno Schulz a kultura pogranicza*

Dorota Wojda, *Schulzowskie reprezentacje pogranicza kulturowego w perspektywie postkolonialnej*

Walenty Wandyszew, *Semazjologia i socjologia obrazu artystycznego (kilka refleksji o swoistości spuścizny artystycznej Brunona Schulza)*

Olena Perelomowa, *Intertekstualny wymiar twórczości Brunona Schulza*

Aleksandra Zinczuk, *W obronie autora i jego dzieła*
Maria Hablewicz, *Tłumacz – drugi autor*

Bohdan Zadura, *Współczesna literatura ukraińska w optyce tłumacza*

Ostap Sływyński, *Najnowsza literatura polska w tłumaczeniach ukraińskich: tendencje i perspektywy*

Bogusław Wróblewski, *Przeciw stereotypom na pograniczu narodów i kultur w jednoczącej się Europie – casus „Akcentu”*

Jarosław Wach, Władysław Panas – *znawca Schulza – przez pryzmat „Akcentu” widziany*

Jerzy Bartmiński, Tomasz Rokosz, *Podwójne życie tekstów folkloru na pograniczu polsko-ukraińskim*

Waldemar Michalski, *Odkryć Wołyń na nowo*

Leonid Tymoszenko, *Stosunki narodowościowe w Drohobyczu (od końca XIV do XVII wieku)*

Varia (projekty, inicjatywy, rozważania, refleksje)

Ewa Zarzycka, *Pierwszy raz w Drohobyczu*

Jurko Pokalczuk, *Bruno Schulz w świetle różnych kultur*

Anna Banasiak, *Inspiracje schulzowskie: od stworzenia świata do naprawy ulamków potłuczonego zwierciadła*

Joanna Zętar, *Pamięć Wielokulturowa*

Branislava Stojanović, *Pierwszy Festiwal Brunona Schulza w Drohobyczu / Drugi Festiwal Brunona Schulza w Drohobyczu*

Krzysztof Sawicki, *Z rozmów drohobyckich w listopadzie 2006 roku*

Wojtek Grabowski, *Mityzacja rzeczywistości i filmy o sztuce*

Anna Maria Jurewicz, *Oczarował mnie i zawiódł w dziwne regiony magii i poezji*

Elżbieta Ficowska, *List*

Ikongrafia

III Festiwal (2008)

Arka Wyobraźni Brunona Schulza. Współczesna recepcja twórczości Brunona Schulza

Арка Уяви Бруно Шульца. Сучасна рецепція творчості Бруно Шульца
Drohobycz 2009 – Дрогобич 2009
ISBN 978-966-2405-04-0

Materiały naukowe III Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu pod redakcją Wieri Meniok

Recenzenci: prof. dr hab. Małgorzata Kitowska-Lysiak, dr Eugeniusz Pszeniczny

Opracowanie redakcyjne tekstów polskich: Aleksandra Zińczuk

Opracowanie redakcyjne tekstów ukraińskich: Maria Stecyk

Tłumaczenie adnotacji oraz not autorskich z języka polskiego i na język polski: Wiera Romanyszyn

Tłumaczenie adnotacji oraz not autorskich z języka angielskiego i na język angielski: Julia Stefaniw
Na okładce: Dieter Jüdt. Portret Brunona Schulza

Spis treści

Wprowadzenie

Od redaktora, Wiera Meniok

Jak czytano, jak czyta się Schulza, Jerzy Jarzębski

Rozdział I: Bruno Schulz: interpretacje

Igor Klech, *Terytorium marzeń sennych* – mała ojczyzna Brunona Schulza

Aleksander Fiut, *Bruno Schulz czyta Rilkego*

Jean-Pierre Salgas, *Witold Gombrowicz – Bruno Schulz: od pojedynku do sobowótora*

Ewa Kuryluk, *Kondor, karaluch, krokodyl*

Lajos Pálfalvi, *O kabalistycznych inspiracjach prozy Brunona Schulza i Franza Kafki. Śladami profesora Panasa*

Tatiana Bilenko, *Klejnoty werbalne w spuściźnie Brunona Schulza*

Anna Banasiak, *Republika Marzeń Szina Szaloma*

Rozdział II: Bruno Schulz: recepcja na świecie

Uri Orlev, *Krótkie cytaty z listów Brunona Schulza o dzieciństwie i jeszcze coś o tłumaczeniu polskich słów, które zgubiłem, bo jestem pisarzem mojego nowego – starego języka*

Henryk Siewierski, *Bruno Schulz pod Krzyżem Południa*

Francesco M. Cataluccio, *Bruno Schulz i opowiadania ilustrowane. Na marginesach włoskiej recepcji*

Xavier Farré, *Bruno Schulz w Hiszpanii*

Małgorzata Smorağ-Goldberg, *Schulza drugie spotkanie z Paryżem, czyli koleje recepcji Schulza we Francji*

Kris van Heuckelom, *„Ogromne kury belgijskie”. Bruno Schulz a Niderlandy*

Judyta Preis, Jørgen Herman Monrad, *„Niejaka Pani Magda Wang...”. Inspiracje duńskie Brunonem Schulzem*

Wiera Meniok, *Bruno „nieocalony” w czasoprzestrzeni ukraińskiej*

Petra Zavřelová, *Recepcja dzieła Brunona Schulza w Czechach*

Contents

Introduction

Editorial note, Wiera Meniok

Jerzy Jarzębski *How Schulz is Read, and Should be Read*

Chapter I: Bruno Schulz: Interpretation

Igor Klekh, *The Territory of Dreams – Bruno Schulz's Small Motherland*

Aleksander Fiut, *Bruno Schulz Reads Rilke*

Jean-Pierre Salgas, *Witold Gombrowicz – Bruno Schulz: From Duel to Double*

Ewa Kuryluk, *A Condor, Cockroach, and Crocodile Lajos Pálfalvi, About the Cabalistic Inspirations in Prose by Bruno Schulz and Franz Kafka. Treading in the Traces of Professor Władysław Panas*

Tatiana Bilenko, *Verbal Treasures in Bruno Schulz' Heritage*

Anna Banasiak, *Shin Shalom's Republic Of Dream*

Chapter II: Bruno Schulz: Reception in the World

Uri Orlev, *Quotations about Childhood Taken from Letters Written by Bruno Schulz and a bit about the translation of some Polish words that I have lost, as I now write in my new, yet very ancient language*

Henryk Siewierski, *Bruno Schulz under the Crucifixion of the South*

Francesco M. Cataluccio, *Bruno Schulz and Illustrated Short Stories. On the Margins of Italian Reception*

Xavier Farré, *Bruno Schulz in Spain*

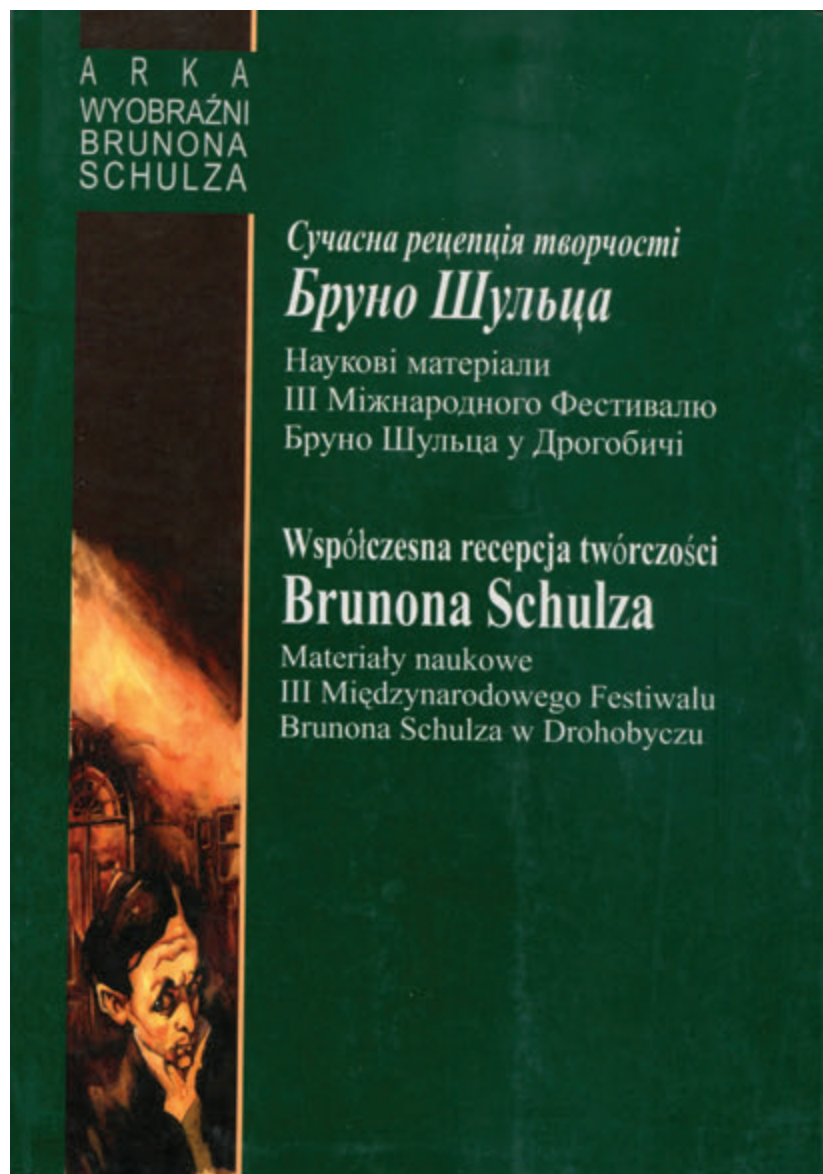
Małgorzata Smorağ-Goldberg, *The Next Meeting of Schulz with Paris or Usual Reception of Schulz in France*

Kris van Heuckelom, *“Enormous Belgian Hens.” Bruno Schulz and the Netherlands*

Judyta Preis, Jørgen Herman Monrad, *“Niejaka Pani Magda Wang...” Bruno Schulz's Danish inspirations*

Wiera Meniok, *“Unsaved” Bruno in Ukrainian Space-time*

Petra Zavřelová, *The Reception of Bruno Schulz's Works in Czech*



IV Festiwal (2010)

Inspiracje Schulzowskie w literaturze. Materiały naukowe IV Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu, pod redakcją Wieri Meniok

Шульцівські інспірації в літературі. Наукові матеріали IV Міжнародного Фестивалю Бруно Шульца в Дрогобичі за редакцією Віри Меньок

Drohobycz 2010 – Drohobycz 2010

ISBN 978-966-2405-58-3

Recenzenci: Zoriana Rybczyńska, Leonid Tymoszenko

Opracowanie redakcyjne tekstów ukraińskich: Maria Stecyk

Tłumaczenie adnotacji oraz not autorskich z języka polskiego i na język polski: Wiera Romanyszyn, Wiera Meniok

Tłumaczenie adnotacji oraz not autorskich z języka angielskiego i na język angielski: Julia Stefaniw
Element graficzny na okładce: Tadeusz Mysłowski

Spis treści

Wprowadzenie

Wiera Meniok *Od redaktora*

Rozdział I: Literackie uosobienia i ślady Brunona Schulza

Jerzy Jarzębski, *Fabryki fabulistyczne: narodziny opowieści z życia i dzieła Schulza*

Teodosja Robertson, *Mesjasz ze Sztokholmu a zagrożenia balwochwaltwa*

Alla Tatarenko, *Serbskie echa poetyki Brunona Schulza*

Kris Van Heuckelom, *Lęk przed wpływem? (Nie)obecność Brunona Schulza we współczesnej literaturze niderlandzkojęzycznej*

Doreen Daume, *Bruno Schulz we współczesnej literaturze niemieckojęzycznej: pierwiastki śladowe, wybijalność motywów i boczne odnoży czasu, trochę nielegalne i problematyczne* (tłumaczenie z niemieckiego Doroty Strojińskiej)

Xavier Farré, *Obecność Brunona Schulza w literaturze hiszpańskojęzycznej*

Lajos Pálfalvi, *Prowincjonalne wydanie światowego pisma i światowego leksykonu. Schulzowskie inspiracje w prozie Ottóna Tolnáiego*

Wiera Meniok, *Bruno Schulz oznaczony w tekstach Jurija Andrukhovycza (na materiale projektu poetyckiego Cynamon)*

Andrzej Niewiadomski, *Teatrum Schulza i czeluść Haupta. Dwa nieba nad Galicją*

Natalka Rymaska, *„Bruno Schulz – zaczarowany i zwyczajny”, albo Schulziana Andrzeja Chciuka*

Rozdział II: Projekty interpretacji tekstu Schulzowskiego

Michał Paweł Markowski, *Inspiracja i egzystencja*
Włodzimierz Bolecki, *„Principium individuationis”: motywy niemieckie w twórczości Brunona Schulza*

Stanisław Rosiek, *Jak wydawać Brunona Schulza. Próba opisanie kanonu edytorskiego*

Ariko Kato, *Obraz, Tekst i Księga: ilustracje Brunona Schulza do Sanatorium pod Klepsydrą*

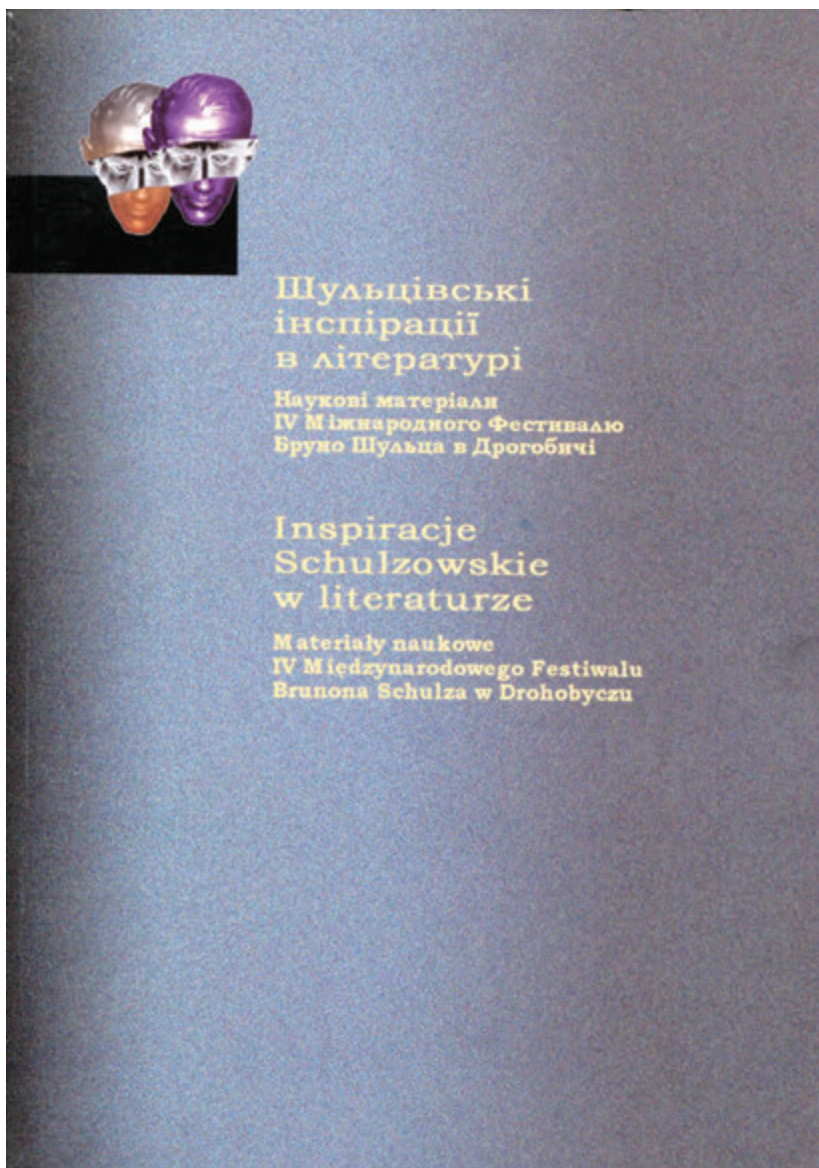
Henryk Siewierski, *Księga i bankructwo hermeneuty w Sanatorium pod Klepsydrą*

Tatiana Bilenko, *Sklepy cynamonowe Brunona Schulza: tekst autora i oślnienie czytelnika*

Rozdział III: Projekty kontekstualnych odczytań Brunona Schulza

Małgorzata Kitowska-Lysiak, *Schulz we Lwowie. Epizody z biografii artystycznej – realnej i potencjalnej*

Jacek Kurczewski, *Ślady Schulzowskiego Drohobycza w Drohobyczu dzisiejszym – spojrzenie socjologa*
Wojciech Grabowski, *Schulz i Fellini*



Шульцівські
інспірації
в літературі

Наукові матеріали
IV Міжнародного Фестивалю
Бруно Шульца в Дрогобичі

Inspiracje
Schulzowskie
w literaturze

Materiały naukowe
IV Międzynarodowego Festiwalu
Brunona Schulza w Drohobyczu

Anna Banasiak, *Drohobyckie hagady rabina Izaaka Awigдора*

Contents

Introduction

Editorial note, Wiera Meniok

Chapter I: Literary Personifications and Bruno Schulz's Traces

Jerzy Jarzębski, *Fictional Factories: Birth of Stories About Schulz's Life and Oeuvre*

Theodosia Robertson, *The Messiah of Stockholm and the Perils of Idolatry*

Alla Tatarenko, *Serbian Reverberation of Bruno Schulz's Poetics*

Kris van Heuckelom, *Anxiety of Influence? The Presence (and Absence) of Bruno Schulz in Contemporary Dutch Literature*

Doreen Daume, *Bruno Schulz in the Contemporary German Literature: Trace Elements, Exuberant Motifs and Branches Lines of Time, Some Illegal and Problematic*

Xavier Farré, *Bruno Schulz's Presence in Spain-Speaking Literature*

Lajos Pálfalvi, *Provincial Edition of the World Works and the World Lexicon. Schulz's Inspirations in Ottón Tolnai's Prose Works*

Wiera Meniok, *Bruno Schulz, Signified in the Texts by Yuriy Andrukhovych (as related to the Cinnamon Poetic Project)*

Andrzej Niewiadomski, *Schulz's Theatre and Haupt's Abyss. Two Skies Over Galicia*
Natalka Rymaska, *Bruno Schulz Enchanted and Ordinary or Schulziana by Andrzej Chciuk*

Chapter II: Projects of Schulz's Text Interpretation

Michał Paweł Markowski, *Inspiration and Existence*
Włodzimierz Bolecki, *„Principium individuationis”: Nietzsche Motives in Bruno Schulz's Oeuvre*
Stanisław Rosiek, *How to Publish Bruno Schulz's Works. An Attempt to Describe the Editorial Canon*
Ariko Kato, *Image, Text and Book: Bruno Schulz's Illustrations in Sanatorium under the Sign of the Hourglass*

Henryk Siewierski, *The Book and the Bankruptcy of Hermeneutist in Sanatorium under the Sign of the Hourglass*

Tatiana Bilenko, *Bruno Schulz's Cinnamon Shops: Author's Text and Reader's Comprehension*

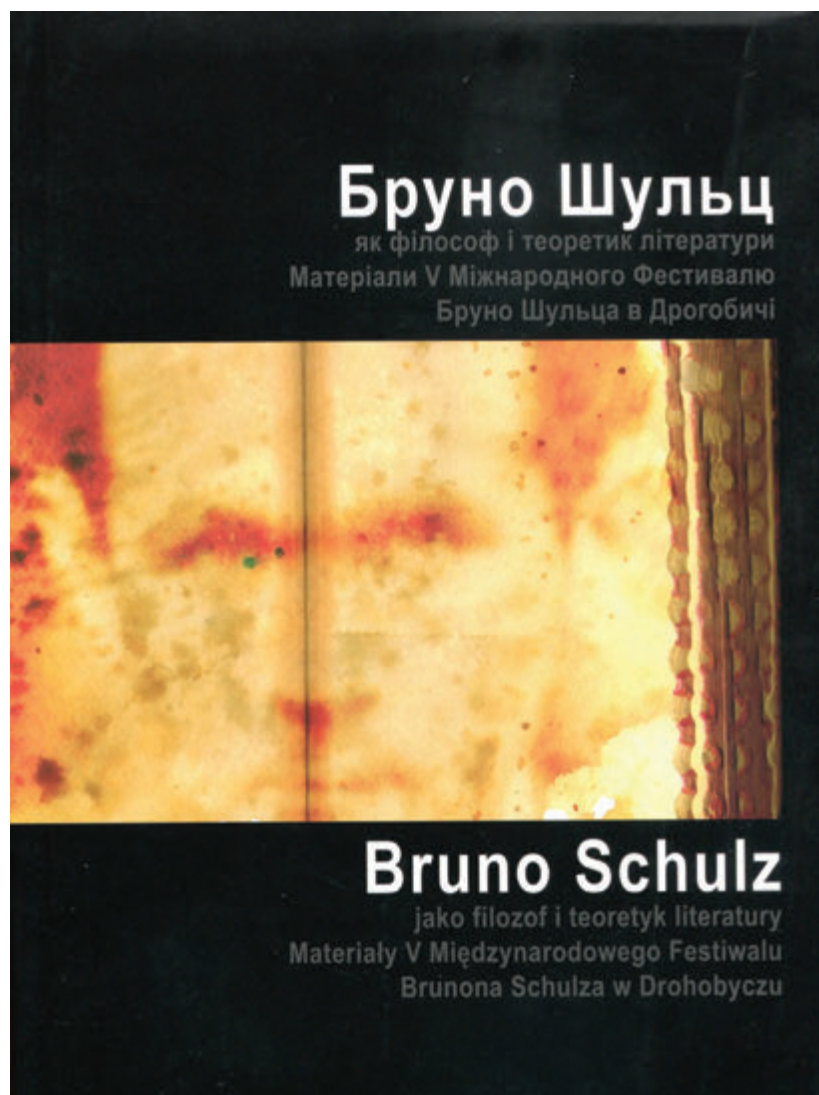
Chapter III: Projects of Contextual Readings of Bruno Schulz's Works

Małgorzata Kitowska-Lysiak, *Schulz In Lviv. Episodes from His Real and Potential Biography*

Jacek Kurczewski, *Traces of Schulz's Drohobych in Modern Drohobych – a Sociologist View*

Wojciech Grabowski, *Schulz and Fellini*

Anna Banasiak, *Drohobych Haggadah by Rabbi Isaac Avigdor*



V Festiwal (2012)

Bruno Schulz jako filozof i teoretyk literatury. Materiały V Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczcu, pod redakcją Wierę Meniok

Бруно Шульц як філософ і теоретик літератури. Матеріали V Міжнародного Фестивалю Бруно Шульця в Дрогобичі за редакцією Віри Меньюк

Drohobycz – Drohobycz, 2014

Tłumaczenia z języka polskiego na ukraiński: Wiera Romanyszyn

Tłumaczenia z języka ukraińskiego na polski: Wiera Meniok

Tłumaczenia z języka ukraińskiego na angielski, z angielskiego na ukraiński: Ostaп Dzondza

Korekta tłumaczeń na język polski: Grzegorz Józefczuk

Projekt okładki: Anna Kaszuba-Dębska

Spis treści

Od redaktora

Rozdział 1: Refleksje literackie i publicystyczne

Adam Michnik, *Bruno Schulz dla świata i Ukrainy*

Dawid Grossman, *Genialna Epoka*

Taras Prochaśko, ***

Wiktor Jerofiejew, *Bóg ugotowany*

Rozdział 2: Koncepcje hermeneutyczne, inicjatyw interpretacyjnych

Stanisław Rosiek, *Dlaczego dzisiaj nadal czytamy Schulza?*

Jerzy Jarzębski, *Bruno Schulz jako krytyk: figury wyobraźni*

Henryk Siewierski, *Gdzie „wszystko dyfunduje poza swoje granice”: Bruno Schulz i realizm magiczny*

Olga Czerwińska, *„Genealogia duchowa” jako intuicyjny dyskurs obrazowania wg Brunona Schulza*

Maria Zubrycka, *Poetyka mitologizacji Brunona Schulza w kontekście europejskiej myśli teoretyczno-literackiej XX wieku*

Maria Moklycia, *Rodzaj narracji artystycznej w estetyce Brunona Schulza*

Wiera Meniok, *Precedens hermeneutyki fenomenologicznej Brunona Schulza*

Jan Gondowicz, *Noc komety*

Małgorzata Smorąg-Goldberg, *Dystans i strategia wyobcowania jako kategoria estetyczna*

Stanley S. Bill, *Dorożka w lesie: Schulz i pisanie*

Shalom Lindenbaum, *Bruno Schulz – artysta i estetyk: koncepcja literatury Brunona Schulza i jej ziszczanie w jego dziele*

Dorota Glowacka, *U podłożu obrazu: poetyckie figury pisma Brunona Schulza*

Lajos Pálfalvi, *Bergsonowskie motywy w prozie Brunona Schulza*

Ludmiła Krasnowa, *Bruno Schulz jako krytyk literacki. Intencja stylistyczna wypowiedzi sytuacyjnej*

Pavel Petrov, *Epistolarność i quasi-epistolarność Brunona Schulza*

Zoriana Rybczyńska, *Topografia wyobraźni albo literacki krajobraz Brunona Schulza*

Maciej J. Dudziak, *(Mito)przestrzenie Brunona Schulza*

Olena Bystrowa, *Fotograficzność myślenia artystycznego Brunona Schulza*

Teresa Lewczuk, *Interakcja epickiego i lirycznego narratywów w prozie Brunona Schulza*

Lilia Ławrynowycz, *Misterium czasu i przestrzeni w prozie Brunona Schulza*

Nadija Koloszuk, *Kwestie całości gatunkowej prozy Brunona Schulza*

Rozdział 3: W kręgu komparatystyki

Dawid A. Goldfarb, *Schulz, Dante i Beatrycze*

Ariko Kato, *Bruno Schulz i morfologia Goethego*

Alla Tatarenko, *Magiczna formuła Schulza: literackie poglądy pisarza w autopoezycie i interpretacji Schulzoidów*

Olena Haleta, *Sokrates z Drohobycza: symboliczna biografia Brunona Schulza we wspomnieniach Andrzeja Chciuka*

Ireneusz Łysik, *Filatelistyczne inklinacje Brunona Schulza i Waltera Benjamina*

Oksana Łuczyszyna, *„Kobieta-moloch” jak obraz dialektyczny: nowoczesność, Bruno Schulz i Pasaże Waltera Benjamina*

Wiera Romanyszyn, *Modalność czasoprzestrzeni miasta w tekstach Brunona Schulza i Iwana Franki*

Marek Wilczyński, *Szyfr masochizmu. Amerykańskie konteksty prozy Brunona Schulza*

Bogusław Wróblewski, *Wśluchać się w rytm świata. Właściwości pisarstwa Harry Kralla na tle dzieła Brunona Schulza*

Aleksandra Zińczuk, *Struktura języka jako emanacja bytu. Przypadek obłędu w tekstach Brunona Schulza*

Agnieszka Hudzik, *Schulzowska poetyka „sobowótornej” deziluzji w noweli Maxima Billera*

Rozdział 4: Przyczynki kulturologiczno-historyczne

Lidia Łazurko, *Polska i ukraińska wizje międzywojennego Drohobycza*

Grzegorz Józefczuk, *Bruno zmistyfikowany, Drohobycz zmanipulowany. Nowe perspektywy badań*

Teodozja Robertson, *O czym mówią nam świadectwa ocalałych z drohobyckiego getta*

Bohdan Łazorak, *Bruno Schulz w środowisku profesorów i uczniów Drohobyckiego Gimnazjum imienia Władysława Jagielly*

Wiktor Zdorowenko, *Bruno Schulz i Feliks Lachowicz: fenomen „podwojenia” artystycznego*

Contents

From the Editor

Adam Michnik, *Bruno Schulz for the World and for Ukraine*

David Grossman, *The Age of Genius*

Taras Prokhasko, ***

Viktor Erofejev, *A Boiled God*

Stanisław Rosiek, *Why are we still reading Schulz?*

Jerzy Jarzębski, *Bruno Schulz as a Literary Critic: Figures of Poetical Imagination*

Henryk Siewierski, *Where ‘Everything Diffuses Outside its Borders’: Bruno Schulz and Magical Realism*

Olha Chervinska, *The “Spiritual Genealogy” as an Intuitive Discourse on Image Formation as per Bruno Schulz*

Maria Zubrytska, *Poetics of Myth Creation in the Context of the European Literary Theory of the 20th Century*

Maria Moklytsia, *Variety of Artistic Narrative in the Aesthetics of Bruno Schulz*

Vira Meniok, *The Precedent of Bruno Schulz’s Phenomenological Hermeneutics*

Jan Gondowicz, *The Night of the Comet*

Małgorzata Smorąg-Goldberg, *Distance and Strategy of Alienation as an Aesthetic Category*

Stanley S. Bill, *The Carriage in the Forest: Schulz and Writing*

Shalom Lindenbaum, *Bruno Schulz – the Artist and the Aesthete: the Concept of Bruno Schulz's Literature and its Embodiment in his Creative Works*
 Dorota Glowacka, *The Ground of the Image: Poetic Figures of Writing in Bruno Schulz's Prose*
 Lajos Pálfalvi, *Bergsonian Motifs in Bruno Schulz's Prose*
 Ludmila Krasnova, *Bruno Schulz as a Literary Critic. Stylistic Intention of Situation-Dependent Statements*
 Pavel Petrov, *Bruno Schulz's Epistolarity and Quasiepistolarity*
 Zoriana Rybchynska, *Topography of Imagination or Bruno Schulz's Literary Landscape*
 Maciej J. Dudziak, *(Myth)Spaces of Bruno Schulz*
 Olena Bystrova, *The Photographicity of Bruno Schulz's Creative Thinking*
 Tereza Levchuk, *Interaction of the Epic and the Lyrical Narratives in Bruno Schulz's Prose*
 Liliya Lavrynovych, *The Mystery of Time and Space in Bruno Schulz's Prose*

VI Festiwal (2014)

Bruno Schulz: teksty i konteksty. Materiały VI Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobycz, pod redakcją Wierzy Meniok

Бруно Шульц: тексти і контексти. Матеріали VI Міжнародного Фестивалю Бруно Шульця у Дрогобичі за редакцією Віри Менюк, Дрогобич – Drohobycz, 2016
 ISBN 978-617-740-114-7

Tłumaczenia z języka polskiego na ukraiński, z ukraińskiego na polski: Wiera Meniok
 Tłumaczenia z języków polskiego i ukraińskiego na angielski: Julia Stefaniv
 Tłumaczenia na język polski przejrzał: Grzegorz Józefczuk
 Projekt okładki, autor rysunków: Stanisław Ożóg
 Na okładce: „Jak zazielenia się wiosna zapomnieniem”

Spis treści

Od redaktora

Сергій Жадан, *Вони навіть можуть жити в різних містах*

Rozdział 1: Refleksje literackie i publicystyczne

Jurij Andruchowycz, *W starych mieszkaniach bywają pokoje, albo Znałem pewnego kapitana. Wariacje na temat Schulzowej przestrzeni (z dodatkiem czasu)*
 Krzysztof Varga, *Głód doskonałości*
 Daniel Odija, *Ogrody Brunona Schulza*
 Bohdan Zadura, *Revita*

Rozdział 2: Koncepcje hermeneutyczne, inicjatywy interpretacyjne

Stanisław Rosiek, *Biografia Schulza jako wyzwanie (rzucane historii)*
 Jerzy Jarzębski, *Schulz i historia*
 Marek Tomaszewski, *Wiosna Brunona Schulza, czyli manowce miłości*
 Stanley Bill, *Schulz i znikająca granica*
 Arkadiusz Kalin, *Księga, teksty i konteksty – hermeneutyki całości i części jako strategie interpretacyjne prozy Brunona Schulza w ujęciu intertekstualnym*
 Wiera Meniok, „Nie ma nic niemożliwego dla duszy pragnącej”: intrzygi i mity literackich interpretacji biografii Brunona Schulza
 Jadwiga Mizińska, *Dziecko Schulza – genealogia duchowa*

Rozdział 3: W kręgu komparatystryki

Marc Sagnol, *Bruno Schulz i Joseph Roth – wędrowcy na rozstajnych drogach*
 Marek Wilczyński, *Polska proza galicjska przed i po wojnie. Bruno Schulz w kontekście literatury Katastrofy*
 Tomasz Dostatni OP, *Bruno Schulz w kontekście Jana Błońskiego*

Nadia Koloshuk, *The Problem of Integrity of the Genre in Bruno Schulz's Prose*
 David A. Goldfarb, *Schulz, Dante and Beatrice*
 Ariko Kato, *Bruno Schulz and the Morphology of Goethe*
 Alla Tatarenko, *Schulz's Magic Formula: Writer's Literary Views through the Prism of Autopoetics and Interpretations by Followers of Schulz*
 Olena Haleta, *Socrates from Drohobych: Bruno Schulz Symbolical Biography in Andrzej Chciuk's Memoirs*
 Ireneusz Łysik, *Philatelic Inclinations of Bruno Schulz and Walter Benjamin*
 Oksana Lutsyshyna, „A Female Moloch” as a Dialectical Image: Modernity, Bruno Schulz, and Walter Benjamin's Arcades Project
 Vira Romanyshyn, *Modality of the Urban Time and Space in the Texts by Bruno Schulz and Ivan Franko*
 Marek Wilczyński, *Cipher of Masochism. The American Contexts of Bruno Schulz's Fiction*

Alła Tatarenko, *Pisząc Ojca: „gen schulzowski”*

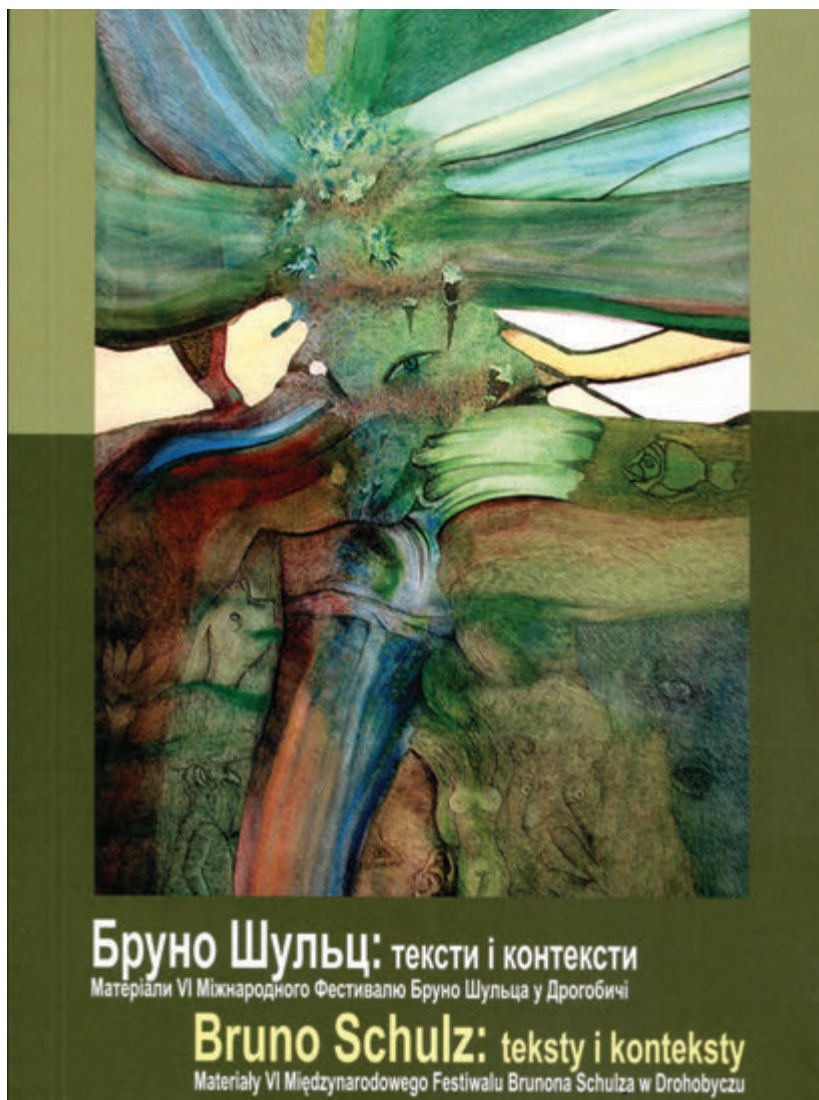
w prozie Danila Kiša
 Żaneta Nalewajk, *Schulzowskie konteksty i interteksty w dramaturgii najnowszej*
 Katarzyna Kuczyńska-Koschany, *Pisać, patrzeć – kreski Jerzego Ficowskiego*
 Anita Jarzyna, *Lekcja Ryszarda Krynickiego*

Rozdział 4: Przyczynki kulturologiczno-historyczne

Bogusław Wróblewski, *Listening to the Rhythm of the World. The Characteristics of Hanna Krall's Texts in Comparison with Bruno Schulz's Literary Output*
 Aleksandra Zińczuk, *The Structure of Language as the Emanation of Being. The Case of Insanity in Bruno Schulz's Texts*
 Agnieszka Hudzik, *Bruno Schulz's Poetics of a “Double” Delusion in a Novelette by Maxim Biller*
 Lidia Lazaruko, *Ukrainian and Polish Visions of the Interwar Drohobych*
 Grzegorz Józefczuk, *Bruno the Mystified, Drohobych the Manipulated. New Prospects for Researches*
 Theodosia Robertson, *What Survivor Testimonies tell us about the Drohobych Ghetto*
 Bohdan Łazorak, *Bruno Schulz Among Professors and Students of Drohobych King Władysław Jagiello Grammar School*
 Viktor Zdorovenko, *Bruno Schulz and Feliks Lachowicz: the Phenomenon of Artistic ‘Duplication’*

Dariusz Wojakowski, *Bruno Schulz a tożsamość Drohobycza*

Jacek Maria Kurczewski, *Ulica Krokodyli – seks bezdomny w międzywojennym Drohobyczu*
 Grzegorz Józefczuk, *Samobójczymi, lekarz i pisarz. Paradoxy opowieści z „półtora miasta”*
 Bohdan Łazorak, „Trzon galerii miejskiej” i „mój ślub mistyczny ze sztuką”: zapomniane teksty Brunona Schulza o malarstwie drohobyckich artystów, Feliksa Lachowicza i Efraima Mojżesza Liliena



Lesia Chomycz, *Działalność pedagogiczna Brunona Schulza w szkołach Drohobycza*
 Leonid Tymoshenko, *Życiorys Waleriana Ulickiego w świetle dokumentów z rodzinnego archiwum*
 Igor Czawa, *Stanisław Cisko – nieznamy prezydent Drohobycza (druga połowa lat 30. XX wieku)*
 Małgorzata Sady, *Powrót Idy Henefeld-Ron Rubinstein do Drohobycza*
 Wei-Yun Lin-Górecka, Paweł Górecki, *Podwójne życie Księgi – dlaczego Taiwan, dlaczego Schulz, dlaczego Księga*

Contents

Yuri Andrukhovych, *In old apartments there are rooms, or I know a certain sea captain. Schulzian Versions of Space (with the addition of time)*
 Krzysztof Varga, *The Hunger for Excellence*
 Daniel Odija, *Bruno Schulz's Gardens*
 Bohdan Zadura, *Revita*
 Stanisław Rosiek, *Schulz's Biography as a Challenge (thrown to the history)*
 Jerzy Jarzębski, *Schulz and History*
 Marek Tomaszewski, *Bruno Schulz's Spring or the Intricacies of Love*

Stanley Bill, *Bruno Schulz and the Vanishing Border*
 Arkadiusz Kalin, *The Book, Texts and Contexts – the Hermeneutics of the Whole and the Part as an Interpretive Strategy for Bruno Schulz's Prose from Intertextual Perspective*
 Vira Meniok, *"There is Nothing Impossible for the Thirsty Soul": Intrigues and Myths in Literary Interpretations of Bruno Schulz's Biography*
 Jadwiga Mizińska, *Schulz's Child – Spiritual Genealogy*
 Marc Sagnol, *Bruno Schulz and Joseph Roth – Both Wanderers at the Crossroads*
 Marek Wilczyński, *Before and After World War II. Bruno Schulz in the Context of the Literature of Catastrophe*
 Tomasz Dostatni OP, *Bruno Schulz in Jan Błoriski's Context*
 Alla Tatarenko, *Writing about Father: the "Schulzian Gene" in Danilo Kiš's Prose*
 Żaneta Nalewajk, *Schulzian Contexts and Intertexts in the Contemporary Dramaturgy*
 Katarzyna Kuczyńska-Koschany, *To Write with Open Eyes – the Lines of Jerzy Ficowski*
 Anita Jarzyna, *Ryszard Krynicki's Lecture*

Dariusz Wojakowski, *Bruno Schulz and Identity of Drohobych*
 Jacek Maria Kurczewski, *The Street of Crocodiles – the Homeless Sex in the Interwar Drohobych*
 Grzegorz Józefczuk, *A Suicide, a Doctor and a Writer. Paradoxes of Stories from "One and a Half Cities"*
 Bohdan Lazorak, *"The Backbone of the City Gallery" and "My Mystical Marriage with Art": Forgotten Texts by Bruno Schulz on the Paintings of Both Drohobych Artists Feliks Lachowicz and Ephraim Moses Lilien*
 Lesia Khomych, *Bruno Schulz's Teaching Career in Drohobych Schools*
 Leonid Tymoshenko, *The Lifetime of Walerian Ulicki through the Prism of his Family Archive*
 Ihor Chava, *Stanisław Cisko – the Unknown President of the City of Drohobych (the second half of the 1930s)*
 Małgorzata Sady, *The Return of Ida Henefeld-Ron Rubinstein to Drohobych*
 Wei-Yun Lin-Górecka, Paweł Górecki, *A Double Life of the Book – Why Taiwan, Why Schulz, and Why the Book*



VII

Bruno Schulz a współczesna teoria kulturowa. Materiały VII Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu, pod redakcją Wiry Meniok

Бруно Шульц і сучасна теорія культури. Матеріали VII Міжнародного Фестивалю Бруно Шульця у Дрогобичі за редакцією Віри Меньок, Дрогобич – Drohobycz, 2018
 ISBN 978-617-762-424-9

Tłumaczenia z języka polskiego na ukraiński, z ukraińskiego na polski: Wiera Meniok

Tłumaczenia z języków polskiego i ukraińskiego na angielski: Julia Stefaniw

Tłumaczenia na język polski przejrzał: Grzegorz Józefczuk

Grafika na okładce: Jakub Woynarowski

Spis treści

Od redaktora

From the Editor

Rozdział 1: Wykłady inauguracyjne

Grzegorz Gauden, *Polskie i moje przygody z Brunonem Schulzem*

Grzegorz Gauden, *Both Polish and My Adventures with Bruno Schulz*

Jurij Wynnyczuk, *Smakowanie Schulza*

Yuriy Wynnichuk, *Tasting Schulz*

Rozdział 2: W stronę teorii kulturowej

Ryszard Nycz, *Bruno Schulz: sztuka jako kulturowa ekstrawagancja*

Ryszard Nycz, *Bruno Schulz: Art as Cultural Extravagance*

Michał Paweł Markowski, *Schulz: metafizyka i estetyka jako polityka*

Michał Paweł Markowski, *Schulz: Metaphysics and Aesthetics as Politics*

Stanisław Rosiek, *Między awersem i rewersem. Wstęp do czytania szkiców rysunkowych Brunona Schulza*

Stanisław Rosiek, *Between the Obverse and the Reverse. An Introduction to the Reading of Bruno Schulz's Sketches*

Jerzy Jarzębski, *Schulz i postkolonialne paradoksy*

Jerzy Jarzębski, *Schulz and Postcolonial Paradoxes*

Stanley Bill, *Schulz postkolonialny*

Stanley Bill, *Postcolonial Schulz*

Marek Tomaszewski, *Ekstrapolacje i antycypacje Brunona Schulza*
 Marek Tomaszewski, *Extrapolations and Anticipations of Bruno Schulz*
 Paweł Próchniak, *Ptasia materia* (przyczynek do lektury *Nocy wielkiego sezonu*)
 Paweł Próchniak, *Bird's Matter* (contribution to the reading of *The Night of the Great Season*)
 Olena Haleta, „Skok w przepaść”: krytyka literacka Brunona Schulza jako antropologia literatury
 Olena Haleta, „Leap into the Abyss”: Bruno Schulz's Literary Criticism as a Literary Anthropology
 Olga Czerwińska, *Horyzonty i prowokacje poetyckiej świadomości Brunona Schulza*
 Olha Chervinska, *Horizons and Provocations of Bruno Schulz's Poetic Consciousness*
 Maria Moklycia, *Genius loci* tekstu *Drohobyckiego: Franko czy Schulz?*
 Maria Moklytsia, *Genius loci of Drohobych Text: Franko or Schulz?*
 Wiera Meniok, *Szulca poetyka przesady* (wokół jednego wątku Umberto Eco)
 Vira Meniok, *Schulz's Poetics of Excess* (around one plot of Umberto Eco)
 Wira Romanyshyn, *Elementy kultury panoptycznej w mieście Brunona Schulza*
 Vira Romanyshyn, *The Elements of Panoptical Culture in Bruno Schulz's City*
 Rafał Koschany, *Literatura i jej „obraz”*. Bruno Schulz w kontekście współczesnych badań nad wizualnością
 Rafał Koschany, *Literature and Its “Image”*. Bruno Schulz in the Context of Contemporary Studies on Visuality
 Siergiej Slepuchin, *Fenomen optycznej metafory u Brunona Schulza*
 Sergiy Slepukhin, *The Phenomenon of the Optical Metaphor in Bruno Schulz*

Rozdział 3: Konfiguracje kontekstualne

Arkadiusz Kalin, *W stronę Mesjasza – horyzonty interpretacji schulzowskich*
 Arkadiusz Kalin, *In the Direction of The Messiah – the Horizons of Schulz's Interpretations*
 Jakub Orzeszek, *Westchnienie śmierci* (przyczynek do tanatologicznej lektury *Wiosny*)

Bruno Schulz: Wiosna. 12 przekładów, pod redakcją Wierę Meniok, Drohobycz – Lublin 2008

[*Arka Wyobraźni Brunona Schulza*. Materiały III Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu]

Konsultacja redakcyjna: Bohdan Zadura, Maria Stecyk

Tłumaczenia not i wypowiedzi autorskich z języka polskiego i na język polski: Wiera Romanyshyn

Tłumaczenia not na język angielski: Julia Stefanow

Na okładce: Dieter Jüdt, *Portret Brunona Schulza*
 ISBN 978-966-7996-72-7

Spis treści

Wiera Meniok, *Od redaktora*

Bruno Schulz, *Wiosna*, fragment: rozdziały VIII–XXVIII

Maria Hablewicz, *Tekst jak życie – życie jak tekst* (tłumaczenie na język polski Wierę Meniok)

Bohdan Zadura, *Między młotem a kowadłem*

Wiosna (fragment): 12 przekładów

Becna, tłumaczenie na język ukraiński: Andrij Pawlyszyn

Becna, tłumaczenie na język ukraiński: Andrij Bondar

Jakub Orzeszek, *A Sigh of Death* (contribution to the thanatological reading of *Spring*)

Zaneta Nalewajk, *Pisarstwo Brunona Schulza – gatunki, dyskursy, konteksty w perspektywie kulturowej*
 Zaneta Nalewajk, *Bruno Schulz's Writing – Genres, Discourses, Contexts in the Perspective of the Theory of Culture*

Piotr Sitkiewicz, „À la manière de Bruno Schulz”. *Pastisz, parodia i naśladowanie Schulza w okresie dwudziestolecia międzywojennego*

Piotr Sitkiewicz, „À la manière de Bruno Schulz”. *Pastiche, Parody and Imitation of Schulz in the Interwar Period*

Jerzy Kandziora, *Ukryci świadkowie, czyli o pozostało (w książce Ficowskiego i w realnym świecie) po dwóch kolegach Brunona Schulza*

Jerzy Kandziora, *Hidden Witnesses, or What is Left (in Ficowski's Book and in the Real World) After Two Friends of Bruno Schulz*

Grzegorz Józefczuk, *Drohobycz w poszukiwaniu samego siebie. Od cmentarza do pierwszego komputera oraz o artystach*

Grzegorz Józefczuk, *Drohobych in Search for Itself. From Cemetery to the First Computer, and About the Artists*

Tomasz Dostatni OP, *Chrześcijanin czytający Schulza*

Tomasz Dostatni OP, *A Christian Who Reads Schulz*

Jadwiga Mizińska, *Miasteczko poza Czasem*

Jadwiga Mizińska, *A City beyond Time*

Zoriana Rybchynska, *Przesłanki antropologiczne ponownego czytania Brunona Schulza*

Zoriana Rybchynska, *Anthropological Foundations of Bruno Schulz's Rereading*

Artur Cembik, *Percepcja Schulza w szkolnej praktyce – szanse i zagrożenia*

Artur Cembik, *Schulz's Perception in School Practice – Chances and Threats*

Rozdział 4: Inicjatywy komparatystyczne

Karen Underhill, „Ten twór zrodzony z gólusowej tęsknoty”: Bruno Schulz, E. M. Lilien i galicyjskie źródła żydowskiego modernizmu

Becna, tłumaczenie na język ukraiński: Wiera Meniok

אורי, tłumaczenie na język hebrajski: Uri Orlev

A Primavera, tłumaczenie na język portugalski: Henryk Siewierski

Primavera, tłumaczenie na język włoski: Lorenzo Pompeo

Primavera, tłumaczenie na język hiszpański: Xavier Farré

Tavas, tłumaczenie na język węgierski: Gábor Körner

Jaro, tłumaczenie na język czeski: Petra Zavřelová

Der Frühling, tłumaczenie na język niemiecki: Doreen Daume

Foråret, tłumaczenie na język duński: Judyta Preis, Jørgen Herman Monrad

Kevät, tłumaczenie na język fiński: Veikko Suvanto

Noty biograficzne i wypowiedzi autorskie

Maria Hablewicz

Bohdan Zadura

Andrij Pawlyszyn, ***

Andrij Bondar, ***

Wiera Meniok, ***

Uri Orlev, *Jak to się stało...*

Henryk Siewierski, *Bruno Schulz w Brazylii*

Lorenzo Pompeo, *Moje san na san z Brunonem Schulzem*

Xavier Farré, *Drogi do Schulza*

Karen Underhill, „That creation born of the longing of golus”: Bruno Schulz, E. M. Lilien and Galician Sources of Jewish Modernism

Ariko Kato, *Motyw ręki u Schulza i Rilkego*

Ariko Kato, *The Motif of “Hands” in Both Schulz and Rilke*

Petro Rychlo, *Bruno Schulz w kontekście secesji wiedeńskiej*

Petro Rychlo, *Bruno Schulz in the Context of the Viennese Modern*

Marek Wilczyński, *Ciągłość szyn, ciągłość rynków i ogrodów. Wspólne przestrzenie Romana Jaworskiego, Stefana Grabińskiego i Brunona Schulza*

Marek Wilczyński, *Continuity of Rails, Continuity of Markets and Gardens. Common Spaces of Roman Jaworski, Stefan Grabiński, and Bruno Schulz*

Elina Świencicka, *Wizualny paradigmat w twórczości Brunona Schulza i Isaaka Babla* (na podstawie zbiorów *Sklepy cynamonowe i Armia konna*)

Elina Sventsytska, *Visual Paradigm in Both Bruno Schulz's and Isaac Babel's Works* (on the basis of their cycles, *Cinnamon Shops and Red Cavalry*)

Alla Tatarenko, *Proza Brunona Schulza jako inspiracja u serbskich i chorwackich poetów*

Alla Tatarenko, *Bruno Schulz's Prose as an Inspiration for Both Serbian and Croatian Poets*

Dariusz Wojakowski, *Lokalne korzenie uniwersalnych idei. Życie codzienne miasta a twórczość Schulza, Beksińskiego i Grotowskiego*

Dariusz Wojakowski, *Local Roots of Universal Ideas. City's Everyday Life and the Creative Works of Schulz, Beksiński and Grotowski*

Magdalena Jarnotowska, *Konteksty kulturowe w prozie Brunona Schulza i Zdzisława Beksińskiego*

Magdalena Jarnotowska, *Cultural Contexts in Both Bruno Schulz's and Zdzisław Beksiński's Prose*

Oksana Łucyszyna, *Groteska i obraz potwora u Brunona Schulza i Howarda Phillipsa Lovecrafta*

Oksana Łucyszyna, *Grotesque and the Image of a Monster in the Works of Both Bruno Schulz and Howard Phillips Lovecraft*

Gábor Körner, ***

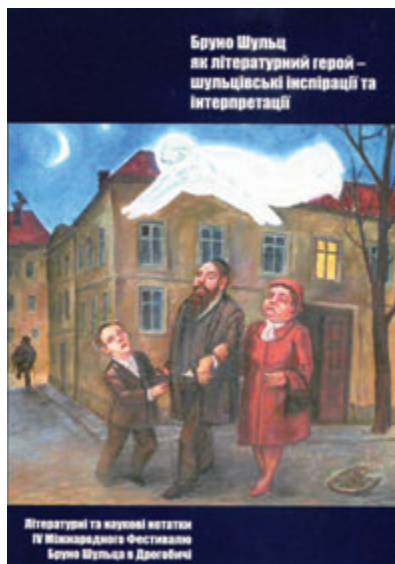
Petra Zavřelová, ***

Doreen Daume, ***

Judyta Preis, Jørgen Herman Monrad, ***

Veikko Suvanto, ***





Prolog

Jurij Andruchowycz, *Bruno i Pomo*

Lorenzo Pompeo, *Dziennik mojego bólu zębów czyli Moje spotkanie z Bruno Schulzem albo Cierpienia biednego tłumacza*

Rozdział I

Bruno Schulz jako bohater literacki.

Horyzont inspiracji Schulzowskich

Amir Gutfreund, *Ojciec, syn i duch nawiedzenia*

Marco Ercolani, *Krótką wędrówką po Ostatnim miesiącu (Apokryficzna powieść Brunona Schulza)*

Mirko Demić, *Expoze o powieści Bursztyn, miód, jarzębina*

Dragan Bošković, *Śmierć, tożsamość literacka i tradycja biblijna: Bruno Schulz, Danilo Kiš, Dragan Bošković*

Ivan Šamija, *Mój pomysł polski*

Igor Klech, *Pisarz i uniwersum*

Bogdan Trojak

Jan Hontscharenko, *Pytania o Brunona Schulza. Co miał na myśli? Niewidzialne źródła podświadomości*

Janusz Klimsza, *Schulz w teatrze*

Alain van Crugten, *Bruno, czyli wielka herezja. Fragmenty*

Jurij Andruchowycz, *Mala encyklopedia geopoetycka albo Leksykon miejsc intymnych*

Rozdział II

Inspiracje Schulzowskie w literaturze.

Nowe interpretacje twórczości Brunona Schulza

Jerzy Jarzębski

Teodozja Robertson, *Cynthia Ozick i jej Mesjasz ze Sztokholmu*

Małgorzata Smorąg-Goldberg

Lajos Pálfalvi, *Inna prowincja. Schulzowskie inspiracje w utworach Ottona Tolnaiego*

Alla Tatarenko, *Serbskie echa poetyki Brunona Schulza*

Kris van Heuckelom

Xavier Farré

Doreen Daume, *Bruno Schulz we współczesnej niemieckojęzycznej literaturze – pierwiastki śladowe, wybujałe motywy i boczne odnogi czasu, trochę nielegalne i problematyczne*

Wiera Meniok, *Bruno Schulz ukryty i obecny w tekstach Jurija Andruchowycza*

Natalka Rymska, *Bruno Schulz zaczarowany i zwyciężony, albo Schulziana Andrzeja Chciuka*

Włodzimierz Bolecki

Stanisław Rosiek

Jacek Kurczewski

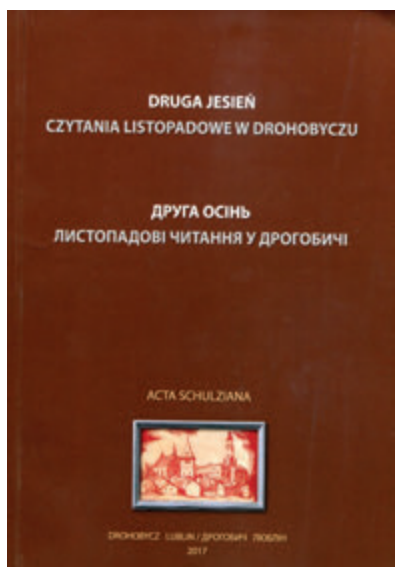
Henryk Siewierski, *Księga i bankructwo hermeneuty w Sanatorium pod Klepsydrą*

Tatiana Biłenko

Małgorzata Kitowska-Lysiak, *Bruno Schulz jako bohater dramatu: Księga bałwochwalcza Krzysztofa Wójcickiego*

Ariko Kato, *Księga jako topos pisania i rysowania.*

Ilustracje Brunona Schulza do Sanatorium pod Klepsydrą



Acta Schulziana Tom II. Druga Jesień

Spis treści

Słowo wstępne

Paweł Próchniak, *Tajemnica. Szkic do portretu Władysława Panasza*

Jurko Prochaško, *Dlaczego Vogel?*

Natalia Filewicz, *Lwowskie ślady biografii i twórczości Brunona Schulza*

Polina Justowa, *Bruno Schulz w Rosji*

Łesia Chomycz, *Podróż przez „Republikę marzeń”.*

Mapa turystyczna „Miejsca Brunona Schulza w Drohobyczu”



Acta Schulziana Tom III. Miejsce. Kilka rzeczowych uwag niechaj posłużą do zrozumienia sprawy

Spis treści

Słowo wstępne

Wiera Meniok, *Muzeum Pokój Brunona Schulza w Drohobyczu. Kilka uwag o genealogii miejsca*

Walery Skotny, *Na otwarcie „wstępnej wersji” Muzeum Brunona Schulza*

Jerzy Ficowski, *Dlatego tak mi trudno przestać*

Grzegorz Józefczuk, *Opowieści gabinetu osobliwości*

Grzegorz Józefczuk, *Nie tylko dwa rysunki. Schulz i „Młodzież”*

Z Brunonem Schulzem wywiad... którego nie było

(„Młodzież” nr 2 (21) 1937)

Iwan Franko („Młodzież” nr 4 1933)

Piewca wiosny i wina: Kazimierz Wierzyński („Młodzież” nr 4 1933)

Kazimierz Wierzyński, *Rzuciłbym wszystko („Młodzież” nr 1 (24) 1938)*

Wiera Meniok, *Czytanie Księgi Brunona Schulza*



Indeks zespołów, teatrów, grup twórczych – uczestników Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu (2004, 2006, 2008, 2010, 2012, 2014, 2016, 2018)

- Alter (Ukraina, Drohobycz)**, teatr off studencki (przy Polonistycznym Centrum Naukowo-Informacyjnym im. Igora Menioka Państwowego Uniwersytetu Pedagogicznego im. Iwana Franki w Drohobyczu), szefowie-reżyserzy: Halina Dalawska (2004), Roman Walko (2005–2010), Andrij Jurkiewicz (od 2011). 2004 - "Demiuorgos plus" wg Brunona Schulza, reż. Igor Meniok, Halina Dalawska, adapt. Andrzej Maria Marczewski; 2006 - "Demiuorgos plus", reż. Roman Walko; 2008 - "Schulzland", pomysł i realizacja: Andrij Jurkiewicz, Wołodymyr Chudyk, Dmytro Stečko, Igor Stahniw; 2010 - "Sprawa nr 82100", kreacja zbiorowa; 2012 - "Zodiak Miasta albo historia pewnej wiosny. Panopticum", kreacja zbiorowa; 2014 - "Józef&KO", kreacja zbiorowa, gościnnie: Jurij Andruchowycz; studium "Scenariusz dla trzech aktorów", kreacja zbiorowa wg metody teatralnej Bogusława Schaeffera; 2016 - "Do światła" wg Iwana Franki, reż. Andrij Jurkiewicz; "Muzeum społeczne", projekt dokumentalny realizowany z Krzysztofem Żwirblisem; 2018 - "Karałuchy" wg Sergieja Slepuchina, reż. Andrij Jurkiewicz; "Niewyczerpany transformista" wg Brunona Schulza, reż. Oleksandr Maksymow, na podstawie inscenizacji Wiesława Holdysa w Teatrze Mumerus w Krakowie. Oraz towarzyszące działania artystyczne: Centrum Alter, Off-Program, Art-Villa.
- ArtPole (Ukraina, Kijów)**, grupa projektów multimedialnych, 2012 - "Absynt"
- Atelier-Théâtre Monique Stalens (Francja, Paryż)**, teatr, założycielka-reżyserka: Monique Stalens, 2014 - "Le Messie Inachevé" / "Mesjasz nieskończony", muzyka: Paweł Zapendowski
- Bestier Quartet (Polska, Kraków)**, zespół muzyczny: Jarosław Bester, Jarosław Tyrała, Oleg Dyak, Mikołaj Pospieszalski, 2012
- Białostocki Teatr Lalek (Polska, Białystok)**, dyrektor: Jacek Malinowski, 2008 - "Sklepy cynamonowe" wg Brunona Schulza, reżyser: Frank Soehnle (Niemcy), scenografia: Sabine Ebner (Austria)
- Biały Kwadrat (Ukraina, Lwów)**, grupa fotograficzna, założyciel-lider: Jurij Kowalczyk, 2008
- Bisclaweret (Polska, Gdańsk)**, duet muzyczny: Radosław Murawski i Maciej Mehring, 2010 - "Les Mannequins"
- Brama Grodzka – Teatr NN (Polska, Lublin)**, dyrektor: Tomasz Pietrasiewicz, 2006 - monodram "Przypowieść chasydzka" w wyk. Witolda Dąbrowskiego, muzyka na żywo: Przemysław Łoziński, reż. Tomasz Pietrasiewicz, 2008 - monodram "Był sobie raz..." w wyk. Witolda Dąbrowskiego, muzyka na żywo Bartłomiej Stańczyk, reż. Tomasz Pietrasiewicz
- Bruno Schulz (Polska, Łódź)**, zespół rockowy, lider: Karol Stolarek, 2012
- Cube VJ Group (Iwano-Frankiwska)**, grupa artystów wizualnych, 2012 - "Absynt"
- DahaBrahā (Ukraina, Kijów)**, zespół muzyki etnicznej: Marko Halanewycz, Nina Harenecka, Iryna Kowalenko, Olena Cybulska, 2012
- Duo Galay (Izrael, USA)**, duet muzyczny: Daniel Galay, Rachel Galay Altman, 2008 - wykonanie kompozycji Daniela Galaya "Mój ojciec wstępuje do strażaków", gościnnie udział śpiewaków: Kornelij Siatecki, Eugenij Szunewicz, Sofia Barna, Jarosław Bilyczko oraz aktora Witolda Dąbrowskiego
- Dziewięćcił (Polska, Łódź)**, grupa teatralna, założyciel-reżyser Andrzej Czerny, 2004 - "Czas nielegalny" wg Brunona Schulza
- Kairos (Polska, Lublin)**, męski zespół wokalny, dyrygent Borys Somerschaf, 2012
- Karbidō (Polska, Wrocław)**, eksperymentalny zespół muzyczny: Tomasz Sikora, maot /Marek Otwinowski/, Igor Gawlikowski, Peter Conradin Zumthor, 2008 - "Cynamon" (z Jurijem Andruchowyczem), 2010 - "Music4Buildings" (vol. 02, synagoga, nagranie płyty live, 29. 05. 2010), "Cynamon" (z Jurijem Andruchowyczem plus video/vj), 2012 - "Absynt" (z Jurijem Andruchowyczem), 2016 - "Atlas Estremo" (z Jurijem Andruchowyczem)
- Kijowski Akademicki Teatr Dramatyczny na Podolu (Ukraina, Kijów)**, dyrektor: Witalij Malachow, 2016 - "List do Boga" Anatolija Kryma w reż. Ihora Sławińskiego
- Kino. Pokazy.** 2004 - przegląd filmów "Schulz-Witkacy-Gombrowicz", 2006 - retrospektywa filmów Grzegorza Linkowskiego, filmy Wojtki Grabowskiego, 2010 - filmy Aliny Skiby, filmy Wojtki Grabowskiego, "Niebo bez słońca" w reż. Jana Rybkowskiego (1966), 2012 - "Sanatorium pod klepsydrą" w reż. Wojciecha Hasa (1973, rekonstrukcja cyfrowa 2012), "Ostatni Żyd z Drohobycza" / "Der Letzte Jude von Drohobytsh" w reż. Paula Rosdy, 2014 - pokazy filmowe nie-publiczne, 2016 - Video-rejestracja: wypowiedź Jerzego Ficowskiego z 2003 roku, "Człowiek Pogranicza" w reż. Tadeusza Wudzińskiego, 2018 - filmowe zbiory Muzeum Pokoju Brunona Schulza
- Kinowizja (Ukraina, Lwów)**, stowarzyszenie artystyczne, 2010 - "XXI stulecie. Wizje Brunona Schulza", pomysł: Andrij Padur
- Kroke (Polska, Kraków)**, zespół muzyczny: Tomasz Kukurba, Jerzy Bawol, Tomasz Lato, 2010, 2018
- Legenda (Ukraina, Drohobycz)**, chór muncypalny, dyrygent Igor Cykliński, 2012
- Lubelski Teatr Tańca (Polska, Lublin)**, założycielka: Hanna Strzemińska, 2008 - "Ku dobrej ciszy", choreografia: Ryszard Kalinowski.
- Lubuski Teatr** w Zielonej Górze (Polska, Zielona Góra), dyrektor Robert Czechowski, 2012 - monodram "Pan Ibrahim i kwiaty Koranu" Erica E. Schmitta w wyk. Janusza Młyńskiego
- Lwowski Akademicki Obwodowy Teatr Muzyczno-Dramatyczny im. Jurija Drohobycza (Ukraina, Drohobycz)**, dyrektor Mykoła Hnatenko, reżyser Oleksandr Korol, 2010 - czytanie dramatu Alaina van Crugtena "Bruno, czyli wielka herezja", 2012 - "Tewje-Tewel" Grigorija Gorina wg "Dziejów Tewjego Młeczarza" Szaloma Alejchemy, 2014 - "Ukradzione szczęście" Iwana Franki, 2016 - "Teatr w foyer: Wieszorek w stylu retro", 2018 - monodram "... Margaryta i Abulfaz" na podst. "Czasy secondhandu. Koniec czwornego człowieka" Swietłany Aleksijewicz w wyk. Oleny Dudycz, reż. Iryna Melnyk; "Teatr w foyer: Wieszorek w stylu retro"
- Lwowski Teatr im. Lesia Kurbasa (Ukraina, Lwów)**, założyciel, dyrektor: Wołodymyr Kuczyński, 2006 - "Metamorfozy" Owidiusza w reżyserii Oleha Stefana (scena młodzieżowa)
- Małe Instrumenty (Polska, Wrocław)**, eksperymentalny zespół muzyczny, założyciel, lider: Paweł Romańczuk, 2010 - "Elektrownia Dźwięku"
- Mgliste Fajczarnie Fabuł i Bajek (Polska, Wrocław)**, teatr studencki Uniwersytetu Wrocławskiego, 2014 - "Czas rozstajny" wg Brunona Schulza, kreacja zbiorowa
- Orkiestra Dęta Kolegium Muzycznego im. Wasyła Barwińskiego (Ukraina, Drohobycz)**, dyrygent Oleg Solar, 2018
- Pictorial Team (Polska)**, grupa fotograficzna 14 artystów, założyciel: Mieczysław Wielomski, 2012 - cykl "Ulica Krokodyli"
- Proscenium (Ukraina, Lwów)**, teatr studencki, 2006 - "Skrzydło sójki" wg Iwana Franki, reż. Roman Walko
- Scena Galicjana (Ukraina, Lwów)**, teatr, 2006 - monodram autorski Oleksandra Owerzuka "Plac Świętej Trójcy" wg Brunona Schulza
- Scena Plastyczna KUL (Polska, Lublin)**, teatr autorski, założyciel-reżyser: Leszek Mądzik, 2006 - "Bruzda", 2012 - "Pokoje pamięci Brunona Schulza" (działania we Lwowie), 2014 - "Lustro"
- Scène Infernale (Francja, Paryż)**, zespół teatralny, założycielka: Béatrice Algazi, 2012
- Sobaki w Kosmosie (Ukraina, Charków)**, zespół muzyczny, wokalista: Serhij Żadan, 2014, 2016, 2018
- Studio Teatr Test (Polska, Warszawa)**, założyciel-reżyser Andrzej Maria Marczewski, 2004 - "Trans-Atlantyck" wg Witolda Gombrowicza, 2008 - "Teatr Brunona Schulza" (oraz akcja uliczna)
- Teatr Ad Spectatores (Polska, Wrocław)**, dyrektor Maciej Masztalski, 2010 - monodram "Sny" wg Iwana Wyrpajewa w wykonaniu Agaty Kucińskiej
- Teatr Forum (Polska, Łódź)**, projekt teatralny, 2004 - "Sklepy cynamonowe", reż. Peter Yan
- Teatr Lalki i Aktora Kubaś (Polska, Kielce)**, dyrektor: Robert Drobnich, 2016 - "Sklepy cynamonowe" wg Brunona Schulza, reż. Robert Drobnich, scenografia i lalki: Cengiz Özek (Turcja)
- Teatr a Turma do Dionísio (Brazylia, Santo Ângelo)**, dyrektor-reżyser-aktor: Jerson Vincente Fontana, 2018 - monodram "Sanatorium pod klepsydrą" wg Brunona Schulza, w wyk. Jersona Fontany, wsparcie techn. : Maristela Marasca, przekł. Henryk Siewierski,
- Teatr Formy (Polska, Wrocław)**, teatr pantomimy, założyciel-aktor: Józef Markocki, 2010 - "Ulica Krokodyli", 2016 - "Femina"
- Teatr Kropka (Australia, Sydney)**, założycielka-aktorka: Jolanta Juszkiewicz, 2008 - monodram "Judyta, jaką była" w wyk. Jolanty Juszkiewicz, scenariusz na podstawie Apokryfów, Księgi Judyty i fragmentów „Niewolnika” Isaaca Bashevisa Singera
- Teatr Pinokio (Polska, Łódź)**, dyrektor Konrad Dworakowski, 2012 - "Bruno Schulz - historia występnej wyobraźni", reż. : Konrad Dworakowski, muzyka: zespół "Bublcziki"
- Teatr Studyjny (Polska, Warszawa)**, założycielka-reżyserka: Anna Dziedzic, 2018 - "Historie o moim ojcu" na podst. "Sklepów cynamonowych" Brunona Schulza
- Teatr w Koszyku (Ukraina, Lwów)**, założycielki: Iryna Wołycka, Lidia Danyliczuk, 2018 - monodram "Stara kobieta wysiaduje" wg Tadeusza Różewicza, reż. Iryna Wołycka, w wyk. Lidii Danyliczuk
- Théâtre Elizabeth Czerczuk (Francja, Paryż)**, założycielka-reżyser: Elizabeth Czerczuk, 2010 - monodram "Republika marzeń" w wyk. Zbigniewa Roli
- TNDT (Ukraina, Drohobycz)**, zespół muzyczny, 2014

46. **Trio Alfreda Schreyera** (Ukraina, Drohobycz), skład: Alfred Schreyer, Lova Lobanow, Tadeusz Serwatko, 2006, 2008, 2010, 2012, 2014
 47. **X-Project** (Ukraina, Drohobycz), zespół muzyczny, 2012
 48. **Zabih** (Ukraina, Lwów), kolektyw performances, 2018
 49. **Zapaska** (Ukraina, Kamieniec Podolski), duet muzyczny: Jana Szpaczyńska, Pawło Neczajtajlo, 2014
 50. **Zespół Muzyczny imienia Alfreda Schreyera** (Ukraina, Drohobycz), założyciel: Tadeusz Serwatko, 2016
 51. **Zespół Muzyki Tradycyjnej** (Polska, Lublin), Fundacja „Muzyka Kresów”, dyrektor Jan Bernad, 2010

**MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL
 BRUNONA SCHULZA
 MIEJSCA / LOKACJE WYDARZEŃ**

Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny im. Iwana Franki w Drohobyczu
 Budynek główny, ul. Iwana Franki 24:
 - aula; 2004, 2006, 2008, 2010, 2012, 2014, 2016, 2018
 - pok. 32: 2006, 2008, 2010, 2012, 2014, 2016, 2018
 - pok. 20: 2012, 2016, 2018
 Wydział Historyczny, ul. Lesi Ukrainki 46: 2004, 2006, 2012, 2014, 2016, 2018
 Wydział Fizyki i Matematyki, ul. Stryjska 3: 2010
 Willa Jarosza / Teatr Studencki Alter, ul. Tarasa Szewczenki 23: 2010, 2012, 2014, 2016, 2018
 Stara sala gimnastyczna Uniwersytetu: 2014, 2016, 2018
 Muzeum Pokój Brunona Schulza, budynek główny Uniwersytetu, ul. Iwana Franki 24, pok. 33: 2004, 2008, 2010, 2014, 2018
 Centrum Teatru Studenckiego Alter, ul. Josipa Lewickiego 2: 2010
 Muzeum „Drohobyczyna”
 - Pałac Sztuki / „Willa Bianki”, ul. Tarasa Szewczenki 38: 2006, 2008, 2012, 2014, 2018
 - Galeria Obrazów, ul. Strzelców Siczowych 18: 2006
 - Oddział Historyczno-Etnograficzny, Iwana Franki 32: 2004, 2008
 Lwowski Akademicki Obwodowy Teatr Muzyczno-Dramatyczny im. Jurija Drohobycza, plac Teatralny 1: 2004, 2008, 2010, 2012, 2014, 2016, 2018
 Ratusz, patio: 2008, 2016, wieża: 2008, Sala Marmurowa / Sala obrad Rady Miejskiej: 2012
 Biblioteka Miejska im. Wiaczesława Czornowoła, ul. Tarasa Szewczenki 27: 2012, 2014, 2016, 2018
 Dom Ludowy im. Iwana Franki, ul. Iwana Franki 20: 2006, 2012
 Szkoła nr 15, ul. Tarasa Szewczenki 18: 2014
 Zespół „Werchowyna”, ul. Tarasa Szewczenki 20: 2006, 2014
 Galeria Czyrka, ul. Truskawiecka 1: 2012
 Kawiarnia „U Frosi”, ul. Tarasa Szewczenki 6: 2006
 Klubokawiarnia 82100, Rynek 23: 2012, 2014
 Kościół św. Bartłomieja 2006, 2012, 2016, 2018
 Katedra greckokatlicka św. Trójcy: 2012

Synagoga: 2008, 2010, 2012, 2014, 2016, 2018
 Kaplica cmentarna przy ul. Truskawieckiej: 2006
Przestrzeń publiczna:
 - miejsce śmierci Brunona Schulza, ul. Tarasa Szewczenki 6: 2006, 2008
 - Rynek: 2012, 2014, 2016
 - Rynek 2, początek pochodu: 2004, 2006, 2008, 2010, 2012, 2014, 2016, 2018
 - plac Tarasa Szewczenki: 2018
 - dawny basen w parku uniwersyteckim: 2012, 2018
 - Mały Rynek, targ miejski: 2012
 - różne 2012, 2014, 2016, 2018

LWÓW

Centrum Artystyczne Dzyga, ul. Wirmeńska 35: 2008, 2016
 Pałac Potockich, ul. Kopernika: 2008
 Lwowska Narodowa Galeria Sztuki im. Borysa Woźnickiego, ul. Wasyla Stefanyka 3: 2008, 2010, 2012, 2016, 2018
TRUSKAWIEC
 Muzeum Mychajło Biłasa, ul. Kobzara 3: 2016, 2018

WYJAZDY STUDYJNE:

Lwów, Stryj, Rezerwat Skały Dowbusza: 2008
 Lwów: 2012
 Las Bronicki, Stara Sól, Chyrów, Łastwika Taor Karpaty: 2016
 Stryj, Bolechów, Hoszów, Szepilska: 2018

**MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL
 BRUNONA SCHULZA
 ORGANIZATORZY / PARTNERZY /
 PATRONATY**

ORGANIZATORZY:

Polonistyczne Centrum Naukowo-Informacyjne im. Igora Menioka Państwowego Uniwersytetu Pedagogicznego im. Iwana Franki w Drohobyczu: 2004, 2006, 2008, 2010, 2012, 2014, 2016, 2018
 Stowarzyszenie Festiwal Brunona Schulza w Lublinie: 2008, 2010, 2012, 2014, 2016, 2018
 Fundacja „Muzeum i Festiwal Brunona Schulza” w Drohobyczu: 2014, 2016, 2018

PARTNERZY:

Instytut Książki w Krakowie: 2004, 2006, 2008, 2010, 2012, 2014, 2016, 2018
 Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego RP: 2008, 2010, 2012, 2016, 2018
 Konsulat Generalny RP we Lwowie: 2004, 2006, 2008, 2010, 2012, 2014, 2016, 2018
 Instytut Polski w Kijowie: 2006, 2008, 2010, 2012, 2014, 2016, 2018
 Ambasada RP w Kijowie: 2008, 2010, 2012, 2014, 2016, 2018
 Ministerstwo Spraw Zagranicznych RP: 2012
 Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny im. Iwana Franki w Drohobyczu: 2004, 2006, 2008, 2010, 2012, 2014, 2016, 2018
 Lwowski Akademicki Obwodowy Teatr Muzyczno-Dramatyczny im. Jurija Drohobycza: 2004, 2008, 2010, 2012, 2014, 2016, 2018
 Ministerstwo Kultury Ukrainy: 2012

Miasto Lublin: 2006, 2008, 2010, 2012, 2014, 2016, 2018
 Miasto Drohobycz: 2006, 2010, 2012, 2016, 2018

WSPÓŁPRACA:

Ambasada RP w Brazylii: 2008, 2010
 Instytut Polski w Brukseli: 2010
 Instytut Polski w Budapeszcie: 2008, 2010
 Ambasada RP w Chorwacji: 2010
 Ambasada RP w Danii: 2008, 2010
 Ambasada RP w Holandii: 2010
 Instytut Polski w Moskwie: 2010
 Instytut Polski w Paryżu: 2008
 Instytut Polski w Pradze: 2010
 Instytut Polski w Rzymie: 2008, 2010
 Ambasada RP w Serbii: 2010
 Instytut Polski w Tel Avivie: 2008, 2010

Instytut Adama Mickiewicza w Warszawie: 2006
 Marszałek Województwa Lubelskiego 2010, 2018
 Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie: 2006
 Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie: 2012
 Szwajcarska Fundacja dla Kultury Pro Helvetia: 2010

Centrum Artystyczne Dzyga: 2008, 2016
 Centrum Austriacko-Ukraińskiej Współpracy we Lwowie: 2008
 Centrum Informacyjno-Turystyczne Drohobycz: 2018
 Drohobycka Gmina Religijna Wyznania Mojżeszowego: 2018
 Instytut Francuski w Kijowie: 2014
 Lwowska Narodowa Galeria Sztuki im. Borysa Woźnickiego: 2010, 2012, 2016, 2018
 Miejska Biblioteka im. Wiaczesława Czornowoła: 2012, 2014, 2016, 2018
 Ministerstwo Edukacji i Nauki Ukrainy: 2010
 Ministerstwo Kultury i Turystyki Ukrainy: 2010
 Muzeum „Drohobyczyna”: 2006, 2008, 2012, 2014
 Muzeum Mychajło Biłasa, Truskawiec: 2016, 2018
 Stowarzyszenie Artystyczne Alter w Drohobyczu: 2010, 2012, 2014, 2018
 Wydział Kultury Lwowskiej Obwodowej Administracji Państwowej: 2014

Israel Lottery Council for the Arts: 2008
 Ministerstwo Spraw Zagranicznych Izraela: 2008

PATRONATY HONOROWE:

Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego RP: 2008, 2010, 2012, 2014, 2016, 2018
 Ambasador RP na Ukrainie: 2008, 2012, 2018
 Konsul Generalny RP we Lwowie: 2006, 2008, 2010, 2012, 2016, 2018
 Prezydent Lublina: 2006, 2010, 2012, 2014, 2016, 2018
 Mer Drohobycza: 2006, 2010, 2012, 2016, 2018
 Minister Kultury i Turystyki Ukrainy: 2010, 2012
 Minister Edukacji i Nauki Ukrainy: 2010
 Wydział Kultury Lwowskiej Obwodowej Administracji Państwowej: 2012



1. Zabytkowego cmentarza przy ul. Truskawieckiej, 2016. Fot. Grzegorz Józefczuk.
2. Cerkiew św. Jura, zabytek UNESCO, 2016. Fot. Tomek Sikora.
3. i 4. Targowiska w centrum Drohobycza. Fot. Grzegorz Józefczuk.



Spis uczestników Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu (2004, 2006, 2008, 2010, 2012, 2014, 2016, 2018)

1. **Amit Ofra** (Izrael, Tel Awiw), artystka, ilustratorka, 2012
2. **Andruchowycz Jurij** (Ukraina, Iwano-Frankiowski), poeta, pisarz, tłumacz, 2008, 2010, 2012, 2014, 2016, 2018
3. **Andruchowycz Sofija** (Ukraina, Kijów), pisarka, 2018
4. **Baj Stanisław** (Polska, Warszawa), artysta, 2016
5. **Baka-Wilczek Maria** (Polska, Kraków), pianistka, 2018
6. **Barabasz Mychajło** (Ukraina, Lwów), artysta, 2018
7. **Barna Sofija** (Ukraina, Drohobycz), muzyk, 2008
8. **Bartmiński Jerzy** (Polska, Lublin), Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, 2006
299. **Benedyktowicz Zbigniew** (Polska, Warszawa), Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, redaktor naczelny kwartalnika „Konteksty”, 2018
9. **Bielczenko Natalia** (Ukraina, Kijów), poetka, tłumaczka, 2010
10. **Bielow Igor** (Rosja, Kaliningrad), poeta, pisarz, tłumacz, 2014
11. **Bilej Jurko** (Ukraina, Lwów), artysta, 2014
12. **Bill Stanley** (Wielka Brytania, Cambridge), Uniwersytet w Cambridge, 2012, 2014, 2016, 2018
13. **Bilenko Tatiana** (Ukraina, Drohobycz), Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny im. Iwana Franki w Drohobyczu, 2010, 2012
14. **Bilyczko Jarosław** (Ukraina, Drohobycz), muzyk, 2008
15. **Blaulich Max** (Austria, Salzburg), literaturoznawca, pisarz, 2016
16. **Bocheński Tomasz** (Polska, Łódź), Uniwersytet Łódzki, 2018
17. **Bocianowski Marian Paweł** (Polska, Łódź), artysta, 2008, 2014, 2016
18. **Bojczenko Ołeksandr** (Ukraina, Czerniowce), krytyk literacki, pisarz, publicysta, tłumacz, 2012, 2014, 2016, 2018
19. **Bondar Andrij** (Ukraina, Kijów), poeta, pisarz, publicysta, tłumacz, 2012, 2018
20. **Bošković Dragan** (Serbia), literaturoznawca, pisarz, 2010
21. **Brener Baruch** (Izrael, Hajfa), aktor, 2010
22. **Bystrowa Olena** (Ukraina, Drohobycz), Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny im. Iwana Franki w Drohobyczu, 2012
23. **Cataluccio Francesco M.** (Włochy, Florencja), literaturoznawca, pisarz, 2008
24. **Cembik Artur** (Polska, Szczecin), Uniwersytet Szczeciński, 2016, 2018
25. **Chomyz Lesia** (Ukraina, Drohobycz), Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny im. Iwana Franki w Drohobyczu, 2014, 2016, 2018
26. **Choroszko Ołeksij** (Ukraina, Lwów), artysta, 2008
27. **Chorowec Serhij** (Ukraina, Równe), akordeonista, 2012, 2014
28. **Chudzyński Robert** (Polska, Płońsk), artysta, fotograf, 2008, 2010, 2016
29. **Chyhyrk Olga** (Ukraina, Drohobycz), artystka, 2012
30. **Cichońska Izabela** (Polska), architektka, 2016
31. **Crugten Alain van** (Belgia, Bruksela), pisarz, tłumacz, 2010
32. **Czaja Dariusz** (Polska, Kraków), Uniwersytet Jagielloński, 2018
33. **Czajkowski Krzysztof** (Polska, Częstochowa), Ministerstwo Spraw Zagranicznych RP, Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w Częstochowie, 2006
34. **Czapliński Przemysław** (Polska, Poznań), Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 2016
35. **Czawa Igor** (Ukraina, Drohobycz), Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny im. Iwana Franki w Drohobyczu, 2012, 2014, 2016, 2018
- Czerwińska Olga** (Ukraina, Czerniowce), Uniwersytet Narodowy im. Jurija Fedkowycza w Czerniowcach, 2012, 2016, 2018
36. **Daume Doreen** (Austria, Wiedeń), tłumaczka, 2008, 2010, 2012
37. **Dąbrowski Witold** (Polska, Lublin), aktor, „Brama Grodzka – Teatr NN”, 2006, 2008
38. **Degler Janusz** (Polska, Wrocław), Uniwersytet Wrocławski, 2004
39. **Demić Mirko** (Serbia), pisarz, 2010
40. **Demidowski Lucjan** (Polska, Lublin), fotograf, 2010, 2016
41. **Dostatni Tomasz** (Polska, Lublin), dominikanin, publicysta, 2014, 2016, 2018
42. **Drac Oleg** (Ukraina, Kijów), aktor, reżyser, 2016
43. **Drozdowska Olesia** (Ukraina, Lwów), Lwowski Państwowy Uniwersytet Kultury Fizycznej, 2012
44. **Drzewiński Mariusz** (Polska, Lublin), artysta, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, 2006, 2008, 2010, 2012, 2014, 2016, 2018
45. **Dudziak Maciej J.** (Polska, Gorzów Wielkopolski), Akademia im. Jakuba z Paradyża w Gorzowie Wielkopolskim, 2012
46. **Dzondza Ostap** (Ukraina, Drohobycz), tłumacz, 2010, 2012
47. **Dzyk Roman** (Ukraina, Czerniowce), Uniwersytet Narodowy im. Jurija Fedkowycza w Czerniowcach, 2018
48. **Fanszel Demian** (Ukraina/Niemcy, Stryj/Kolonia), poeta, pisarz, 2010, 2012
49. **Farre Xavier** (Hiszpania), poeta, tłumacz, 2008, 2010, 2012
50. **Feciak Igor** (Ukraina, Drohobycz), fotograf, 2010, 2012
51. **Ficowska Elżbieta** (Polska, Warszawa), pisarka, działaczka społeczna, 2008, 2012, 2016
52. **Ficowska-Teodorowicz Anna** (Polska, Warszawa), działaczka społeczna, 2016
53. **Filewicz Natalia** (Ukraina, Lwów), kurator wystaw, Lwowska Narodowa Galeria Sztuki im. Borysa Woźnickiego, 2012, 2018
54. **Filipow Zenon** (Ukraina, Drohobycz), Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny im. Iwana Franki w Drohobyczu, 2004, 2010
55. **Finke Włodzimierz** (Polska, Łódź), artysta, 2012, 2014, 2016
56. **Fiut Aleksander** (Polska, Kraków), Uniwersytet Jagielloński, 2004, 2006, 2008
57. **Franczak Radka** (Polska, Warszawa), pisarka, 2018
58. **Fuszara Małgorzata** (Polska, Warszawa), Uniwersytet Warszawski, 2018
59. **Futorska Lidia** (Ukraina, Lwów), skrzypaczka, 2012, 2014
60. **Futymski Jarosław** (Ukraina, Chmielnicki), artysta, 2014
61. **Galay Daniel** (Izrael, Ramat Aviv), kompozytor, muzyk, zespół Duo Galay, 2008
62. **Galay-Altman Rachel** (USA, Filadelfia), wiolonczelistka, 2008
63. **Gauden Grzegorz** (Polska, Kraków), w latach 2008–2016 dyrektor Instytutu Książki, 2016
64. **Gierszewska Barbara Lena** (Polska, Kielce), Świętokrzyska Szkoła Wyższa w Kielcach, 2016
65. **Giszterowicz Agnieszka** (Polska, Katowice), Uniwersytet Ekonomiczny w Katowicach, 2018
66. **Głowacka Dorota** (Kanada, Halifax), Uniwersytet Kolegium Królewskiego, 2012
67. **Głowniak Krystyna** (Polska, Lublin), artystka, 2006
68. **Godun Cristina** (Rumunia, Bukareszt), literaturoznawczyni, tłumaczka, 2012
69. **Goldfarb David** (USA, Nowy Jork), Polski Instytut Kultury w Nowym Jorku, 2012
70. **Gondowicz Jan** (Polska, Warszawa), literaturoznawca, pisarz, 2012, 2014
71. **Górecki Paweł** (Polska, Kraków), artysta, 2014
72. **Grabowski Wojtek** (Polska, Będzin), reżyser filmowy, fotograf, 2006, 2010, 2012
73. **Grossarth Ulrike** (Niemcy, Berlin), artystka, performerka, 2012
74. **Grossman Dawid** (Izrael, Jerozolima), pisarz, 2012
75. **Grzywak Jakub** (Polska, Katowice), fotograf, 2012
76. **Gutfreund Amir** (Izrael, Hajfa), pisarz, 2010
77. **Hablewicz Maria** (Ukraina, Lwów), literaturoznawczyni, tłumaczka, 2006, 2008
78. **Haliw Mykoła** (Ukraina, Drohobycz), Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny im. Iwana Franki w Drohobyczu, 2012
79. **Haleta Olena** (Ukraina, Lwów), Lwowski Uniwersytet Narodowy im. Iwana Franki, 2012, 2016
80. **Henneberg Krzysztof** (Polska, Warszawa), artysta, 2014
81. **Heuckelom Kris Van** (Belgia, Leuven), Katholieke Universiteit Leuven, 2008, 2010
82. **Hochman Michał** (USA, Nowy Jork), muzyk, śpiewak, 2010
83. **Hojin Maria** (Ukraina, Lwów), artystka, Lwowska Narodowa Akademia Sztuki, 2014
84. **Homziuk Benek** (Polska, Lublin), artysta, 2012
85. **Hontscharenko Jan** (Holandia), pisarz, 2010
86. **Hudzik Agnieszka** (Niemcy, Berlin), Uniwersytet Poczdamski, 2012, 2018
87. **Huelle Paweł** (Polska, Gdańsk), pisarz, 2018
88. **Hundorowa Tamara** (Ukraina, Kijów), Instytut Literatury im. Tarasa Szewczenki, 2012
89. **Janczuk-Zucher Bogdan** (Ukraina, Lwów), artysta, 2018
90. **Jarnotowska Magdalena** (Polska, Łódź), Uniwersytet Łódzki, 2016, 2018
91. **Jarzębski Jerzy** (Polska, Kraków), Uniwersytet Jagielloński, 2004, 2006, 2008, 2010, 2012, 2014, 2016, 2018
92. **Jerofiejew Wiktor** (Rosja, Moskwa), pisarz, 2012

93. **Józefczuk Grzegorz** (Polska, Lublin), prezes Stowarzyszenia Festiwal Brunona Schulza w Lublinie, dyrektor artystyczny Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu, krytyk sztuki, publicysta, 2006, 2008, 2010, 2012, 2014, 2016, 2018
94. **Jóźwiak Henryk** (Polska, Płock), aktor Teatru Dramatycznego im. Jerzego Szaniawskiego w Płocku, 2004
95. **Jüdt Dieter** (Niemcy, Berlin), artysta, 2008
96. **Jurewicz Anna Maria** (Polska, Łódź), artystka, 2004
97. **Jurkiewicz Andrzej** (Ukraina, Drohobycz), aktor, reżyser Studenckiego Teatru „Alter”, 2008, 2010, 2012, 2014, 2016, 2018
98. **Juskiewicz Jolanta** (Australia), aktorka Teatru Kropka, 2008
99. **Kalin Arkadiusz** (Polska, Gorzów Wielkopolski), Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 2014, 2016, 2018
100. **Kalinowska Elżbieta** (Polska, Warszawa), Polski Instytut Książki, 2012
101. **Kandziora Jerzy** (Polska, Poznań), Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, 2016, 2018
102. **Kantaria Ketii** (Gruzja, Tbilisi), tłumaczka, 2016, 2018
103. **Kantor Loli** (USA, Forth Worth), fotografa, artystka, 2008, 2010, 2012
104. **Karalus Maria** (Ukraina, Drohobycz), Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny im. Iwana Franki w Drohobyczu, 2014
105. **Kärkkäinen Tapani** (Finlandia, Helsinki), tłumacz, 2012, 2016
106. **Karpowicz Ignacy** (Polska, Warszawa), pisarz, 2016
107. **Kaszuba-Dębska Anna** (Polska, Kraków), artystka, ilustratorka, 2012, 2018
108. **Kato Ariko** (Japonia, Nagoja), Uniwersytet Nagoja, 2010, 2012, 2016, 2018
109. **Kaufman Włodko** (Ukraina, Lwów), performer, art-dyrektor Artystycznego Centrum „Dzysga”, 2006, 2008, 2010, 2012, 2014, 2016, 2018
110. **Kitowska-Łysiak Małgorzata** (Polska, Lublin), Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, 2004
111. **Klech Igor** (Rosja, Moskwa), tłumacz, pisarz, 2008, 2010
112. **Kleyff Jacek** (Polska, Warszawa), poeta, kompozytor, śpiewak, 2006
113. **Klimsza Janusz** (Czechy), poeta, tłumacz, 2010
114. **Koch Jurko** (Ukraina, Lwów), artysta, 2014
115. **Kochler Krzysztof** (Polska, Warszawa), poeta, pisarz, 2018
116. **Kolozuk Nadija** (Ukraina, Łuck), Wschodnioeuropejski Uniwersytet Narodowy im. Lesi Ukrainki, 2012
117. **Korbus Paweł** (Polska, Lublin), artysta, performer, 2014
118. **Körner Gabor** (Węgry), tłumacz, 2008, 2010, 2012
119. **Koschany Rafał** (Polska, Poznań), Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 2016
120. **Kot Andrzej** (Polska, Lublin), artysta, 2016
121. **Kowacz Paweł** (Ukraina, Lwów), artysta, 2014
122. **Krasnowa Ludmiła** (Ukraina, Drohobycz), Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny im. Iwana Franki w Drohobyczu, 2012
123. **Krawczuk Halina** (Ukraina), muzyk, 2004
124. **Krawczuk Natalia** (Ukraina), muzyk, śpiewaczka, 2004
125. **Kubielas Mariusz** (Polska, Żywiec), fotograf, 2012
126. **Kucińska Agata** (Polska, Wrocław), aktorka Teatru Ad Spectatores, 2010
127. **Kuczyńska-Koschany Katarzyna** (Polska, Poznań), Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 2014, 2016
128. **Kunčius Herkus** (Litwa, Wilno), pisarz, publicysta, tłumacz, 2018
129. **Kurczewski Jacek** (Polska, Warszawa), Uniwersytet Warszawski, 2010, 2014, 2016, 2018
130. **Kuryluk Ewa** (Francja, Paryż), pisarka, artystka, 2008
131. **Levine Madeline G.** (USA, Chapel Hill), tłumaczka, 2012
132. **Lewczuk Klaudyna** (Polska, Wrocław), artystka, 2014
133. **Ligeża Wojciech** (Polska, Kraków), Uniwersytet Jagielloński, 2018
134. **Lindenbaum Shalom** (Izrael), literaturoznawca, 2012
135. **Lindskog Alexander** (USA, Chicago), Uniwersytet Illinois w Chicago, 2018
136. **Lin-Górecka Wei-Yun** (Tajwan, Tajpej), tłumaczka, 2016
137. **Lubka Andrzej** (Ukraina, Użhorod), pisarz, 2012, 2018
138. **Lubkiwski Oleg** (Ukraina, Czerniowce), artysta, 2012, 2014, 2016
139. **Ławrynowycz Lilia** (Ukraina, Łuck), Wschodnioeuropejski Uniwersytet Narodowy im. Lesi Ukrainki, 2012
140. **Łazorak Bohdan** (Ukraina, Drohobycz), Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny im. Iwana Franki w Drohobyczu, 2012, 2014, 2016, 2018
141. **Łazurko Lidia** (Ukraina, Drohobycz), Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny im. Iwana Franki w Drohobyczu, 2012, 2014
142. **Łewczuk Teresa** (Ukraina, Łuck), Wschodnioeuropejski Uniwersytet Narodowy im. Lesi Ukrainki, 2012
143. **Łopuszański Jarosław** (Ukraina, Drohobycz), Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny im. Iwana Franki w Drohobyczu, 2012
144. **Łopuszański Wasyl** (Ukraina, Drohobycz), Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny im. Iwana Franki w Drohobyczu, 2016
145. **Łuczjan Piotr** (Polska, Lublin), artysta, 2008, 2010, 2012, 2014, 2016
146. **Łuczyszyna Oksana** (USA, Austin), Uniwersytet Tekszański w Austynie, 2012, 2016, 2018
147. **Machno Wasyl** (USA, Nowy Jork), poeta, tłumacz, 2012
148. **Maksymow Oleksandr** (Ukraina, Drohobycz), aktor, performer, 2014, 2016, 2018
149. **Malarczuk Tania** (Ukraina, Iwano-Frankiowski), pisarka, 2012
150. **Malkowycz Iwan** (Ukraina, Kijów), poeta, pisarz, wydawca, 2012
151. **Marczewski Andrzej Maria** (Polska, Warszawa), reżyser, dyrektor Studio Teatr Test, 2004, 2008
152. **Marko** (Ukraina, Drohobycz), artysta, 2018
153. **Markocki Józef** (Polska, Wrocław), aktor, reżyser, Teatr Formy, 2016
154. **Markowski Michał Paweł** (USA, Chicago), Uniwersytet Illinois w Chicago, 2012, 2016
155. **Marynowycz Myrosław** (Ukraina, Lwów), Uniwersytet Katolicki we Lwowie, 2010
156. **Marzec Sławomir** (Polska, Warszawa), artysta, 2010
157. **Mądzik Leszek** (Polska, Lublin), artysta, reżyser Teatru Scena Plastyczna KUL, 2006, 2012, 2014
158. **Meniok Igor** (Ukraina, Drohobycz), Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny im. Iwana Franki w Drohobyczu, 2004
159. **Meniok Wiera** (Ukraina, Drohobycz), Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny im. Iwana Franki w Drohobyczu, dyrektor Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu, 2004, 2006, 2008, 2010, 2012, 2014, 2016, 2018
160. **Michalski Waldemar** (Polska, Lublin), poeta, pisarz, publicysta, 2006
161. **Michałowski Bartłomiej** (Polska, Lublin), artysta, 2006, 2008, 2010, 2012, 2014, 2016, 2018
162. **Michnik Adam** (Polska, Warszawa), publicysta, redaktor naczelny „Gazety Wyborczej”, 2012, 2016
163. **Micro Cuts** (Ukraina, Lwów), artysta, 2018
164. **Milczarek Zbigniew** (Polska, Tomaszów Mazowiecki), literaturoznawca, publicysta, wydawca, 2006
165. **Miller-Henneberg Kamila** (Polska, Warszawa), artystka, 2014
166. **Mizińska Jadwiga** (Polska, Lublin), Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, 2016
167. **Młyński Janusz** (Polska, Zielona Góra), aktor, Teatr Lubuski w Zielonej Górze im. Leona Kruczkowskiego, 2012
168. **Moklycia Maria** (Ukraina, Łuck), Wschodnioeuropejski Uniwersytet Narodowy im. Lesi Ukrainki, 2012, 2016
169. **Monrad Jørhen Hermann** (Dania), tłumacz, 2008, 2010
170. **Mykytycz Lewko** (Ukraina, Drohobycz), artysta, 2018
171. **Mysłowski Tadeusz** (USA, Nowy Jork), artysta, 2010, 2014, 2016, 2018
172. **Nalewajk-Turecka Żaneta** (Polska, Warszawa), Uniwersytet Warszawski, 2014, 2016, 2018
173. **Niewiadomski Andrzej** (Polska, Lublin), Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, 2010
174. **Nowak Iliana** (Bulgaria, Płowdiw), Uniwersytet im. Paisija Chilandarskiego, 2012
175. **Nycz Ryszard** (Polska, Kraków), Uniwersytet Jagielloński, 2016
176. **Obara Mateusz** (Polska, Lublin), artysta, 2018
177. **Odija Daniel** (Polska, Słupsk), pisarz, 2014, 2016
178. **Olbromski Mariusz** (Polska, Podkowa Leśna), poeta, pisarz, dyrektor Muzeum im. Anny i Jarosława Iwazkiewiczów w Stawisku, 2018
179. **Olejniczak Józef** (Polska, Katowice), Instytut Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego, 2018
180. **Oleksiak Marian** (Ukraina, Drohobycz), artysta, 2004, 2008, 2012, 2014, 2016
181. **Orlev Uri** (Izrael, Jerozolima), pisarz, tłumacz, 2008
182. **Orzeł Paweł** (Polska, Warszawa), pisarz, 2018
183. **Owerczuk Oleksandr** (Ukraina, Lwów), aktor, reżyser, Teatr Scena Galicjana, 2006
184. **Ożóg Stanisław** (Polska, Rzeszów), artysta, 2008, 2010, 2012, 2014, 2016, 2018
185. **Pálfalvi Lajos** (Węgry, Budapeszt), Katolicki Uniwersytet Pétera Pázmánya, 2008, 2010, 2012, 2018
186. **Palková Hana Nela** (Czechy, Brno), Uniwersytet Masaryka, 2018
187. **Panas Władysław** (Polska, Lublin), Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, 2004
188. **Pastuszczuk Taras** (Ukraina, Wołodymyr Wołyński), artysta, 2018
189. **Pawlyszyn Andrzej** (Ukraina, Lwów), publicysta, historyk, tłumacz, 2006, 2008, 2010, 2012, 2014, 2016, 2018
190. **Perelomowa Ołena** (Ukraina, Sumy), Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny im. Antona Makarenki w Sumach, 2006
191. **Peszek Jan** (Polska, Kraków), aktor, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej, 2010
192. **Petluk Serhij** (Ukraina, Lwów), artysta, 2008
193. **Petrov Pavel** (Bulgaria, Sofia), Uniwersytet Sofijski im. św. Klemensa z Ochrydy, 2012
194. **Pindel Tomasz** (Polska, Kraków), Polski Instytut Książki, 2012
195. **Piotrowski Zygmunt** (Polska, Warszawa), artysta, performer, 2010

196. **Piotrowska Krystyna** (Polska, Warszawa), artystka, performerka, 2014
197. **Piszta Oleksij** (Ukraina, Lwów), fotograf, 2010
198. **Podsiadło Jacek** (Polska, Opole), poeta, pisarz, 2018
199. **Pokalczuk Jurko** (Ukraina, Kijów), poeta, pisarz, tłumacz, 2006
200. **Pompeo Lorenzo** (Włochy, Rzym), tłumacz, 2008, 2010
201. **Popiek Amadeusz** (Polska, Lublin), artysta, 2018
202. **Preis Judyta** (Dania), tłumaczka, 2008, 2010
203. **Prochaško Jurko** (Ukraina, Lwów), literaturoznawca, publicysta, tłumacz, 2018
204. **Prochaško Taras** (Ukraina, Iwano-Frankiowski), pisarz, publicysta, tłumacz, 2012, 2014, 2016, 2018
205. **Próchniak Paweł** (Polska, Kraków), Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, 2016, 2018
206. **Pszenny Eugeniusz** (Ukraina, Drohobycz), Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny im. Iwana Franki w Drohobyczu, 2006, 2010
207. **Pzyiak Krzysztof** (Polska, Łódź), aktor, Teatr Nowy w Łodzi, 2004
208. **Quinkenstein Lothar** (Niemcy, Berlin), literaturoznawca, poeta, pisarz, tłumacz, 2018
209. **Rajska Ewa** (Ukraina, Drohobycz), aktorka, pisarka, publicystka 2018
210. **Riaska Petro** (Ukraina, Użhorod), artysta, 2018
211. **Robertson Theodosia** (USA), Uniwersytet Michigan-Flint, 2010, 2012
212. **Rokosz Tomasz** (Polska, Lublin), Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, 2006
213. **Rola Zbigniew** (Francja, Paryż), aktor, Compagnie Elizabeth Czerczuk, 2008, 2010
214. **Romanowski Marcin** (Polska, Gdańsk), Uniwersytet Gdański, 2018
215. **Romanyszyn Wira** (Ukraina, Drohobycz), Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny im. Iwana Franki w Drohobyczu, 2012, 2016, 2018
216. **Rosengarten Theodore** (USA, Nowy Jork), Uniwersytet Karoliny Południowej, 2012
217. **Rosiek Stanisław** (Polska, Gdańsk), Uniwersytet Gdański, 2010, 2012, 2014, 2016, 2018
218. **Rosochacka Agata** (Polska, Poznań), Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 2014
219. **Rybczyńska Zoriana** (Ukraina, Lwów), Uniwersytet Katolicki we Lwowie, 2012, 2016, 2018
220. **Rybicka Małgorzata** (Polska, Lublin), artystka, 2016
221. **Rycho Petro** (Ukraina, Czerniowce), Uniwersytet Narodowy im. Jurija Fedkowycza w Czerniowcach, 2016
222. **Rymska Natalia** (Ukraina), tłumaczka, 2010
223. **Sabat Hałyna** (Ukraina, Drohobycz), Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny im. Iwana Franki w Drohobyczu, 2012
224. **Sady Małgorzata** (Polska, Lublin), animatorka kultury, 2014
225. **Sagnol Mark** (Francja, Paryż), publicysta, fotograf, 2014, 2018
226. **Salgas Jean-Pierre** (Francja), literaturoznawca, publicysta, 2008, 2012
227. **Šamija Ivan** (Chorwacja), poeta, pisarz, 2010, 2012
228. **Sawicki Krzysztof** (Polska, Warszawa), Konsul RP w Łucku, 2014
229. **Schenkelbach Erwin** (Izrael, Jerozolim), pisarz, fotograf, 2012
230. **Schreyer Alfred** (Ukraina, Drohobycz), muzyk, śpiewak, Trio Alfreda Schreyera, 2006, 2008, 2010, 2012, 2014
231. **Siatecki Kornelij** (Ukraina, Drohobycz), śpiewak, muzyk, 2008
232. **Siewierski Henryk** (Brazylia, Brasilia), Universidade de Brasilia, 2008, 2010, 2012, 2018
233. **Sikora Tomek** (Polska, Warszawa), artysta, fotograf, 2016
234. **Sitkiewicz Piotr** (Polska, Gdańsk), Uniwersytet Gdański, 2016
235. **Sjón** (Sigurjón Birgir Sigurðsson, Islandia, Reykjavik), pisarz, 2018
236. **Skiba Alina** (Polska, Warszawa), ..., artystka, 2010
237. **Skop Lew** (Ukraina, Drohobycz), artysta, 2018
238. **Skrzeczowski Max** (Polska, Kazimierz Dolny), fotograf, 2010, 2016
239. **Slepuchin Siergiej** (Rosja, Jekaterynburg), literaturoznawca, artysta, poeta, 2016, 2018
240. **Sływyński Ostap** (Ukraina, Lwów), Lwowski Uniwersytet Narodowy im. Iwana Franki, 2006, 2014, 2016, 2018
241. **Smorağ-Goldberg Małgorzata** (Francja, Paryż), Université Paris Sorbonne, 2008, 2010, 2012
242. **Sorokin Wład** (Ukraina, Drohobycz), aktor, reżyser, Lwowski Akademicki Obwodowy Teatr Muzyczno-Dramatyczny im. Jurija Drohobycza, 2014
243. **Sowa Andrij** (Ukraina, Lwów), Lwowski Państwowy Uniwersytet Kultury Fizycznej, 2012 ?
244. **Stachniw Igor** (Ukraina, Drohobycz), aktor, performer, 2018
245. **Stojanović Branislava** (Serbia, Belgrad), literaturoznawczyni, tłumaczka, autorka strony internetowej www.brunoschulz.org, 2006
246. **Surányi András** (Węgry, Budapeszt), artysta, fotograf, 2016
247. **Suvanto Veikko** (Finlandia), tłumacz, 2008
248. **Szkrabiuk Andrij** (Ukraina, Lwów), tłumacz, 2004
249. **Szmidel Marek** (Polska, Warszawa), artysta, 2008
250. **Sztajda Jurij** (Ukraina, Lwów), artysta, 2018
251. **Szunewicz Eugenia** (Ukraina, Drohobycz), muzyk, 2008
252. **Śliwiński Piotr** (Polska, Poznań), Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 2018
253. **Śniadanko Natalia** (Ukraina, Lwów), pisarka, tłumaczka, 2006, 2012
254. **Świencicka Elina** (Ukraina, Kijów), literaturoznawczyni, poetka, pisarka, 2018
255. **Święch Jerzy** (Polska, Lublin), Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, 2006
256. **Tanusevska Lidija** (Macedonia, Skopje), tłumaczka, 2016
257. **Taranow Maksym** (Ukraina, Drohobycz), artysta, 2018
258. **Tatarenko Ała** (Ukraina, Lwów), Lwowski Uniwersytet Narodowy im. Iwana Franki, 2010, 2012, 2014, 2016, 2018
259. **Terranova Nadia** (Włochy, Rzym), pisarka, 2012
260. **Tokarczuk Olga** (Polska, Wrocław), pisarka, 2014, 2018
261. **Tomaszewski Marek** (Francja, Paryż), Narodowy Instytut Języków i Kultur Orientalnych, 2014, 2016, 2018
262. **Topij Wołodimir** (Ukraina, Lwów), artysta, 2014, 2018
263. **Tuszyńska Agata** (Polska, Warszawa), pisarka, 2012, 2016
264. **Tyczynina Alona** (Ukraina, Czerniowce), Uniwersytet Narodowy im. Jurija Fedkowycza w Czerniowcach, 2018
265. **Tymochowicz Piotr V.** (Polska, Siedliszcze), artysta, 2018
266. **Tymoszenko Leonid** (Ukraina, Drohobycz), Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny im. Iwana Franki w Drohobyczu, 2006, 2010, 2012, 2014, 2016, 2018
267. **Uhryniuk Roksolana** (Ukraina, Lwów), artystka, 2018
268. **Underhill Karen** (USA, Chicago), Uniwersytet Illinois w Chicago, 2012, 2016
269. **Varga Krzysztof** (Polska, Warszawa), pisarz, publicysta, 2014
270. **Wach Jarosław** (Polska, Lublin), czasopismo „Akcent”, 2006
271. **Waldhör Jana** (Austria, Wiedeń), Uniwersytet Wiedeński, 2018
272. **Walkiewicz Wojciech** (Polska, Warszawa), fotograf, 2012, 2014
273. **Wandyszew Walentyn** (Ukraina, Sumy), Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny im. Antona Makarenki w Sumach, 2006
274. **Warska Katarzyna** (Polska, Gdańsk), Uniwersytet Gdański, 2018
275. **Widelski Andrzej Antoni** (Polska, Lublin), artysta, 2006, 2012, 2016
276. **Wiedemann Adam** (Polska, Warszawa), poeta, pisarz, 2018
277. **Wilczyński Marek** (Polska, Gdańsk, Kraków), Uniwersytet Gdański, Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie, 2012, 2014, 2016, 2018
278. **Willmann Krzysztof** (Polska, Warszawa), animator kultury, 2014
279. **Wiśniewska Lidia** (Polska, Bydgoszcz), Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, 2018
280. **Włodarska Anna** (a.w.) (Polska, Gdańsk), artystka, 2018
281. **Wojakowski Dariusz** (Polska, Rzeszów), Uniwersytet Rzeszowski, 2014, 2016, 2018
282. **Woynarowski Jakub** (Polska, Kraków), artysta, 2016
283. **Woźniak Michał** (Polska, Lublin), fotograf, 2010
284. **Woźniak Taras** (Ukraina, Lwów), publicysta, tłumacz, redaktor naczelny niezależnego kulturoznawczego kwartalnika „I”, dyrektor Lwowskiej Narodowej Galerii Sztuki im. Borysa Woźnickiego, 2014, 2018
285. **Wójtowicz Aneta** (Polska, Warszawa), artystka, 2014
286. **Wójtowicz Sławomir** (Polska, Warszawa), rzeźbiarz, 2014, 2016
287. **Wróblewski Bogusław** (Polska, Lublin), Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, redaktor naczelny kwartalnika „Akcent”, 2006, 2010, 2012, 2018
288. **Wynnyczuk Jurij** (Ukraina, Lwów), pisarz, 2012, 2016, 2018
289. **Zadura Bohdan** (Polska, Puławy, Warszawa), poeta, pisarz, tłumacz, redaktor naczelny miesięcznika „Twórczość”, 2006, 2008, 2012, 2014, 2016, 2018
290. **Zagajewski Adam** (Polska, Kraków), poeta, pisarz, 2018
291. **Zapędowski Paweł** (Polska, Kraków), artysta, 2014
292. **Zarzycka Ewa** (Polska, Lublin, Wrocław), Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu, 2006, 2014, 2018
293. **Zavrelova Petra** (Czechy), literaturoznawczyni, tłumaczka, 2008
294. **Zdorowenko Wiktor** (Ukraina, Drohobycz), Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny im. Iwana Franki w Drohobyczu, 2012
295. **Zińczuk Aleksandra** (Polska, Lublin), redaktorka naczelna czasopisma internetowego „Kultura Enter”, 2012, 2018
296. **Zubrycka Maria** (Ukraina, Lwów), Lwowski Uniwersytet Narodowy im. Iwana Franki, 2012
297. **Żadan Serhij** (Ukraina, Charków), poeta, pisarz, tłumacz, 2014, 2016, 2018
298. **Żwirblis Krzysztof** (Polska, Warszawa), aktor, reżyser, Teatr Akademia Ruchu, 2016

Noty o autorach

Jurij Andruchowycz – poeta, prozaik, eseista i tłumacz. Założyciel grupy poetyckiej Bu-Ba-Bu. W Polsce ukazały się cztery jego powieści: *Rekreacje*, *Moscoviada*. *Powieść grozy*, *Perwersja* oraz *Dwanaście kręgów*, za którą otrzymał Nagrodę Lipskich Targów Książki oraz Literacką Nagrodę Europy Środkowej „Angelus”. Wydał także tomy esejów: *Erz-herz-perc*, *Moja Europa* (wspólnie z Andrzejem Stasiukiem), *Ostatnie terytorium*, *Diabeł tkwi w serze* i *Leksykon miast intymnych* oraz wywiad rzekę *Tajemnica*. Czytelnicy znają również jego tomy poezji: *Piosenki dla martwego koguta* oraz *Egzotyczne ptaki i rośliny*. *Wiersze z lat 1980–1990*. Wraz z zespołem Karbido nagrał płyty *Samogon*, *Cynamon* oraz *Absinthe*, a z Mikołajem Trzaską, Wojtkiem Mazolewskim i Maciem Morettim płytę *Andruchoid*. W 2014 roku Paweł Smoleński przeprowadził z nim wywiad rzekę o ukraińskiej rewolucji *Szcze ne umierła i nie umrze*. Andruchowycz jest autorem przekładów z języka polskiego, niemieckiego i rosyjskiego. Laureat Międzynarodowej Nagrody Literackiej Vilenica, przyznawanej przez Związek Pisarzy Słoweńskich pisarzom z Europy Środkowej (2017). Mieszka w Iwano-Frankiwsku.

Sofija Andruchowycz – ukraińska pisarka i tłumaczka. Współredaktorka pisma „Czetwer” (2003–2005). Laureatka nagrody literackiej wydawnictwa Smołoskyp (2001). Przetłumaczyła na ukraiński powieść Manueli Gretkowskiej *Europejka*. Wydane książki: *Літо Мілени* (2002), *Старі люди* (2003), *Жінки їхніх чоловіків* (2005), *Сьомга* (2007); polskie przekłady wydane przez wydawnictwo Czarne: *Kobiety ich mężczyzn* (2007), *Siomga* (2009), *Felix Austria* (2018).

Krzysztof M. Bednarski – artysta, w latach 1973–1978 studiował na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, w pracowni prof. Jerzego Jarnuszkiewicza i prof. Oskara Hansena. Jeszcze podczas studiów blisko związany z teatrem Jerzego Grotowskiego, dla którego w latach 1976–1981 projektował plakaty. Od 1986 roku mieszka w Rzymie. We wczesnych pracach odnosił się do propagandy komunistycznej oraz sytuacji społeczno-politycznej Polski w stanie wojennym. Najbardziej znaną jego realizacją jest instalacja rzeźbiarska *Moby Dick* z 1987 roku. Autor rzeźb nagrobnych m.in. Konstantego Pużyny,

Krzysztofa Kieślowskiego, Ryszarda Cieślaka, Wojciecha Fangora, Krzysztofa Krauzego, Tomasza Stańki, oraz pomników *Incontro con Federico Fellini* (Rimini, 1994), Fryderyka Chopina *La note bleue* (Wiedeń, 2010), a także rzeźby *Thanatos Polski* (1984), poświęconej pamięci przyjaciół z Teatru Laboratorium Jerzego Grotowskiego. Swoje prace pokazywał na ponad stu wystawach indywidualnych oraz ponad pięciuset zbiorowych. Kilkakrotnie wyróżniony stypendium MKiDN, oraz w latach 1988/1989 stypendium rządu włoskiego. Laureat nagrody im. Katarzyny Kobro i Franco Cuomo International Award. Odznaczony Złotym Medalem Zasłużony Kulturze Gloria Artis.

Zbigniew Benedyktowicz – antropolog kultury. Wykładał w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej UW, dr hab. profesor nadzwyczajny w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie. Kierował Zakładem Antropologii Kultury, Filmu i Sztuki Audiowizualnej. Redaktor naczelny kwartalnika „Konteksty”, członek redakcji „Kwartalnika Filmowego”. Zajmuje się problematyką wyobraźni symbolicznej i antropologią kultury współczesnej. Autor licznych artykułów na ten temat, współautor i redaktor naukowy książek: *Film i kontekst* (1988), *Sztuka na wysokości oczu*. *Film i antropologia* (1991), *Dom w tradycji ludowej* (z Danutą Benedyktowicz, 1992), *Zbigniew Rybczyński – podróżnik do krainy niemożliwości* (1993), *Portrety „Obcego”*. *Od stereotypu do symbolu* (2000), *Dom – droga istnienia*. *Dom w tradycji ludowej / The Home – the Way of Being*. *Home in Folk Tradition* (z Danutą Benedyktowicz, 2009), *Elementarz tożsamości* (2016).

Stanley Bill – był adiunktem i dyrektorem Programu Studiów Polskich na Uniwersytecie w Cambridge. Bada przede wszystkim literaturę i kulturę polską XX wieku, ze szczególnym naciskiem na religię i sekularyzację, problematykę ciała, relacje polsko-ukraińskie i teorię postkolonialną w kontekście historii kultury polskiej.

Tomasz Bocheński – literaturoznawca, eseista i krytyk literacki. Profesor Uniwersytetu Łódzkiego, kierownik Zakładu Literatury Polskiej XX i XXI wieku UŁ. Autor esejów o polskich dysydentach modernizmu: Witkacym, Schulzu, Gombrowiczu, Leśmianie, Mrożku i Myśliwskim. Interesuje się improwizacją w literaturze, humorem jako formą poznania, pisarstwem wolnym od natręctw myślowych i ćwiczeniami duchowymi współczesnych pisarzy. Opublikował m.in. *Czarny humor w twórczości Witkacego, Gombrowicza, Schulza*. *Lata Trzydzieste* (2005), *Witkacy i reszta świata* (2010), *Tango bez Edka* (2018).

Jerzy Jacek Bojarski – księgarz, bibliotekarz, wydawca, społecznik, były radny miejski. Pochodzi z Zamościa, absolwent KUL, pracuje w Miejskiej Bibliotece Publicznej w Lublinie. Prowadzi internetowe pismo „Niecodziennik biblioteczny”, organizuje przedsięwzięcia wydaw-

niczo-artystyczne z malarzem Benkiem Homziukiem. Pomysłodawca i redaktor książki *Ścieżki pamięci* (2000), poświęconej obecności Żydów w dawnym Lublinie, a także m.in. mapy *Bruno Schulz i Drohobycz* (2009).

Francesco M. Cataluccio – studiował filozofię i filologię polską we Florencji i w Warszawie. Autor licznych artykułów na temat dziejów i kultury Polski oraz Europy Środkowej. Był redaktorem włoskiego wydania dzieł Witolda Gombrowicza oraz włoskiej i hiszpańskiej zbiorowej edycji dzieł Brunona Schulza. Polskim czytelnikom znany jako autor książek: *Niedojrzałość, choroba naszych czasów* (2006) oraz *Jadę zobaczyć, czy tam jest lepiej. Niemalże brewiarz środkowoeuropejski* (2012). Laureat Nagrody Literackiej im. Giuseppe Dessiego.

Artur Cembik – absolwent polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego oraz wiedzy o teatrze, filmie i telewizji na Uniwersytecie Gdańskim. Doktorant literaturoznawstwa na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Szczecińskiego. Od ponad 30 lat nauczyciel języka polskiego. Autor publikacji dotyczących Andrzeja Chciuka, Brunona Schulza, Mirona Białoszewskiego oraz artykułów w prasie pedagogicznej. Obecnie przygotowuje rozprawę doktorską na temat twórczości Andrzeja Chciuka.

Dariusz Czaja – antropolog kultury, eseista redaktor „Kontekstów”. Prof. dr hab., wykładowca UJ. Jest autorem kilku książek, m.in.: *Sygnatura i fragment. Narracje antropologiczne* (2004), *Anatomia duszy. Figury wyobraźni i gry językowe* (2006), *Lekcje ciemności* (2009), *Gdzieś dalej, gdzie indziej* (2010, nominacja do nagrody „Nike”) i *Znaki szczególne. Antropologia jako ćwiczenie duchowe* (2013). Redaktor i pomysłodawca tomów zbiorowych *Inne przestrzenie, inne miejsca. Mapy i terytoria* (2013) i *Scenariusze końca. Zmierzch, kres, apokalipsa* (2015). Ostatnio opublikował zapis swoich rozmów z Wiesławem Juszcakiem *Ruiny czasu* (2017) oraz książkę *Gramatyka bieli* (2018 – nominowaną do nagrody „Nike”). Stale publikuje w „Kontekstach”, „Kwartalniku Filmowym”, „Kronosie” i „Dwutygodniku”.

Olga Czerwińska – doktor filologii, profesor, kierowniczka Zakładu Literatury Powszechnej, Teorii Literatury i Filologii Słowiańskiej w Uniwersytecie Narodowym im. Jurija Fedkowycza w Czerniowcach.

Roman Dzyk – doktor filologii, adiunkt w Zakładzie Literatury Powszechnej, Teorii Literatury i Filologii Słowiańskiej w Uniwersytecie Narodowym im. Jurija Fedkowycza w Czerniowcach.

Elżbieta Ficowska – polska działaczka społeczna, związana z opozycją demokratyczną, współpracowniczka KOR, pedagoga, autorka książek dla dzieci, które wydawała pod

nazwiskiem Elżbieta Bussold. Posługiwała się też pseudonimem Irena Borowiecka. W latach 2002–2006 przewodnicząca Stowarzyszenia Dzieci Holocaustu. W 2006 roku została odznaczona Krzyżem Oficerskim Orderu Odrodzenia Polski za działalność opozycyjną. Pomysłodawczyni i współzałożycielka Fundacji im. Jerzego Ficowskiego.

Jerzy Ficowski (1924–2006) – poeta, pisarz, autor tekstów piosenek (m.in. *Jadą wozy kolorowe*), prozaik, publicysta, tłumacz z hiszpańskiego, romskiego, rosyjskiego, niemieckiego, włoskiego, francuskiego, rumuńskiego i jidysz, znawca romskiej kultury i folkloru żydowskiego, badacz i propagator twórczości Schulza i Wojtkiewicza. Żołnierz Armii Krajowej (ps. Wrak), uczestnik powstania warszawskiego. Od 1975 do 1980 roku został objęty zakazem druku za podpisanie Listu 1959. W 1977 dostał nagrodę polskiego PEN Clubu. Członek KOR i KSS „KOR”, członek Stowarzyszenia Pisarzy Polskich. W 2004 został odznaczony Krzyżem Komandorskim z Gwiazdą Orderu Odrodzenia Polski, w 2005 roku uhonorowany Nagrodą specjalną „Literatury na Świecie” za całokształt dorobku translatorskiego. Autor tomu *Odczytanie popiołów* napisał ponad 20 książek poezji – tomików oryginalnych i autorskich wyborów. W swojej poezji nawiązywał do rodzimej kultury oraz dorobku współtworzących ją mniejszości, czerpał z różnych tradycji polszczyzny i odkrywał jej nieznany potencjał. Opublikował kilkanaście książek dla dzieci, czerpał do nich motywy m.in. z opowieści cygańskich i rozmów z córkami. Zbiór baśni *Galazka z Drzewa Słońca*, inspirowany obserwacjami kultury i obyczajów cygańskich, spośród jego książek jest najczęściej wznawiany i tłumaczony na inne języki. Sięgał po różne gatunki prozatorskie: we *Wspominkach starowarszawskich* jak reportażysta opisywał ludzi, dzięki którym wciąż trwał duch przedwojennego miasta; w *Bajędach z augustowskich lasów* odtwarzał opowieści i język leciwej pani Jadwigi; drobnymi tekstami w *Dobrodziejstwie inwentarza* przypominał zabytkowe przedmioty, które ocalały z zaginionych światów. Najważniejszą jego książką prozatorską stał się tom *Czekanie na sen psa*. Jednym z jego artystycznych mistrzów był Witold Wojtkiewicz: podobnie jak w wypadku Schulza, gromadził spuściznę rękopiśmienną artysty oraz wiedzę o jego życiu; jedno i drugie przedstawił w książce *W sierocińcu świata*, wznowioną później jako album *Witold Wojtkiewicz*. Wędrował z taborem cygańskim, chcąc poznać prawdę o kulturze i zagładzie polskich Cyganów – dzięki temu napisał o nich pionierskie książki (m.in. *Cyganie na polskich drogach*), tłumaczył poezję Papuszy i znajdował inspiracje do własnych utworów. Zwany jest „archeologiem Schulza”, ponieważ w drugiej połowie XX wieku odkrył Schulza dla Polski i całego świata. Dowiedziawszy się o śmierci Schulza, postanowił pisać o nim „sobie samemu”: do końca życia poszukiwał pamiątek i śladów po nim. Dzięki przyczynom biograficznym, edycjom od-

nalezionych przez siebie listów, rysunków oraz ilustracji Schulza zyskał opinię jego największego znawcy. W kolejnych wersjach esejów, zebranych najpełniej w tomie *Regiony wielkiej herezji i okolice*, szukał istoty Schulzowskiej „mitologii”. Konsultował i wspierał powstanie Muzeum Pokoju Brunona Schulza w Drohobyczu, dla którego przekazał wiele eksponatów, cieszył się na powrót Schulza do Drohobycza za sprawą Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza oraz innych inicjatyw Schulzowskich podejmowanych w Drohobyczu.

Natalia Filewicz – historyczka sztuki i badaczka życia artystycznego Lwowa, kulturoznawczyni, organizatorka wystaw. Ukończyła dziennikarstwo w Ukraińskim Poligraficznym Instytucie im. Iwana Fedorowa we Lwowie. Od 1979 do 2018 roku pracowała w Lwowskiej Galerii Obrazów (obecnie: Lwowska Narodowej Galeria Sztuki im. Borysa Woźnickiego), m.in. jako kierowniczka archiwum sztuki i kultury. Autorka wielu wystaw poświęconych m.in. Brunonowi Schulzowi, badaczka jego twórczości. Autorka, współautorka, redaktorka wielu publikacji książkowych, czasopiśmienniczych i publicystycznych poświęconych wybitnym postaciom kultury związanym ze Lwowem i Lwowszczyzną, w tym ostatnio np. *100 cerkwi Nahirnych. Cerkwie Wasyla Nahirnego* (2013), *Borys Woźnicki, jakim go pamiętamy* (2013).

Jerson Vicente Fontana – historyk, pracownik uniwersytecki, profesjonalny aktor i pedagog teatru, współzałożyciel i dyrektor teatru A Turma do Dionísio w Santo Ângelo w Brazylii, powstałego w 1986 roku. Teatr dał ponad 2000 występów w Brazylii, a także w Argentynie, Boliwii, Francji, Szwajcarii, Włoszech, Polsce oraz na Ukrainie. Fontana jest autorem i wykonawcą pierwszej scenicznej adaptacji prozy Brunona Schulza w Brazylii.

Małgorzata Fuszara – prof. zw. nauk humanistycznych w zakresie socjologii, dr hab. nauk prawnych, dyrektorka Instytutu Stosowanych Nauk Społecznych UW. W latach 2014–2015 Pełnomocniczka Rządu ds. Równego Traktowania. Przewodnicząca Rady Stowarzyszenia Kongres Kobiet. Autorka licznych publikacji w języku polskim, angielskim, francuskim i niemieckim, m.in. książki *Kobiety w polityce* (2007), współautorka i redaktorka książek *Nowi mężczyźni? Zmieniające się modele męskości we współczesnej Polsce* (2008), *Współpraca czy konflikt? Państwo, Unia i kobiety* (2008), *Kobiety, wybory, polityka* (2013) oraz *Spory i ich rozwiązywanie* (2017).

Grzegorz Gauden – prawnik, ekonomista. Był działaczem i dziennikarzem „Solidarności” w Poznaniu, internowany 13 grudnia 1981 roku. W latach 1984–1993 przebywał na emigracji w Szwecji. Po powrocie do

Polski był wydawcą prasy. W latach 2004–2006 redaktor naczelny „Rzeczpospolitej”, a w latach 2008–2016 dyrektor Instytutu Książki w Krakowie. Ostatnio wydał książkę *Lwów – kres iluzji. Opowieść o pogromie listopadowym 1918* (2019).

Agnieszka Giszterowicz – asystentka w Katedrze Zarządzania Organizacjami na Wydziale Ekonomii Uniwersytetu Ekonomicznego w Katowicach, doktorantka w Katedrze Rachunkowości na Wydziale Zarządzania Uniwersytetu Ekonomicznego w Krakowie, absolwentka Wydziału Media, Arts & Design na University of Bedfordshire, posiada Dyplom C&G Regent Academy of Fine Arts w Londynie. Potrzeba zdobycia wiedzy wspierającej działalność zawodową i artystyczną zaowocowała rozwojem w kierunku nauk ekonomicznych. Współautorka dwóch książek i autorka kilkunastu artykułów naukowych z dziedziny zarządzania, ekonomii i rachunkowości, których tematyka skupia się głównie wokół działań i predyspozycji twórczych oraz wokół rachunkowościowej wyceny kreatywności. Zainteresowania: rachunkowość kreatywności i kapitału intelektualnego, zarządzanie, sztuki piękne, dizajn.

Leonid Golberg – drohobycki dziennikarz, przewodnik turystyczny, współzałożyciel i główny redaktor internetowej gazety *Maydan.drohobych.net*, rzecznik prasowy społeczności żydowskiej Drohobycza. Ukończył studia na Uniwersytecie w Drohobyczu (filologia francuska), pracował m.in. w Muzeum Drohobyczyna (Cerkiew św. Jura), był korespondentem różnych czasopism. Od 1994 należy do Narodowej Spółki Dziennikarzy Ukrainy. W 2018 odznaczony polskim Brązowym Krzyżem Zasługi.

Mark Golberg (1922–2007) – dr hab., historyk i teoretyk literatury, sławista, krytyk literacki. Weteran II wojny światowej, ukończył studia w Charkowie, od 1952 roku pracował na uniwersytecie w Drohobyczu, kierował Zakładem Literatury Powszechnej i Teorii Literatury. Autor licznych prac w zakresie komparatystryki, sławistyki, dialogu literatur słowiańskich, teorii i praktyki przekładu, kulturoznawstwa. Badacz twórczości Tarasa Szewczenki, Iwana Franki, Łesi Ukrainki, Olgi Kobyłańskiej, Iwana Neczuja-Lewickiego, Jurija Fedkowycza, Maksyma Rylskiego, Aleksandra Błoka, Janki Kupały, Vuka Karadžića, Georga Byrona, Heinricha Heinego.

David A. Goldfarb – badacz literatury polskiej i teorii literatury, tłumacz literacki z języka polskiego na angielski. Uzyskał doktorat z literatury porównawczej na City University of New York. Publikował artykuły na temat Brunona Schulza, Zbigniewa Herberta, Stanisła-

wa Ignacego Witkiewicza, Michaiła Lermontowa i kina wschodnioeuropejskiego w „Indiana Slavic Studies”, „Philosophy and Literature”, „Prooftexts”, „The Polish Review”, „Slavic and East European Performance”, „Jewish Quarterly”. Autor wprowadzenia i uwag do *Śmierci Iwana Ilycha*, *Inne historie* oraz *Ojcowie i synowie Turgieniewa* do serii Barnes i Noble Classics, a także do wydania *The Street of Crocodiles and Other Stories by Bruno Schulz*.

Jan Gondowicz – krytyk, tłumacz, eseista, archeolog wyobraźni. Stały współpracownik „Kontekstów”. Uformowany w kręgu inspiracji surrealistycznych, zwraca się ku postaciom, dziełom i faktom pośrednim, ekscentrycznym i pozakategorialnym. Autor zbiorów szkiców i esejów: *Pan tu nie stał* (2011), *Paradoks o autorze* (2011), *Duch opowieści* (2014), *Trans-Autentyk* (2014), *Czekając na Golema* (2019). Jest też autorem bestiarusza *Zoologia fantastyczna uzupełniona* (1995, 2007), antologii tekstów surrealistycznych *Przekleństwa wyobraźni* (2010) oraz krótkiej monografii *Schulz* (2006). Jako tłumacz przyswoił polszczyźnie teksty m.in. Daniła Charmsa, Josifa Brodskiego, Karela Capka, Gustave’a Flauberta, Alfreda Jarry’ego, Raymonda Queneau i Georges’a Pereca.

David Grossman – izraelski pisarz, studiował filozofię oraz wiedzę o teatrze na Uniwersytecie Hebrajskim. Pracował w izraelskiej rozgłośni radiowej, w programach dla dzieci (od 1970 do 1984), następnie zaczął pisać książki: *Pojedynek* (1982), *Patrz pod: Miłość* (1986; jednym z bohaterów jest Bruno Schulz), *Bądź mi nożem* (1998), *Tam, gdzie kończy się kraj* (2008). Jego twórczość tłumaczono na wiele języków, m.in. na polski (*Kto ze mną pobiegnie*). Jedną z jego najbardziej znanych książek jest *The Yellow Wind* – o życiu Palestyńczyków na terytoriach okupowanych przez Izrael.

Paweł Huelle – prozaik, poeta, scenarzysta i dramaturg. Jego twórczość tematycznie wiąże się z Gdańskiem – „małą ojczyzną”. Popularność przyniosła mu debiutancka powieść *Weiser Dawidek* (1987), zekranizowana przez Wojciecha Marczewskiego w 2000 roku pod tytułem *Weiser*. W 2001 roku za książkę *Mercedes-Benz. Z listów do Hrabala* został laureatem Paszportu „Polityki”, w 2008 za powieść *Ostatnia Wieczera* był nominowany do Nagrody Literackiej Nike. Na jego twórczości kilkakrotnie opierano spektakle: *Stół* (2000) i *Srebrny deszcz* (2000) w Teatrze Telewizji, a także *Kąpielisko ostrów* (2001) w Teatrze im. Juliusza Osterwy w Lublinie.

Wiktor Jerofiejew – rosyjski pisarz i publicysta postmodernistyczny. W 1979 był jednym z inicjatorów *Metropolu*, drugoobiegowego wydawnictwa, w którym poza cenzurą ukazały się teksty radzieckich pisarzy róż-

nych pokoleń. Publikacja spotkała się z ostrą reakcją władz – wyrzucono go ze Związku Literatów i objęto zakazem druku (oficjalnie debiutował dopiero w okresie pierestrojki), a jego ojca odwołano z placówki dyplomatycznej. Autor m.in. powieści: *Rosyjska piękność* (1990), *Sąd Ostateczny* (1996), *Encyklopedia duszy rosyjskiej* (1999), *Dobry Stalin* (2004), *Akimudy* (2012, polskie tłumaczenie Michał B. Jagiełło).

Jerzy Jarzębski – krytyk i historyk literatury, profesor nauk humanistycznych, wykłada na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego i w Instytucie Polonistyki Państwowej Wyższej Szkoły Wschodnioeuropejskiej w Przemyślu. Znamca twórczości Witolda Gombrowicza, Brunona Schulza i Stanisława Lema. Jako krytyk najczęściej zajmuje się współczesną prozą. Od 2008 roku członek jury Nagrody Mediów Publicznych w dziedzinie literatury pięknej COGITO. W 1985 roku został laureatem Nagrody Fundacji im. Kościelskich, a w 1991 roku uhonorowano go Nagrodą im. Kazimierza Wyki. W 2006 nominowany do Nagrody Literackiej Nike. Autor kilkunastu książek, m.in. ostatnio *Doświadczanie kultury* (2015), *Proza: wykroje i wzory* (2016), *Schulzowskie miejsca i znaki* (2016) oraz *Miasta, rzeczy, przestrzenie* (2019).

Grzegorz Józefczuk – dziennikarz, krytyk, publicysta, działacz kultury. Absolwent filozofii na UMCS w Lublinie, doktor *honoris causa* Państwowego Uniwersytetu Pedagogicznego im. Iwana Franki w Drohobyczu (2014), prezes Stowarzyszenia Festiwal Brunona Schulza (Lublin, założone w 2007 roku), dyrektor artystyczny Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu od 2006 roku, laureat Nagrody Miasta Lublina za Upowszechnianie Kultury (2012), stypendysta MKiDN (2014, 2017).

Polina Justowa – absolwentka polonistyki Moskiewskiego Państwowego Uniwersytetu im. Łomonosowa. Językoznawczyni, redaktorka, tłumaczka polskiej literatury na język rosyjski. Wykłada na Państwowym Uniwersytecie Pedagogicznym w Niżnym Nowogrodzie. Wieloletnia pracowniczka Instytutu Polskiego w Moskwie, w którym odpowiadała za projekty literackie, wydawnicze i edukacyjne. Obecnie redaktorka i autorka rosyjskiej sekcji portalu Culture.pl.

Jerzy Kandziora – pracownik naukowy Instytutu Badań Literackich PAN, badacz powojennej literatury polskiej, bibliograf i edytor. Napisał między innymi *Zmęczonych fabułą* (1993), książkę o narracjach autobiograficznych Kazimierza Brandysa, Tadeusza Konwickiego i Wiktora Woroszyńskiego, oraz monografię *Ocalony w gmachu wiersza* (2007), poświęconą poezji Stanisława Barańczaka. Wśród jego prac bibliogra-

ficznych najważniejsze jest obszerne dzieło zespołowe *Bez cenzury 1976–1989. Literatura – ruch wydawniczy – teatr* (1999), którego powstawaniem kierował. Łączy zainteresowanie twórczością konkretnych pisarzy z refleksją nad kontekstami społecznymi literatury i narracjami doby PRL-u.

Keti Kantaria – tłumaczka, orientalistka, anglistka. Urodziła się i mieszka w Tbilisi. Ukończyła studia orientalistyczne na Uniwersytecie Państwowym w Tbilisi oraz kurs tłumaczenia symultanicznego (język angielski) w Tbilisi State Institute of Foreign Languages. Wykonuje tłumaczenia literackie dla gruzińskich wydawnictw Bakur Sulakauri, Logos Press, Gia Karchkhadze, Siesta, Diogene, Books in Batumi, Translators Publishing. Publikuje artykuły i tłumaczenia w czasopismach „24 godzinny”, „Tskheli Shokoladi”, „Literatura”, „Liberali”, „Indigo”, „Garemo”. Laureatka Nagrody Saba 2007 w kategorii najlepszego debiutu literackiego roku za tłumaczenie powieści *Vernon God Little* DBC Pierre, Nagrody Tumanishvili 2019 w kategorii najlepszego tłumaczenia sztuki (Janusz Głowacki, *Antygoną w Nowym Jorku*). Założycielka Wydawnictwa Tłumaczy w Tbilisi, mającego na celu ochronę praw tłumaczy gruzińskich (2017). Przetłumaczyła na język gruziński dzieła DBC Pierre, Paula Austera, Orlando Figesa, Henry’ego Davida Thoreau, Dicka Francisa, Petera Careya, Philipa Rotha, Kurta Vonneguta, Charlesa Bukowskiego, Edwarda Saida, Erica Lee, Jonathana Swifta. W 2017 roku ukazało się jej tłumaczenie na język gruziński *Sklepow cynamonowych* Brunona Schulza, w 2018 – tłumaczenia *Pornografii* Witolda Gombrowicza oraz dramatów Doroty Masłowskiej i Beniamina M. Bukowskiego.

Ariko Kato – wykłada na Uniwersytecie Studiów Międzynarodowych w Nagoji. Pracę doktorską na temat prozy i dzieł artystycznych Brunona Schulza obroniła na Uniwersytecie Tokijskim. Studiowała na Uniwersytecie Warszawskim jako stypendystka Fundacji Heiwa Nakajima i na Uniwersytecie Jagiellońskim jako stypendystka rządu polskiego. Autorka książki *Bruno Schulz: Od oczu do rąk* (2012, po japońsku). Redaktorka tomu antologii tekstów *Świat Brunona Schulza* (2013; po japońsku). Tłumaczyła na japoński m.in. *Medaliony* Zofii Nałkowskiej oraz *Akacje kwitną* Debory Vogel. Jej zainteresowania obejmują międzywojenną literaturę i sztuki awangardowe, wielokulturowość w dawnym Lwowie i okolicy oraz reprezentacje Holokaustu i drugiej wojny światowej w literaturze i sztuce. Po uzyskaniu grantu z Japan Society for the Promotion of Science w latach 2016–2017 była na stażu naukowym w Instytucie Badań Literackich PAN.

Małgorzata Kitowska-Łysiak (1953–2012) – historyczka sztuki, teoretyczka i krytyczka, profesorka Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, gdzie kierowała Katedrą Historii Sztuki Współczesnej, wybitna znawczyni twórczości Brunona Schulza oraz powojennego malarstwa figuratywnego. Członkini Towarzystwa Naukowego KUL, Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Lubelskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, Rady Programowej Biura Wystaw Artystycznych w Lublinie. Redaktorka serii wydawniczej „Sztuka nowa” (TN KUL), zainicjowała badania nad Grupą Zamek.

Igor Klech – rosyjski pisarz i krytyk literacki, studiował filologię rosyjską na Uniwersytecie Lwowskim, przez 17 lat pracował jako konserwator witraży we Lwowie. Debiut prozatorski w 1989 roku. Od 1994 roku mieszka w Moskwie. Członek Związku Pisarzy Rosyjskich (1991) i Rosyjskiego PEN Clubu (1996). Jego utwory są tłumaczone na angielski, niemiecki, polski, węgierski, fiński, litewski, francuski i ukraiński języki. Laureat Nagrody Akademii Sztuk w Berlinie (1995), Nagrody im. Jurija Kazakowa za najlepsze rosyjskie opowiadanie 2002 roku (*Psy Polesia* ze zbioru *Polowanie na bażanta*). W 2010 roku jego książka *Kroniki 1999 roku* znalazła się na liście Rosyjskiej Nagrody Bookera. Tłumaczył opowiadania Brunona Schulza, publikował eseje o jego twórczości.

Jacek Maria Kurczewski – socjolog, prof. dr hab., profesor emerytowany Uniwersytetu Warszawskiego, twórca i były kierownik Katedry Socjologii i Antropologii Obyczajów i Prawa w Instytucie Stosowanych Nauk Społecznych UW, były redaktor naczelny polskiej edycji „Lettres Internationales”, redaktor naczelny „Societas / Communitas”. Autor i współautor licznych publikacji z zakresu socjologii, antropologii i polityki, m.in. *O Drohobyczu, trójmieście i zagłębiu. Polsko-ukraińskie studia z socjologii historycznej* (red. J. Kurczewski, D. Wojakowski i L. Tymoszenko, 2016).

Ewa Kuryluk – historyczka sztuki, malarka, rysownicza, autorka instalacji plastycznych, eseistka, pisarka. Zajmuje się malarstwem i eseistyką poświęconą przede wszystkim, ale nie wyłącznie, sztuce. Jest także autorką kilku tomów różnych form prozy artystycznej.

Piotr Lasek – historyk sztuki, kastellolog. W 2012 roku obronił rozprawę doktorską *Turris fortissima nomen Domini. Murowane wieże mieszkalne w Królestwie Polskim od 1300 roku do połowy XVI wieku* (opublikowana w 2013 roku przez IS PAN). Pracownik naukowy Instytutu Sztuki PAN, od 2017 roku kierownik Zbiorów Fotografii i Rysunków Pomiarowych. Od 2011 roku opracowuje Katalog planów, pomiarów i rysunków architektonicznych IS PAN. Współredaktor serii wydawniczej *Re-*

vatio et restitutio. Materiały do badań i ochrony zespołów rezydencjonalnych i obronnych (od 2015). Zakres jego badań obejmuje architekturę obronno-rezydencjonalną Europy późnego średniowiecza oraz wczesnej nowożytności, a także ochronę zabytków architektury. Stypendysta Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2018), członek Stowarzyszenia Historyków Sztuki oraz Polskiego Towarzystwa Turystyczno-Krajoznawczego.

Shalom Lindenbaum – profesor Uniwersytetu Bar-Ilan, jednej z największych uczelni w Izraelu, historyk literatury hebrajskiej i tłumacz polskiej poezji oraz prozy. Publikował w „Tygodniku Powszechnym” i „Midrasz”, jeździł na konferencje do Polski. Przetłumaczył na hebrajski m.in. *Odczytanie popiołów* Jerzego Ficowskiego. Tłumaczenie zadedykował swoim wybawczyńm.

Andrij Lubka – ukraiński poeta, eseista, tłumacz i pisarz. Ukończył szkołę wojskową w Mukaczewie, filologię ukraińską w Użhorodzie i bałkanistykę w Warszawie. Uczestnik wielu festiwali literackich i laureat nagród (Debiut 2007, Kijowskie Laury 2011). Stypendysta kilku europejskich programów literackich, w tym dwukrotnie Gaude Polonia Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego RP. Mieszkał w mieście Winogradów na Zakarpaciu, obecnie w Użhorodzie. W Polsce ukazały się jego książki prozy *Killer* (2013), *Spać z kobietami* (2013), *Karbid* (2015), *Pokój dla smutku* (2016) oraz tomy poezji *Osiem miesięcy schizofrenii* (2007), *Terroryzm* (2008), *Czterdzieści baksów plus napiwek* (2012).

Igor Meniok (1973–2005) – założyciel i pierwszy kierownik Polonistycznego Centrum Naukowo-Informacyjnego Uniwersytetu w Drohobyczu (2002), inicjator i założyciel pierwszego na świecie Muzeum Pokoju Brunona Schulza w dawnym gimnazjum Władysława Jagiełły w Drohobyczu (Wstępna Wersja Muzeum Brunona Schulza, 2003), inicjator i pierwszy dyrektor Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu (2004), założyciel i współreżyser Studenckiego Teatru Alter w Drohobyczu (2003), stypendysta programu Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Gaude Polonia (2004).

Wiera Meniok – teoretyczka literatury, szulzolożka, tłumaczka, pracowniczka naukowa i akademicka w Zakładzie Literatury Powszechnej i Sławistyki Uniwersytetu w Drohobyczu, kierowniczką Polonistycznego Centrum Naukowo-Informacyjnego im. Igora Menioka przy tej uczelni. Dyrektorka Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu, prezeska Fundacji „Muzeum i Festiwal Brunona Schulza”. Trzykrotna stypendystka Programu „Gaude Polonia” Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego RP (2006, 2008, 2012). Za organizację Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu

otrzymała odznaczenie „Za dobrą sprawę” Lwowskiej Kapituły Orderu „Ji” (2009). Odznaczona nagrodą honorową „Zasłużona dla Kultury Polskiej” Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego RP (2012). Autorka licznych publikacji naukowych, redaktorka m.in. cyklu tomów z materiałami Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu. Tłumaczka na język ukraiński tekstów szulzologicznych oraz *Szkiców krytycznych* Brunona Schulza. Ostatnio przetłumaczyła książkę Agaty Tuszyńskiej *Narzęczona Schulza*. Wspólnie z Igozem Meniokiem (1973–2005) zainicjowali powstanie Polonistycznego Centrum Naukowo-Informacyjnego przy Uniwersytecie w Drohobyczu, założyli Muzeum Pokój Pamięci Brunona Schulza w jego dawnym gimnazjalnym gabinecie profesorskim oraz zainicjowali Międzynarodowy Festiwal Brunona Schulza w Drohobyczu.

Adam Michnik – publicysta, eseista, pisarz, historyk i działacz polityczny. Od 1989 roku redaktor naczelny „Gazety Wyborczej”. W latach 1968–1989 był jednym z głównych działaczy opozycji demokratycznej. Jego relegowanie z uczelni przyczyniło się do zaistnienia wydarzeń marcowych w 1968 roku. Opublikował m.in.: *Kościół, lewica, dialog* (1977, 2007), *Cienie. Szkice zapomnianych przodków* (1978), *Szkice* (1981), *La Chiesa e la sinistra in Polonia* (1980), *Listy z Białejki* (1982), *Uгода, praca organiczna, myśl zaprzeczna* (1983), *Z dziejów honoru w Polsce. Wypisy więzienne* (1985), *Diabeł naszego czasu. Publicystyka z lat 1985–1994* (1995), *Między Panem a Plebanem* (wraz z Józefem Tischnerem i Jackiem Żakowskim, 1995), *Dwie dekady wolności* (2009), *Przeciw antysemityzmowi 1936–2009* (t. 1–3, wstęp i redakcja, 2010). Jest autorem licznych artykułów zamieszczanych m.in. w „Gazecie Wyborczej”, „Der Spiegel”, „Le Monde”, „Libération”, „Lettre International”, „The New York Review of Books”, „The Washington Post”.

Żaneta Nalewajk-Turecka – dr hab., historyczka literatury, komparatystka, edytorka. Współzałożycielka i redaktorka naczelna (od 2005 roku) kwartalnika „Tekstualia”. Pracuje w Zakładzie Komparatystyki na Wydziale Polonistyki UW. Autorka monografii *W stronę perspektywizmu. Problematyka cielesności w prozie Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza* (2010) oraz *Leśmian międzynarodowy – relacje kontekstowe. Studia komparatystyczne* (2015); współredaktorka kilku monografii zbiorowych. Jej teksty tłumaczone były na języki angielski, ukraiński, bułgarski, czeski, słoweński i serbski. Laureatka kilku krajowych i międzynarodowych nagród naukowych oraz nagród za pracę redakcyjną, a także członkini Zarządu Głównego i Prezydium Stowarzyszenia Pisarzy Polskich, Polskiego Stowarzyszenia Komparatystyki Literackiej oraz Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza.

Ryszard Nycz – teoretyk i historyk literatury. Pracownik Instytutu Badań Literackich PAN (od 1975 roku) oraz profesor Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, redaktor naczelny dwumiesięcznika „Teksty Drugie” (od 1990). Zajmuje się teorią literatury oraz historią nowoczesnej i ponowoczesnej literatury i kultury. Autor około 150 publikacji, redaktor m.in. tomów: *Po strukturalizmie. Współczesne badania teoretycznoliterackie* oraz *Postmodernizm. Antologia przekładów*.

Józef Olejniczak – profesor zwyczajny na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Autor dziesięciu monografii autorskich, zredagował kilkanaście monografii zbiorowych (w tym poświęconą Schulzowi książkę *Przed i po. Bruno Schulz*, 2018). Opracował też edycję korespondencji Józefa Wittlina z redaktorami londyńskich „Wiadomości”. W swoich pracach zajmuje się teorią literatury i historią polskiego modernizmu. Najważniejsi pisarze będący przedmiotem jego prac naukowych i eseistycznych to Witold Gombrowicz, Aleksander Wat, Czesław Miłosz, Bruno Schulz, Stanisław Vincenz, Jerzy Stempowski i Józef Wittlin. Aktualnie pracuje nad książką o twórczości Mirona Białoszewskiego, która powinna ukazać się w 2019 roku. Prywatnie – mąż pięknej i mądrej żony oraz ojciec pięknej i mądrej córki.

Uri Orlev – właściwie Jerzy Henryk Orłowski, izraelski prozaik polsko-żydowski pochodzenia, autor książek dla dzieci i tłumacz. Zadebiutował w 1956 roku powieścią *Hayalei Oferet*, przełożył *Sklepy cynamonowe* Schulza (1986). Pochodzi z Warszawy, ocalał z Zagłady. W 1976 roku zaczął pisać książki dla dzieci i młodzieży, scenariusze audycji radiowych i telewizyjnych oraz tłumaczyć literaturę polską na język hebrajski. Jest autorem ponad 30 książek, które przetłumaczono na 38 języków. Laureat m.in. Nagrody im. Janusza Korczaka (1990) i Złotego Medalu – najważniejszej nagrody w dziedzinie literatury dla dzieci (Nagroda im. Hansa Christiana Andersena, 1996); ponadto m.in. Yad Vashem Bruno Brandt Award (1997), Ze'ev Prize for Lifetime Achievement (2002), Premio Letteratura Ragazzi di Cento (2003), Best Audio Book for Youth (2006), Bialik Prize (2006). Był uczestnikiem III Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu (2008).

Jakub Orzeszek – doktorant na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego, sekretarz redakcji czasopisma „Schulz/Forum”. Interesuje się tanatologią, antropologią literatury oraz kulturą popularną. Pracuje w Fundacji Terytoria Książki.

Lajos Pálfalvi – dyrektor Instytutu Europy Środkowej Katolickiego Uniwersytetu im. Pétera Pázmánya.

Tłumaczy literaturę polską od połowy lat 80., zajmuje się historią literatury. Wydał dwie monografie poświęcone polskiej prozie.

Hana Nela Palková – absolwentka bohemistyki, historii i polonistyki w Brnie oraz judaistyki w Ołomuńcu. Studiowała również w Greifswaldzie, Krakowie, Wilnie oraz Jerozolimie. Pracowała jako korektorka w „Gazecie Literackiej” i Lidze Praw Człowieka, lektorka w Muzeum Żydowskim w Brnie, nauczycielka hebrajskiego. Zajmuje się dziełem Brunona Schulza i jego szerszym kontekstem. Założyła Stowarzyszenie Przyjaciół Brunona Schulza, w listopadzie 2017 roku organizowała pierwszy czeski SchulzFest i zainicjowała powstanie specjalnego numeru czasopisma „Plav” pt. *Gabinet muzeum Brunona Schulza*. Studiuje waldorską pedagogikę, pisze doktorat z literatury polskiej, tłumaczy z polskiego, hebrajskiego i jidysz. Poetka (wiersze podpisuje jako Hanele Palková), autorka tomiku wierszy *Szczęście Chagalla*. Jest uzależniona od kawy i poezji.

Władysław Panas (1947–2005) – teoretyk i historyk literatury, semiolog, pisarz; profesor zwyczajny Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, gdzie pracował od roku 1975. Był wybitnym badaczem twórczości Brunona Schulza, Józefa Czechowicza, tradycji żydowskiej w polskiej literaturze i kulturze. Interesowała go również twórczość Zbigniewa Herberta, Leo Lipskiego i Aleksandra Wata, a także tradycja prawosławna oraz ikona i problematyka pogranicza. Od roku 1999 kierował Katedrą Teorii Literatury Instytutu Filologii Polskiej KUL oraz Międzywydziałowym Zakładem Badań nad Literaturą Religijną KUL. Był członkiem Towarzystwa Naukowego KUL i Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza oraz redaktorem naczelnym periodyku „Roczniki Humanistyczne: Literatura Polska”. Autor książek: *W kręgu metody semiotycznej* (1991), *Pismo i rana. Rzecz o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej* (1996), *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza* (1997), *Bruno od Mesjasza. Rzecz o dwóch ekslibrisach oraz jednym obrazie i kilkudziesięciu rysunkach Brunona Schulza* (2001), *Oko cadyka* (2004).

Jerzy M. Pilecki – urodził się w 1923 roku w Inowrocławiu. Jego rodzice Anna Kukurewicz-Koryzna i mgr praw Zdzisław pobrali się w Stanisławowie, gdzie mieszkali ich rodzice. Zmarli kolejno w 1939 i 1940 roku. Zdzisław Pilecki jako dyrektor Banku Polskiego był przenoszony z Inowrocławia do Kielc, Lublina, Krakowa, Lwowa i Drohobycza (w 1938 roku). W 1939 roku Jerzy zdał tzw. małą maturę po czwartej klasie gimnazjum. W czerwcu 1940 roku został aresztowany przez NKWD i skazany na 10 lat ciężkich robót za działalność w polskiej tajnej orga-

nizacji. Siedział w więzieniach w Drohobyczu, Samborze, Charkowie oraz obozach w Workucie i w Azji Środkowej. Sześćioletnie „rekolekcje” zakończył w maju 1946 roku jako repatriant w Wałbrzychu. W 1947 roku zaliczył maturę w liceum dla dorosłych i rok później podjął studia na Wydziale Chemii Technicznej Politechniki Wrocławskiej. Pracę inżynierską rozpoczął jeszcze w trakcie studiów i zakończył w 1988 roku w randze dyrektora górniczego II stopnia. W 1991 roku rozpoczął działalność w Stowarzyszeniu Przyjaciół Ziemi Drohobyckiej jako członek Zarządu Głównego, przewodniczący Koła Członków Korespondentów, redaktor wydawnictw, a od 1993 roku wiceprezes Zarządu Głównego. Zgromadził archiwum Komisji Historycznej Stowarzyszenia Przyjaciół Ziemi Drohobyckiej.

Jurko Pokalczuk (1941–2008) – ukraiński pisarz i tłumacz, filolog, poliglota, działacz kultury, współinicjator powołania niezależnych ukraińskich organizacji twórczych, niezwykle oryginalna osobowość. Autor powieści, w tym o środowiskach marginesu społecznego i życiowego, tłumacz m.in. Jorge Luisa Borgesa (pierwsze przekłady w dawnym ZSRR) oraz Salingera, Cortázar, Vargasa Llosy, Kiplinga.

Adam Pomorski – Tłumacz, eseista, historyk idei, od 1999 – wiceprezes, od 2010 – Prezes Polskiego PEN Clubu. Ur. 1956, ukończył studia w Instytucie Socjologii, doktoryzował się w Instytucie Literatury Polskiej UW. Wydał m. in.: *Duchowy proletariusz. Przyczynek do dziejów rosyjskiego kosmizmu i lamarkizmu społecznego XIX–XX w. (Na marginesie antyutopii Andrieja Platónowa)*, 1995; *Imperialna baba. Dwa studia stereotypu zbiorowego*, 2003; *Sceptyk w piekle. Z dziejów ideowych literatury rosyjskiej*, 2004. Jako tłumacz debiutował w roku 1975. Przekłada z rosyjskiego prozę (m.in. Dostojewski, Płatonow, Riemiżow, Szalamow, Waginow, Zamiatin), poezję XVIII–XXI w. oraz studia filologiczne i antropologiczne (Bachtin, Eichenbaum, Olga Freudenberg, Dmitrij Lichaczow, Wiktor Szklowski, Jurij Tynianow, Wiktor Winogradow i in.); poezję z angielskiego (T.S. Eliot, W.B. Yeats, romantycy angielscy), niemieckiego (*Faust* Goethego, R.M. Rilke, G. Trakl), białoruskiego, ukraińskiego (80 poetów I poł. XX w. w *Antologii poezji ukraińskiego modernizmu. Od Łesi Ukrainki do Bohdana Ihora Antonycza*, wiersze Szewczenki, Wasyla Stusa, Serhija Żadana) i litewskiego.

Jurko Prochaśko – germanista, tłumacz, eseista, publicysta, publikuje m.in. w „Krytyce”, „i”, „Tygodniku Powszechnym”, „Die Zeit”, „La Repubblica”, „Frankfurter Rundschau”, „Süddeutsche Zeitung”. Z niemieckiego przełożył dzieła Goethego, Musila, Kleista, Rotha, Rilkego, Kafki, Hofmannsthalę; z polskiego – Wittlina, Iwaszkiewicz, Kołakowskiego;

z jidysz – Debory Vogel. Członek Saskiej Akademii Sztuki i Ukraińskiego Centrum Międzynarodowego PEN Clubu. Mieszka we Lwowie, pracuje w Instytucie Psychologii Lwowskiego Uniwersytetu Narodowego im. Iwana Franki.

Taras Prochaśko – ukraiński pisarz, eseista, tłumacz, dziennikarz. Tłumaczył m.in. Andrzeja Stasiuka, Stanisława Vincenza, Łukasza Saturczaka. Z wykształcenia jest botanikiem. Obok Jurija Andruchowycza jest czołowym przedstawicielem literackiego „fenomeny stanisławowskiego”. Mieszka w Iwano-Frankiwsku. Uczestnik studenckiego ruchu z lat 1989–1991. Pracował w Iwano-Frankiwsku w Instytucie Leśnictwa Karpackiego, nauczał w rodzinnym mieście Dolina, był barmanem, stróżem, pracownikiem radia FM „Wieża”, pracował w galerii, w gazecie, w studiu telewizyjnym. Współpracował z kilkoma lwowskimi gazetami, m.in. „Ekspres” i „Postup”. W latach 1992–1994 współredaktor literackiego magazynu „Czetwer”. Członek Zrzeszenia Pisarzy Ukraińskich. Laureat Literackiej Nagrody imienia Josepha Conrada, fundowanej przez Instytut Polski w Kijowie. Jego utwory często przypominają intymną spowiedź, w wielu z nich obecne są wątki biograficzne. Jego powieść *Nekropol* została przełożona na język angielski i opublikowana w antologii *Two Lands, New Visions* (1998). W Polsce ukazały się jego książki *Inne dni Anny* (2001), *Niezwykli* (2002), *Z tego można zrobić kilka opowiadań* (2005), *Ukraina* (2006, wspólnie z Serhijem Żadanem).

Paweł Próchniak – historyk literatury, krytyk literacki, profesor zwyczajny w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, gdzie kieruje Katedrą Literatury Współczesnej i Krytyki Literackiej. Przewodniczący Komisji Wydawniczej Komitetu Nauk o Literaturze PAN. Redaktor naczelny serii wydawniczej „Rozprawy Literackie” (ukazującej się pod auspicjami KNoL PAN) oraz serii „Granice wyobraźni” (publikowanej przez wydawnictwo Pasaże). Członek Rady „Biuletynu Polonistycznego”. Pełnomocnik zarządu Fundacji im. Zbigniewa Herberta ds. programowych. Członek Polskiego PEN Clubu. Wieloletni współpracownik Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”, gdzie m.in. kieruje Pracownią Antropologii Słowa. Pomysłodawca i współorganizator „Miasta Poezji” w Lublinie oraz kierunku studiów Teksty kultury i animacja sieci (KUL). Laureat nagrody „Kamień” (2017). Odnznaczony Medalem 700-lecia Lublina (2017). Autor monografii: *Sen nożownika. O twórczości Ludwika Stanisława Licińskiego* (2001), *Pęknięty płomień. O pisarstwie Tadeusza Micińskiego* (2006), *Moderнизм: ciemny nurt. Studia z dziejów poezji* (2011), *Ryszard Krynicki. Monografia w toku* (2015), *Nokturny (z dziejów wyobraźni poetyckiej)* (2018) oraz książek

o literaturze ostatnich dziesięcioleci: *Wiersze na wietrze (szkice, notatki)* (2008), *Zamiar ze słów (szkice, notatki)* (2011), a także tomu *Rachunek strat. Poezja – krytyka – lektura* (2016). Pomysłodawca i redaktor naczelny witryny: stronypoezji.pl.

Lothar Quinkenstein – studiował germanistykę i etnologię we Freiburgu im Breisgau. W latach 1994–1996 pracował jako nauczyciel języka niemieckiego w Mielcu. W 1998 roku obronił doktorat na Uniwersytecie Adama Mickiewicza w Poznaniu, od 1999 roku jest pracownikiem tamtejszego Instytutu Filologii Germańskiej. Od 2012 roku pracuje w ramach studiów Germanistyka Międzykulturowa, które powstały we współpracy pomiędzy Uniwersytetem Europejskim Viadrina i UAM-em w Poznaniu. Mieszka w Berlinie.

Wira Romanyszyn – doktor filologii, nauczycielka języka polskiego w Liceum Ogólnokształcącym nr 1 im. Iwana Franki w Drohobyczu, pracowniczka Polonistycznego Centrum Naukowo-Informacyjnego im. Igora Menioka Państwowego Uniwersytetu Pedagogicznego im. Iwana Franki w Drohobyczu.

Stanisław Rosiek – historyk literatury, eseista i wydawca. Założyciel i prezes wydawnictwa słowo / obraz terytoria. Pracuje w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego. Był członkiem redakcji „Litterariów”, „Punktu” i „Podpunktu”, a także rocznika „Punkt po Punkcie”. Wraz z Marią Janion współredagował trzy tomy z serii „Transgresje” (*Galeminy wrażliwości*, 1981; *Osoby*, 1984; *Maski*, 1986). Razem ze Stefanem Chwinem napisał książkę *Bez autorytetu. Szkice* (1981), za którą w 1983 roku otrzymał nagrodę Fundacji im. Kościelskich. W latach 90. zajmował się kultem pośmiertnym Adama Mickiewicza (*Zwłoki Mickiewicza. Próba nekrografii poety*, 1997) oraz twórczością kilku pisarzy dwudziestowiecznych (Peiper, Schulz, Białoszewski). Jest współautorem *Słownika schulzowskiego* (2002) oraz cyklu pięciu podręczników do nauki języka polskiego w szkołach średnich (*Między tekstami*, 2002–2005). W 2002 opublikował antologię *Wymiary śmierci*. W 2008 roku ukazała się książka pt. *[nienapisane]*, w 2010 *Władza słowa*, w 2011 antologia *Mickiewicz w „Pamiętniku Literackim”*, a w 2013 druga część nekrografii pt. *Mickiewicz (po śmierci). Studia i szkice nekrograficzne*.

Zoriana Rybczyńska – kulturoznawczyni, doktor filologii ukraińskiej, dyrektorka Katedry Kulturoznawstwa Katolickiego Uniwersytetu Ukraińskiego (Lwów). Autorka licznych publikacji z zakresu historii ukraińskiego modernizmu, studiów nad pamięcią kulturową oraz studiów miejskich. Ostatnio zajmuje się badaniem krajobrazu kulturowego jako fenomenu

umożliwiającego postrzeganie zwyczajowych i wyjątkowych relacji między człowiekiem i miejscem, w których ważną rolę odgrywają rozmaite języki i praktyki kulturowe.

Małgorzata Sady – absolwentka filologii angielskiej. Współpracuje z centrami sztuki, festiwalami filmowymi i teatralnymi w kraju i za granicą jako tłumaczka, kuratorka, uczestniczka i twórczyni projektów artystycznych. Od lat 90. propaguje twórczość Franciszki i Stefana Themersonów we współpracy z Archiwum Themersonów w Londynie. Jest autorką licznych przekładów z zakresu sztuki współczesnej, historii, filozofii i literatury, a także esejów dotyczących sztuki, filmu i literatury publikowanych w kraju i za granicą.

Jean-Pierre Salgas – francuski literaturoznawca, profesor historii i teorii sztuki w École Nationale Supérieure d’Art w Bourges. Autor książki *Witold Gombrowicz lub ateizm integralny* (2005).

Krzysztof Sawicki – studiował filologię polską na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim. Pracował jako dziennikarz i redaktor w prasie „Solidarności” w Białymstoku, następnie w Lublinie. Publikował m.in. w „Więzi” i „Tygodniku Powszechnym”. W 1990 roku został zatrudniony w Ministerstwie Spraw Zagranicznych, a w roku 1991 objął stanowisko konsula ds. polonijnych w Ambasadzie RP w Moskwie. W latach 2000–2003 pełnił misję konsula generalnego RP we Lwowie oraz pracował w MSZ, w Departamencie Współpracy z Polonią. W tym czasie odbył kilkumiesięczne wyjazdy do polskich placówek w Londynie, Moskwie, Mińsku, Kaliningradzie, Łucku. W ciągu kilkudziesięciu lat pracy i zainteresowań skoncentrowanych na obszarze postsowieckim nawiązał szerokie kontakty z działającymi na Wschodzie środowiskami dziennikarskimi, artystycznymi, politycznymi, biznesowymi oraz z organizacjami pozarządowymi.

Henryk Siewierski – doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa (Uniwersytet Jagielloński), profesor w Departamencie Teorii Literatury (Literatur Universidade de Brasília). Opublikował m.in. *Spotkanie narodów* (1984), *Jak dostałem Brazylię w prezencie* (1998), *História da literatura polonesa* (2000), *Raj nie do utracenia. Amazońskie silva rerum* (2006), *Architektura słowa i inne szkice o Norwidzie* (2012), *Szkice brazylijskie* (2016). Przetłumaczył m.in. dzieła Brunona Schulza na język portugalski.

Sjón (Sigurjón Birgir Sigurðsson) – islandzki poeta i prozaik. Za powieść *Skugga-Baldur* otrzymał w 2003 roku nominację do Nagrody Literackiej Islandii. Krytycy podkreślali muzyczne walory tej prozy, a w anglojęzycznym świecie Sjón szeroko znany jest jako

autor tekstów piosenek. Współpracował m.in. z The Brodsky String Quartet i Björk. W 2001 został nominowany do Oscara razem ze współtwórcami (Lars von Trier, Björk), za piosenkę *I've Seen it All* z filmu *Tańcząc w ciemnościach*. Wystąpił także gościnnie jako wokalista na singlu The Sugarcubes *Luftgitar* w 1987 roku. Nadal zaangażowany jest w islandzką scenę muzyczną jako członek komitetu doradczego fundacji Kraumur Music Fund. Był też jednym z założycieli surrealistyczno-dadaistycznej punkowej grupy poetów i performerów Medusa. Sjón wydał swój pierwszy zbiór wierszy, *Sýnir* (Wizje) już w 1978 roku i od tamtej pory opublikował wiele tomów poezji i prozy, a także sztuk teatralnych i opowieści dla dzieci. Jego dzieła przetłumaczono m.in. na włoski, hiszpański, holenderski, niemiecki i francuski. Polski przekład powieści pt. *Skugga Baldur. Opowieść islandzka* ukazał się w 2009 nakładem wydawnictwa słowo/obraz terytoria.

Siergiej Slepuchin – rosyjski poeta i malarz, autor tomów poetyckich oraz zbiorów esejów, poświęconych twórczości braci Mann, Brunona Schulza, Wasilija Kandinskiego, Władimira Majakowskiego oraz Georga Grossa. Wiersze Slepuchina na polski tłumaczył Bohdan Zadura.

Ostap Sływyński – poeta, tłumacz, krytyk i eseista. Urodził się i mieszka we Lwowie. Wykłada historię literatury polskiej i przekładoznawstwo na Uniwersytecie Lwowskim im. Iwana Franki oraz współczesną literaturę Europy Środkowowschodniej na Ukraińskim Uniwersytecie Katolickim. Autor tomików poetyckich: *Ofiarowanie wielkiej ryby* (1998), *Linia południowa* (2004), *Pilka w mroku* (2008), *Adam* (2012), *Zimowy król* (2018). Jego wiersze były publikowane w polskich czasopismach: „Literatura na Świecie” (tłum. Justyna Marciniak i Anna Sławińska), „Pobocza”, „Pociąg 76” (tłum. Urszula Witwicka-Rutkowska), „Fraza”, „Znaj” i „Strony” (tłum. Bohdan Zadura). Znalazły się również w antologiach: *Wiersze zawsze są wolne* (2004, tłum. Bohdan Zadura) oraz *Wschód – Zachód. Wiersze z Ukrainy i dla Ukrainy* (2014, tłum. Aneta Kamińska). W 2009 roku ukazał się w Polsce jego tomik *Ruchomy ogień* (tłum. Bohdan Zadura). Tłumaczył na polski Hannę Krall, Olgę Tokarczuk, Marka Bieńczyka, Ignacego Karpowicza i innych. Za przekład książki Andrzeja Stasiuka *Jadąc do Babadag* dostał Nagrodę Ambasady RP na Ukrainie za najlepszy przekład roku 2007. Członek Zarządu Ukraińskiego PEN Klubu. Stypendysta programu Gaude Polonia Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego RP (2003). Uhonorowany odznaką Zasłużony dla Kultury Polskiej.

Zbigniew Sobek – urodził się we Lwowie w 1928 r. Studiował architekturę na Politechnice Wrocławskiej. Do emerytury pracował w biurze projektowym

przemysłu miedziowego Cuprum we Wrocławiu. Ożenił się z drohobyczanką Izabelą Huss (1923–2011). Mieli dwie córki, obecnie we Wrocławiu i Kanadzie. Po 1989 r. Zbigniew z dużym zaangażowaniem uczestniczył w działaniach żony w SPZD od Zjazdu w Przemysłu w 1989 roku i później jako wdowiec.

Piotr Sypczuk – historyk sztuki, archeolog, absolwent Uniwersytetu Warszawskiego, pracownik Instytutu Sztuki PAN. Sekretarz Komitetu Nauk o Sztuce PAN, członek Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Autor książki *Gaj w Gucinie. Wymowa ideowa parku-pomnika i walka o jego restytucję* (2013); współautor *Katalogu planów, pomiarów i rysunków architektonicznych w zbiorach Instytutu Sztuki PAN*, t. V–VIII (2013–2016); współredaktor serii wydawniczej *Renovatio et restitutio. Materiały do badań i ochrony zespołów rezydencjonalnych i obronnych* (2015) i krytycznej edycji książki Juliana Ursyna Niemcewicza *Krótko wiadomość o życiu i sprawach Generała Washingtona* (2014). Otrzymał m.in. stypendia MKiDN (2012, 2018) i stypendia artystyczne dzielnic Ursynów m.st. Warszawy (2013, 2012, 2011).

Eliana Świencicka – pisarka, poetka, eseistka, doktor filologii, profesor, pracuje w Zakładzie Filologii Słowiańskiej i Dziennikarstwa Tawrijskiego Uniwersytetu Narodowego im. Władimira Wiernadskiego w Kijowie.

Piotr Śliwiński – prof. nauk humanistycznych, krytyk i historyk literatury, wykłada na Uniwersytecie Adama Mickiewicza w Poznaniu. Autor i współautor 10 książek o literaturze XX wieku i współczesnej; inicjator i redaktor 20 książek na temat poezji. Kurator festiwalu Poznań Poetów, przewodniczący kapituły Poznańskiej Nagrody Literackiej. Ostatnio wydał antologię poetycką *Wolny wybór. Stulecie wierszy 1918–2018* (Poznań 2018).

Ałła Tatarenko – doktor filologii, profesor, kierowniczka Zakładu Filologii Słowiańskiej Lwowskiego Uniwersytetu Narodowego im. Iwana Franki, tłumaczka z języków serbskiego i chorwackiego, krytyczka literacka.

Marek Tomaszewski – profesor dr hab, kierownik polonistyki w Instytucie Narodowym Języków i Cywilizacji Wschodnich (INALCO) do września 2015 roku, prezes Francuskiego Towarzystwa Studiów Polskich (SFEP) do 2015 roku, wiceprezes Towarzystwa Historyczno-Literackiego przy Bibliotece Polskiej w Paryżu od 2014 roku, *visiting profesor* w Instytucie Literatury Polskiej na Uniwersytecie Warszawskim w roku akademickim 2016–2017. Wydał *Pologne singulière et plurielle* (1993), opublikował *Od Chaosu*

do Kosmosu. *Szkice o literaturze polskiej i francuskiej XX wieku* (1998). Autor licznych artykułów i esejów literackich na temat XVIII, XIX, XX i XXI wieku we Francji, w Polsce, w Belgii, w Niemczech, w Anglii, we Włoszech, w Kanadzie, oraz oddzielnego studium pt. *Ecrire la nature au XXème siècle: les romanciers polonais des confins* (2006). Zredagował i wstępem opatrzył *Witold Gombrowicz, entre l'Europe et l'Amérique* (2007). Współredagował pokonferencyjny tom *Mémoire(s) des lieux dans la prose centre-européenne après 1989* (2013). Razem z Małgorzatą Smorąg-Goldberg przygotował zbiorowe wydanie pt. *Bruno Schulz entre modernisme et modernité* (2018).

Alona Tyczynina – doktor filologii, pracowniczka akademicka w Zakładzie Literatury Powszechnej, Teorii Literatury i Filologii Słowiańskiej w Uniwersytecie Narodowym im. Jurija Fedkowycza w Czerniowcach.

Debora Vogel (1902–1942) – żydowska pisarka, filozofka, krytyczka literacka i krytyczka sztuki (tworzyła głównie w jidysz). Studiowała filozofię, psychologię i polonistykę na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie oraz na Uniwersytecie Jagiellońskim. W 1926 r. obroniła pracę doktorską *Znaczenie poznawcze sztuki u Hegla i jego modyfikacji u Józefa Kremiera*. Wykładała psychologię i literaturę polską w seminarium hebrajskim we Lwowie i literaturę żydowską w seminarium dla nauczycieli jidysz. Debiutowała po polsku, jednak główna część jej dorobku powstała w jidysz. Tworzyła też w niemieckim i hebrajskim. Tłumaczyła też z jidysz na polski (własne teksty oraz utwory poetów jidysz), a także z języka polskiego na jidysz (głównie teksty własne). Współpracowała z wieloma czasopismami wydawanymi w jidysz i po polsku (m.in. „Cusztajer”, „Inzich”, „Chwila”, „Sygnały”, „Wiadomości Literackie”). *Twórczość Vogel* – spod znaku eksperymentu artystycznego i krytyki społecznej – obejmowała poezję, montaż prozą oraz eseje (o nachyleniu teoretycznym), a w polu jej szczególnych zainteresowań pozostawały ruchy modernistyczne, awangarda artystyczna, kubizm i konstruktywizm, twórczość malarzy żydowskich związanych z lwowską grupą „Artes”. Współpracowała z Grupą Krakowską i nowojorskimi introspektywistami jidysz z grupy „Inzich”. Blisko przyjaźniła się z Brunonem Schulzem. Zginęła wraz z rodziną we lwowskim getcie w sierpniu 1942 (w ramach akcji „Reinhardt”).

Jana Waldhör – studiowała literaturę porównawczą w Wiedniu (dysertacja *Zeitspiegel. A Voice of Austrian Exile in Great Britain. 1939–1946*, 2018), od 2014 roku pracuje w Austrian Archives for Exile Studies nad archiwami pisarzy i artystów na uchodźctwie (Arthur

Feldmann, Fritz Kalmar, Bruno Schwebel i Henriette Mandl). Od 2017 związana z Literaturhaus Wien.

Katarzyna Warska – doktorantka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego, redaktorka i korektorka. Współpracuje z wydawnictwami o profilu naukowym i edukacyjnym, czasopismami uniwersyteckimi i portalami internetowymi. Okazjonalnie podejmuje działalność dydaktyczną. Obroniła pracę magisterską pt. *Szkolna recepcja życia i twórczości Brunona Schulza (1945–2017)*. W rozprawie doktorskiej kontynuuje badania nad życiem i twórczością Schulza w kontekście szkolnym. Należy do Pracowni Schulzowskiej działającej na UG.

Magdalena Wasąg (de domo Jarnotowska) – asystentka naukowa w Zakładzie Literatury Polskiej XX i XXI wieku Uniwersytetu Łódzkiego. Uzyskała stopień doktora nauk humanistycznych na podstawie rozprawy *Fantazmat ojca w twórczości Schulza, Rudnickiego i Napierskiego*. Od 2016 roku bierze udział w konferencjach organizowanych w ramach Międzynarodowego Festiwalu im. Brunona Schulza w Drohobyczu. Jej zainteresowania badawcze dotyczą prozy awangardowej lat 30. XX wieku, problemu uwikłania pisarzy żydowskiego pochodzenia w projekty awangardowe wkraczające w interdyscyplinarne rejony – przemian historycznych, społecznych i filozoficznych. W ramach Pracowni Schulzowskiej zainicjowanej przez prof. Stanisława Rośka z Uniwersytetu Gdańskiego bada relacje Alicji Dryszkiewicz, Brunona Schulza, Witolda Gombrowicza i Stanisława Ignacego Witkiewicza. Pełni funkcję sekretarza redakcji czasopisma „Zagadnienia Rodzajów Literackich / The Problems of Literary Genres”.

Lidia Wiśniewska – prof. dr hab., kierowniczka Katedry Literatury Powszechnej i Komparatystki Instytutu Filologii Polskiej i Kulturoznawstwa Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, przewodnicząca Komisji Komparatystycznej Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza, wiceprezesa TLiAM, prezes Oddziału Bydgoskiego TLiAM, redaktorka *Wiek XIX. Rocznika Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza* (wyd. wspólnie z IBL PAN), członkini Rady Naukowej Polskiego Stowarzyszenia Komparatystki Literackiej, członkini Komisji Badań Porównawczych nad Literaturami Słowiańskimi przy Międzynarodowym Komitecie Słowistów, a także Międzynarodowego Stowarzyszenia Studiów Polonistycznych i innych towarzystw naukowych. Redaktorka naukowa piętnastu i współredaktorka czterech książek zbiorowych, autorka ponad stu artykułów i trzech monografii.

Dariusz Wojakowski – dr hab. w zakresie socjologii, badacz terenowy, profesor na Wydziale Humani-

stycznym AGH w Krakowie. Autor monografii *Polacy i Ukraińcy. Rzecz o pluralizmie i tożsamości na pograniczu* (2002), *Swojskość i obcość w zmieniającej się Polsce* (2007) i *Ментальні кордони в Європі без кордонів* (2012) oraz artykułów naukowych m.in. w „Religion, State and Society”, „Polish Sociological Review”, „Studiach Socjologicznych”, „Przeglądzie Polonijnym”, „Sociologiae Romaneasca”, „Kulturze i Społeczeństwie” i magazynie „Sociologia”. Jego główne zainteresowania naukowe to socjologia lokalności i etniczności, badania pogranicza oraz antropologia współczesności.

Jurij Wynnyczuk – ukraiński pisarz, dziennikarz i redaktor, mieszka we Lwowie. Ukończył studia filologiczne na Podkarpackim Uniwersytecie Narodowym im. Wasyla Stefanyka w Iwano-Frankiwsku. Tłumacz, autor książek dla dzieci i wielu antologii, także reżyser, scenarzysta, aktor oraz mistrz mistyfikacji literackiej. Dwukrotny laureat prestiżowej ukraińskiej nagrody literackiej Książka Roku BBC: w 2005 za *Wesniani ihry w osinnich sadach* i w 2015 za *Tango śmierci*. W Polsce ukazały się jego *Knajpy Lwowa* (2001). Polski przekład *Tanga śmierci* (tłumacz: Bohdan Zadura) został nominowany do Literackiej Nagrody Europy Środkowej Angelus 2019.

Bohdan Zadura – poeta, prozaik, tłumacz i krytyk literacki. Debiutował w 1962 roku na łamach miesięcznika „Kamena”. Wieloletni redaktor kwartalnika „Akcent”, od 2004 redaktor naczelny „Twórczości”. Autor przekładów m.in. z angielskiego, ukraińskiego (antologia *Wiersze zawsze są wolne*, 2005) i węgierskiego. Został wyróżniony tytułem Honorowego Obywatela Miasta Puławy (2010). W 2009 nominowany do Wrocławskiej Nagrody Poetyckiej „Silesius” za tom *Wszystko*. Za tom *Nocne życie* uhonorowany Wrocławską Nagrodą Poetycką „Silesius” w kategorii „książka roku” (2011). Jest laureatem Międzynarodowej Nagrody Literackiej im. Hryhorija Skoworody (2014). Za tom *Kropka nad i* w 2015 roku został wyróżniony Nagrodą im. C.K. Norwida. Laureat Wrocławskiej Nagrody Poetyckiej „Silesius” 2018 za całokształt twórczości.

Adam Zagajewski – poeta, eseista, prozaik, przedstawiciel pokolenia Nowej Fali, sygnatariusz Listu 59 (1975), od 1976 roku objęty cenzurą, w latach 1982–2002 na emigracji we Francji, od 1983 redaktor „Zeszytów Literackich”; laureat Nagrody Fundacji im. Kościelskich (1975), Międzynarodowej Nagrody Neustadt w dziedzinie literatury (2004) i Nagrody Książkowej Asturii (2017), w latach 1973–1983 członek Związku Literatów Polskich, od 1979 członek Polskiego PEN Clubu, od 2006 członek Polskiej Akademii Umiejętności; nauczyciel akade-

micki, tłumacz literacki. Autor ponad dwudziestu książek – tomów poezji, esejów i prozy literackiej; ostatnio *Lotnisko w Amsterdamie* (2016) i *Poezja dla początkujących* (2017).

Ewa Zarzycka – artystka, zajmuje się przede wszystkim performensem mówionym. Podczas swoich wystąpień snuje opowieści z pogranicza sztuki i zwykłego życia, zwracając uwagę na definicyjną niejednoznaczność różnicy między nimi. Zachowuje postawę zdystansowaną wobec wszelkich prób definicji sztuki, i tym samym wymyka się standardowym oczekiwaniom interpretacyjnym.

Serhij Żadan – poeta, pisarz, filolog, germanista, tłumacz z niemieckiego, polskiego, białoruskiego i rosyjskiego, tłumaczył na język ukraiński poezję Paula Celana i Czesława Miłosza, laureat Literackiej Nagrody Europy Środkowej „Angelus” za powieść *Mezopotamia* (2015). Urodził się w Starobielsku w obwodzie Ługańskim, mieszka w Charkowie. Jest znany ze swej obywatelskiej postawy: był komendantem miasteczka namiotowego w Charkowie podczas Pomarańczowej Rewolucji w 2004 roku oraz jednym z aktywistów Euromajdanu w Charkowie na przełomie lat 2013–2014. Na język polski teksty Żadana tłumaczyli m.in. Bohdan Zadura i Adam Pomorski. Jacek Podsiadło przetłumaczył wybór jego wierszy z lat 2014–2016, które weszły do zbioru *Drohobycz* (2018). Głównym wydawcą Żadana w Polsce jest wydawnictwo Czarne, w którym niedawno ukazała się jego powieść *Internat* (2019) w przekładzie Michała Petryka. A wcześniej w tłumaczeniu tegoż: *Big Mac* (2005), *Depeche Mode* (2006), *Hymn Demokratycznej Młodzieży* (2008), *Dryblując przez granicę. Polsko-ukraińskie Euro 2012* (redakcja: Serhij Żadan i Monika Sznajderman, 2012), *Woroszyłowgrad* (2013), *Mezopotamia* (w przekładzie Adama Pomorskiego i Michała Petryka, 2014). Serhij Żadan jest obecnie najbardziej rozpoznawalną i cenioną postacią w ukraińskim dyskursie literackim.

Planeta Schulz jest dziełem w toku i wątek schulzowski będziemy kontynuowali w przyszłych numerach „Kontekstów”. W pierwszej kolejności opublikujemy trzy rozprawy, których nie udało się nam pomieścić w niniejszym zeszycie:

Alony Tyczyniny (Ukraina, Czerniowce) *Literacka specyfika narracji w stylu dzieł plastycznych Schulz*;
Ałły Tatarenko (Ukraina, Lwów) *Schulzowskie miejsca tajemnicy w twórczości pisarzy serbskich*;
Siergieja Slepuchina (Rosja, Jekaterynburg) *Schulzowska „czern” jako referencja „czegoś” i „niczego”*.

The International Bruno Schulz Festival Drohobych

The International Bruno Schulz Festival has been taking place every two years in Drohobych (Ukraine) from 2004 and remains the most prominent artistic-scientific event in the world dedicated to the author of *Ulica Krokodyli* (The Street of Crocodiles) – an artist of global renown and one of the most outstanding twentieth-century men of letters.

world centre

Due to the Festival and the international milieu associated with it Drohobych – the birthplace of Bruno Schulz, where he worked and perished as a victim of the Holocaust – became a world centre of studies on the *oeuvre* of this artist and visionary as well as an already traditional site of cyclical meetings of his aficionados, experts, and artists fascinated by him from many countries.

character

The Festival is composed of artistic undertakings inspired by the *oeuvre* and imagination of Bruno Schulz (meetings with men of letters, literary and translation discussions, theatre spectacles and performances, concerts and recitals, one-man and group exhibitions of artists representing the visual arts) as well as interdisciplinary seminars and scientific conferences dealing with assorted aspects of the work of the author of *Sklepy cynamonowe* (The Cinnamon Shops) and its contexts.

participants

The Festival played host to participants from over 20 countries (including: Belgium, Brazil, Denmark, Finland, France, Georgia, Iceland, Israel, Italy, Japan, Russia, Taiwan, the United Kingdom, and the USA). The Festival guests included the most outstanding authors writing in Ukrainian and Polish as well as those representing other languages (i.a. Yuri Andrukhovych, Sofia Andrukhovych, David Grossman, Paweł Huelle, Viktor Yerofeyev, Jacek Podsiadło, Taras Prokhasko, Sjón, Olga Tokarczuk, Agata Tuszynska, Yuri Vinnichuk, Adam Zagajewski, Serhiy Zhadan), together with internationally renowned musicians, theatre artists and representatives

of the visual arts from numerous countries. Other Festival attendants included eminent thinkers and scholars speaking for assorted domains (i.a. literary scholars and Slavists, historians of art, anthropologists, philosophers of art, historians and social scientists). Many of those persons are active co-organisers of an international milieu focused on Schulz, which comprises an intellectual and artistic foundation of the Festival.

events

Eight editions of the Festival included 53 art shows, numerous art installations and performances, spectacles staged by 33 theatre companies and actors presenting monodramas, 22 concerts given by ensembles and individual musicians, meetings and discussions with 44 writers and 20 translators of Schulz' works into various languages (including Chinese, Danish, English, Finnish, Georgian, German, Hungarian, Italian, Macedonian, Portuguese, Romanian, Russian, Serbian, Spanish, Taiwanese and Ukrainian).

scientific conferences

A constant element of the Festival consists of Schulzian symposia attended by 123 scholars representing assorted disciplines from 21 countries. Conference material is published cyclically in separate volumes as well as scientific periodicals of international renown.

off Festival

The Festival includes also an artistic off-programme involving predominantly young artists and authors from Poland and Ukraine. The off Festival – open in particular to visual and performative arts – is moderated by Alter Theatre from Drohobych.

torchlight procession

The Festival traditionally holds a nocturnal parade down the streets of Drohobych, during which the town's residents and Festival participants read – by torchlight – fragments of Schulz's prose in places particularly connected with him.

organisers

The initiator and first organiser of the Festival is the Polish Educative and Information Centre at the Ivan Franco State Pedagogical University, Drohobych. From 2012 the Foundation “Museum and Bruno Schulz Festival” (Drohobych) acts as co-organiser. The statutory purpose of this non-profit institution is the protection, promotion, and popularisation of the *oeuvre* of Bruno Schulz in Ukraine and the world (with particular emphasis placed on the artist's connections with Drohobych), as well as the propagation of outstanding literature and art in Ukraine. Since 2008 the Polish organiser of the Festival is the “Bruno Schulz Festival” Society (Lublin) – acting in close co-operation with the Ukrainian organisers.

Zbigniew Benedyktowicz, Paweł Próchniak, Vera Meniok, Grzegorz Józefczuk *Planet Schulz in the SchulzFest Cosmos. Conversation about the International Bruno Schulz Festival in Drohobycz*

Władysław Panas *Lesson Given by Professor Arendt*

This article deals with “Professor Arendt” – one of the protagonists of *Sklepy cynamonowe* (The Cinnamon Shops) by Bruno Schulz. Władysław Panas indicates that the Professor is not only a specially distinguished *dramatis persona* within the construction plan of the story but also an exceptional character in entire Schulzian prose, since he is the only mentioned by name whom Schulz transferred into his prose from the actual reality of Drohobycz. The first part of the article presents historical-biographical findings concerning Adolf Arendt – a teacher of drawing at the Drohobycz secondary school. Władysław Panas goes on to present an interpretation passage placing Professor Arendt against a wide backdrop of “nocturnal painting” and “graphic nocturnes”; by making use of the strategy of “anagrammatical-hypergrammatical” analysis (inspired by notes by Ferdinand de Saussure on anagrams, anaphones, and hypergrams) he shows the structural relation between Arendt and Rembrandt and – more extensively – links the manner in which Schulz comprehended art and the vision of art present in his *oeuvre*.

Małgorzata Kitowska-Łysiak *Drohobycz, or the World*

The article discusses and characterises the manner of perceiving Drohobycz inscribed in the works of Bruno Schulz. Małgorzata Kitowska-Łysiak recalls that the home town of the author of *Sklepy cynamonowe* (The Cinnamon Shops) plays a key role in his *imaginarium*, while the focus accepted by the artist is the reason why in his literary and visual art works Drohobycz appears as a “concrete place on Earth” (with recognisable topographic and architectural elements of reality) and, at the same time, as a space of creative imagination. It is precisely the latter – as the author of the article demonstrates – that processes the visible world and deprives it of reality, additionally placing upon its objective reality a filter of individualised sensitivity while, at the same time, reaching the real subsoil of visible reality, its invisible “bastion”. According to the interpretation proposed by the article the perception of Drohobycz suggested by Schulz possesses its imperceptible antecedents in the impact exerted by the spiritual and artistic aura of a town that co-created the culturally diverse milieu of painters connected with Drohobycz – widely portrayed by the author – and in various ways conceiving its iconographic “form of existence” (i.e. Leopolski, the Gottliebs, Lilien, Weingart, Stupnicki, and Lachowicz).

Ihor Meniok *Brilliant Epoch, What Can I Say (Excerpts of Conversations and Notes)*

Excerpts of conversations and notes dedicated to Bruno Schulz by Ihor Meniok, co-founder of the International Bruno Schulz Festival in Drohobycz.

Paweł Próchniak *Bianka’s Villa. Short Guide to Drohobycz for the Friends of Władysław Panas (Note)*

Władysław Panas *Bianka’s Villa*

The article concerns “Bianka’s residence” – an important construction element of *Wiosna* (Spring), a story by Bruno Schulz and, simultaneously, one of the most prominent elements of this artist’s *imaginarium*. Władysław Panas analyses and interprets the “Bianka’s villa” motif, its structural and semiotic properties and inner-textual determinants, as well as those contexts belonging to it whose impact models to the greatest extent the semantic potential of the motif subjected to analysis. The crucial role in the research and reading strategy chosen by Panas is played by references to painting and – indirectly – to the reality of Drohobycz; the leitmotif of the presented deciphering is the multi-form presence in the story of “whiteness” (spanning from “whiteness” inscribed in the name: “Bianka” to the iconic-chromatic value of “white” elements of the depicted world in *Wiosna*).

Paweł Próchniak *Warp (Sketch to a Portrait of Władysław Panas)*

An outline of a portrait of Professor Władysław Panas – scholar and man of letters. His accomplishments as one of the most outstanding Polish semioticians and an observant and thorough interpreter expanded the potential inherent in the structural-semiotic method. Furthermore, Panas’ writings accommodate intuition, maintaining that in the humanities style (the very manner of conducting a discourse) possesses not only rhetorical merit, but is also a prominent research instrument, which aligns itself with the cognitive force of the metaphor and thus allows cognizant thought to operate on the borderline between art and science. Panas is a sophisticated theoretician of literature and a brilliant interpreter of literary works. At the same time, he deals with the semiotics of the temporal-spatial di-

mension of culture. This is the reason why he reads literary texts in their complex links with the texts of space and its symbolic tissue. This is true in particular of his approach to the *oeuvre* of Bruno Schulz and Józef Czechowicz (to whom he devoted a major part of his considerations) and the hometowns of both authors: Drohobycz and Lublin. The author of the presented article lists Panas' most important research achievements and writings, indicating that the cognitive dimension of his work is closely connected with an existential counterpart, while the cognitive ambition out which this accomplishment arises is also that of cognizant imagination and its striving towards a restitution of sense inscribed into human reality and, more widely, into the world and its existence.

Ihor Meniok, Vera Meniok *Will Not Allow Us to Lose Our Way in Schulzian Space*

Recollection of Professor Władysław Panas.

Leonid Golberg *Memory and Gratitude*

Recollection of Professor Władysław Panas.

Adam Zagajewski *Towards Drohobycz*

Tragically, Bruno Schulz died before he could draw artistic conclusions from the cruel hunt known to history – and whose victim he became. On the other hand, it is a good thing that his pre-catastrophe writings allow us to better comprehend just how radical was this tragedy. The visual material at present at our disposal – the food for our imagination and school aids, which could make it easier for us to understand the nature of life in shtetls scattered across provincial Poland – is extremely modest. As a rule it involves only black-and-white photographs showing poverty, emaciated horses pulling primitive carts, old women wrapped in scarves and shawls, humble and, as a rule, wooden houses or cottages, geese condemned to death and carried to markets, barefoot children running and playing in sand or mud, and old men resting on benches. Sometimes, there are also brief snatches of a documentary film. Was Drohobycz too the site of geese, scraggy horses, and carts? Probably. Did Drohobycz differ from other small towns? Perhaps not. Schulz's prose does not transpire exclusively in Drohobycz but in all the places of residence of more and less pious Jews. This is by no means a black-and-white prose.

Sjón *Cinnamon on Ice. Adventures of Bruno Schulz in a Land Where a Day Is Four Hours Long*

Light. This is the first word that comes to my mind whenever I reflect on Bruno Schulz. The word itself, its literary connotations and, at the same time, a natural phenomenon. An endless games played by different lights, starting with the golden days of late summer, the obscurity of attics and closed sideboards, the darkness

concealed within an abandoned woman's glove, and glimmering glass jars full of condiments – endless variants of words describing the entire spectrum of those states. In addition, there is the manner in which they become intensified or splintered by fiery sparks and cool shadows. This is the first thing I recall when my mind becomes connected with an area that stores the earliest and, at the same time, the most recent recollections of reading *Sklepy cynamonowe* (The Cinnamon Shops) and *Sanatorium pod Klepsydrą* (The Hourglass Sanatorium).

Piotr Śliwiński *Phantom Calligraphies: Schulz – Wat – Różewicz*

The article concerns the application of the "calligraphy" motif in the writings of Bruno Schulz, Aleksander Wat, and Tadeusz Różewicz. All three men of letters – belonging to "the nation chosen for the Holocaust" – share the secondary, the incidental, and the indigenous, which, however, do not anchor and obliterate the awareness of a deprivation of values offering support. At the same time, the authors in question belong to the "category of observant participants", who due to their presence in time and place open up spaces of stirring and terrifying conjectures, although, at the same time, they are witnesses and victims of the grim literal quality of history. All these features are concentrated in the motif of calligraphy (the calligraphy quality, line, contour, outline, relief, shadow), which appears in important fragments of works by Schulz, Wat, and Różewicz. The particular prominence of "calligraphy" is indicated by Bruno Schulz's *Wiosna* (Spring). Here, the concept refers to the expressiveness of the image and, simultaneously, to the uncertain ontology of the presented phenomenon. Calligraphic perception, therefore, strives towards capturing the distinctive contour and the mysterious essence of things - it is a description of existence based on metaphysical intuition. The author of the article is interested in the copresence of the calligraphy quality and illegibility (elusiveness, undesirability) as well as in calligraphy taming the spontaneity of writing, imposing a form, granting shape and, at the same time, indicating that writing always possesses some sort of a dark side, inaccessible to the eye. In this manner, calligraphy accentuates the incompleteness of cognition and the inexpressibility of experience, while simultaneously suggesting that the calligraphic form – by storing within the intimacy of the act of writing – indicates the presence of something that guides the hand engaged in writing (this, in turn, implies the possibility of the existence of a metaphysical source and evokes that the search for truth does not have to be treated as a futile effort). Śliwiński interpreted selected fragments of prose by Schulz and poetry by Różewicz and Wat, and indicated in close-ups that the calligraphic image of works by these authors is not merely a con-

tour of experience and cognition, and does not only touch directly "the night of existence", but also enters into a relation with the problem of the presentation and creation of the world prior to and after a catastrophe (including: before and after the Holocaust); the passage (outlined in the article) concerning the intuition and strategy of three writers resorting to calligraphy runs a course spanning from the premonition that "the blood of mystery", whose "dark fluid" originates from the "night of existence", circulates in an artwork (Schulz), followed by the pursuit of literature, which consists of listening closely to the silent "night of the world and experience" (Wat), all the way to the writer's recognition of the paradoxical void inhabited by death (Różewicz). A comparison of fragments of Schulzian prose and poems by Wat and Różewicz thus serves not exclusively a demonstration of the vitality of certain motifs (writing, contour, chiaroscuro), but, first and foremost, is to disclose the process of filling the "other side" with increasingly dark content: unconceivable sense (Schulz), endless pain (Wat), and omnipresent death (Różewicz).

Jerzy Jarzębski *Power and Rebellion*

An essay dedicated to the motifs of power, obedience, and rebellion against the latter in the prose of Bruno Schulz – from the Father character and that of God to political authority from the period in which Schulz wrote his texts.

Stanisław Rosiek *Clichés of Phantasms. Introduction to Reading *Xięga bałwochwalcza**

Was *Xięga bałwochwalcza* (*Idolatry Book*) at the onset of the artistic path pursued by Bruno Schulz? The small number of the artist's preserved works from the first stage of his *œuvre* makes it impossible to solve this question. Even if *Xięga bałwochwalcza* does not include everything it certainly contains much of that, which we come across (or not) later in a developed or transformed form, albeit at times also deeply concealed and disguised in his entire *œuvre*, including literary works. It is thus necessary to start with *Xięga bałwochwalcza*. There is no better road leading to Schulz's literary world. The problem lies in the fact that *Xięga bałwochwalcza* is not an orderly work. Nor is it completely present in the domain of culture. A copy encompassing all works does not exist (never existed?). Schulz treated on-the-spot configurations totalling more or less twenty graphic works selected from amongst 29, which upon each occasion he placed in a portfolio specially prepared for this purpose. *Xięga bałwochwalcza* is a work in motion – scintillating, with an ultimately undetermined configuration and unknown composition.

While working on *Xięga* Schulz – no one knows why and in what way – resorted to the *cliché-verre* graphic technique that does not involve paint and a print-

ing press but light, which by penetrating a negative manually prepared on a glass pane, draws on positive paper traces initially invisible and then chemically developed. With metaphorical exaggeration one might say that this is the black light of the phantasm. *Xięga bałwochwalcza* is a collection of curious photographs of the artist's gloomy interior and his concealed desires – private phantasms. His work, however, does not end at that exact moment. Sometimes the artist retouched the copies. Such secondary operations correct the visual presentation of the phantasm in time, when it suspends (or ultimately loses) its power. Holding the retouching instruments Schulz often entered the sphere of presented appearances. Now, creative activities, whose object was the negative, recommence on the positive print. The extent to which the changes performed at this stage could take place is demonstrated by a Cracow copy of a graphic work: *Procession*, in which the central figure of the adored female changes her appearance.

Józef Olejniczak *The Schulz Heritage*

An attempt at pondering the phenomenon of the reception of the Bruno Schulz *œuvre* and, at the same time, of the vitality of Schulzian tradition in contemporary culture. While deliberating on the "Schulz heritage" the author indicates the prime features of Schulz's writings, which ensure that his stories are constantly interpreted anew while researchers, critics, and simply readers (whom the author of the presented sketch calls "The Schulz Order") discover ever new meanings and senses rendered topical. Among the most important features of this *œuvre* Józef Olejniczak lists the following: 1. An original manner of moulding the narrative oscillating between myth and contemporary plot; 2. Shaping the auteur subject on the borderline between autobiography and self-portrait; 3. The originality of the depicted world, the representation of the real/oneiric/mythical/ simulacral and its dynamic disclosed in the metamorphoses of characters and protagonists; 4. The presence of psychoanalytical problems: the Father, the Oedipus complex – the conscious / subconscious / unconscious; 5. The presence of problems associated with sexuality (the body – Adela and Bianka – bliss – suffering – alienation – death); 6. Multiculturalism (Polish – Jewish – Christian – Greek – Central European – Modernist); 7. The presence of the motif of the town-labyrinth; 8. Intertextuality comprehended also as relocation between linguistic and visual-art texts; 9. The presence of a theme referring to Old Testament tradition and associated with the writ, the Book, the first word, genesis, and the "mythisation of reality". The author recalls the person of Bruno Schulz, demonstrates the latter's topicality outlined in *Dziennik* by Witold Gombrowicz, and notices the concurrence of the images

of Western Galicia from Schulz's stories with those in prose by Joseph Roth. At the end of the sketch he suggests interpretations of poems and essays by the contemporary Ukrainian author Serhiy Zhadan as homage paid to the vision of Drohobycz (Drohobych) created by Schulz.

Paweł Próchniak *Fold, Tuck (On One of the Interweaves of Motifs in Manekiny by Bruno Schulz)*

The bird motif in *Sklepy cynamonowe (The Cinnamon Shops)* resounds the strongest – in assorted manners and according to different rights – in three stories: *Ptaki (Birds)*, *Wichura (Gale)*, and *Noc wielkiego sezonu (The Night of the Great Season)*. A reflection of the “bird event” plays an essential role also in the cycle created by *Manekiny (Mannequins)* and three parts of *Traktat o manekinach (The Treatise on Mannequins)*, where – similarly as in other links of this volume – the bird motif is harmonized with that of the nocturne. The author of the presented text is interested in this harmony and the “principle of the negative” governing it and based on an interference of reverse supplements due to which the narrative “tucks” and “folds” are arranged in a palette – providing much food for thought – of the stirrings of metaphysically attuned imagination.

Dariusz Czaja *Schulz's Mytho-logique. A Reconnaissance*

Much has been written about the myth in Schulz's *śuvre*. The affiliations of his conception of the myth and the proposals of twentieth-century theoreticians of myths have disclosed Schulz's creative borrowings from sophists (Karl Kerényi) and men of letters (Thomas Mann). The author proposes deciphering Schulz's visionary essay: *Mityzacja rzeczywistości (The Mythisation of Reality)* from two insufficiently defined perspectives: the relation between the myth and science as well as the future of the myth. Seen within this context the Schulz text proves to be completely contemporary and precedes by several decades the diagnoses of the philosophy of science (Enzensberger) and hermeneutics (Gadamer).

Jacek Maria Kurczewski *Schulzian Sociology – a Sketch of the Problem*

This article undertakes a reconstruction of Schulz's literary *śuvre* as the sociology of the *Umwelt*, the world surrounding it. The author claims that the artistic work performed by Schulz is at the same time sociological, i.e. a departure from the egocentrically experienced world for the sake of a world of intersubjectivity, i.e. the Town generated by Schulz's experience of Drohobycz. This is by no means a socio-graphic description of Drohobycz, but a theory of the Town proposed by the narrator. Starting with the child's room

it encompasses the whole family Home-Shop together with the structure of family and servant dependencies defined by gender and age; subsequently, it involves the entire Town and, finally, the World associated with the outer Universe – the source of war and revolution spreading to the Town. Earlier, the World introduced the Town to the industrial revolution, which shattered the traditional trade ethos up to the dominating in the Town. The Town's social life possesses its institutions, e.g. the Barbershop, the Cinema, the ladies Café, and the men's Restaurant, which are the object of Schulz's sociological micro-studies. It also contains various social loops, such as a fire brigade or the upper stratum of the Jewish tradesmen, but also assorted varieties of the crowd: the throng engaged in trading, the crowd of passers-by, or the revolutionary multitude. Social life is not a steady state because together with its natural environment it is subjected to the constant oscillation of the seasons of the year and the time of day and night. Schulzian egocentric sociology lacks society and involves the world of life and social life, which oscillates and

Grzegorz Józefczuk *Hah! Schulz? Place of Invention and Fuss with the Myth of a Place*

The author stressed the existence of a legion of the Bruno Schulz character, whose stories give rise to the incessant curiosity of the theoreticians and historians of literature, with the latter presenting increasingly new interpretations of Schulz's prose. The same is true of the writer's biography, brimming with unclear moments. Gregory Józefczuk suggests that this multitude of interpretations, which testifies to the success and global popularity of Schulz, simultaneously influences the first experience of reading his prose and contact with it. Direct contact with the author's linguistic imagination is disturbed by interpretations, with the biographical context of the Schulzian *oeuvre* being most susceptible to interpretation corrections and surmises.

Marek Tomaszewski *Bruno Schulz and the Geography of the Artistic Milieus of His Epoch. The Relation between the Place and Visual-art Activity Along the Eastern Borders of Europe*

Did Schulz belong to a certain milieu, which concentrated the strivings of a group of artists working in a certain delineated geographical region? Portraits and self-portraits, illustrations to own stories, drawn sketches to unwritten prose, notes marked with erotica – those vividly differentiated formulas of artistic expression do not facilitate the research pursued by critics. Apparently, Schulz found it less of an effort to create visual-art works than to write. Nonetheless, this does not signify universal triumph and recognition; to the last days of his creative life Schulz, already an acknowledged man of letters, cherished unfulfilled hope for artistic

success. Upon numerous occasions he expressed regret that he was incapable of mastering the art of woodcutting. As a graphic artist, illustrator, and draughtsman he concentrated on his world of the imagination and tended to avoid participating in programme disputes. In the course of several decades there appeared numerous publications analysing Bruno Schulz's attitude towards art. In Poland interesting interpretations were offered by Jerzy Ficowski, Małgorzata Kitowska-Łysiak, Krystyna Kulig-Janarek, and Irena Kossowska and in France by Serge Fauchereau. In this essay Marek Tomaszewski wishes to delve into the character of Bruno Schulz's artistic debut as a graphic artist and draughtsman within the range of a local milieu typical for ethnic and cultural differentiation, as well as to follow his artistic path and wide gamut of social life connections. It is a known fact that Schulz's artistic Modernism assumed form, i.a. under the impact of East European Jewish avant-gardes, which could have won the recognition of the debuting artist from Drohobycz. Who were the artists with whom Bruno Schulz exhibited his graphic artworks? What is the relation between this period of strenuous although much censored (in the case of Schulz) artistic activity and reviews written by the author of *Sklepy cynamonowe* in "Przegląd Podkarpacia" at the end of the 1930s, dealing with such artists as Ephraim Moses Lilien or Feliks Lachowicz? Who belonged to the closest group of Schulz's artist friends? In this essay Marek Tomaszewski attempts to resolve precisely those and other questions.

Tomasz Bocheński *Metamorphosis as Interpreted by Schulz*

The author of this essay analyses fundamental categories applied by Schulz: humour, metamorphosis, and matter conceived as forms of the dialogue, which comprises a dispute involving two ways of seeing matter: contemporary and regressive. Modernity, which aims at describing, naming, and evaluating things, tackles regressing towards life, creativity, and the poetic nature of matter. Ironically and with perverse humour Schulz evoked voices assessing the creative undertakings of the Father in order to defend his own right to a creative transformation of things, to metamorphosis. Tomasz Bocheński interpreted the latter in Schulz's *œuvre* as the metonymy of creativity and creative existence.

Lajos Pálfalvi *Poetics of a Small Town*

In her monograph Agnes Klára Papp analysed Hungarian prose from the last century by resorting to the methods of geopoetics and placing strong emphasis on the theme of the province. Hungarian classics created a *sui generis* anti-myth of a small town conceived as the reverse of the experiences of the modern subject. The extraordinary character of the small town created by Schulz could be captured by confronting this

world with realistic depictions. Apparently, Schulz's Drohobycz is not at all provincial and in certain respects even resembles to the eternal city described by Yuri Lotman. The protagonists are already prepared for the coming of the Messiah and almost welcome Him. Moreover, the centre of the town comprises a certain "metaphysical junction", with the lower world joining the upper one. This Drohobycz crosses the boundaries of provincial existence not solely in an esoteric fashion. By way of example, images of modernisation and changes of manners and morals in *Ulica Krokodyli* (*Street of Crocodiles*) still provide material for sociological interpretation.

Stanley Bill Schulz's Weeds

The world created by Bruno Schulz is full of plants: in his stories we frequently come across descriptions of assorted vegetation and extensive metaphors based on botanical comparisons. Already the great ingenuity of Schulzian language suggests the lushness of plants. At the same time, Schulz described the origin and structure of history and myths with the intermediary of the same metaphors. According to this conception his stories constitute precisely regrowth, regeneration, "new greenery" or "green coating" rejuvenating the branches of old myths. Schulz's imagination is profoundly botanical. The author of this essay concentrates on a specific variety of omnipresent plants, i.e. weeds. Weeds – or wild growing plants in a wider sense – play a specially important part in the world of Schulz's stories by representing the unusual "fertility" of vegetation and mindless life in its purest form. Within the range of the town, where the plot of the stories as a rule takes place, this impersonal form of life comprises the decisive majority of the described plants, both literally and metaphorically. Moreover, in the world depicted by Schulz weeds possess a specifically significant ontological status because they grow along an uncertain borderline between culture and Nature. On the one hand, weeds do not belong to the world of human forms albeit, on the other hand, they are not part of wild Nature. In Schulz's stories – just as in extra-literary reality – weeds blossom and develop best of all in courtyards and garden flowerbeds, on walls and roofs, and in streets and roadside ditches. They need people and their activity. Weeds are not only opponents of created forms of human culture but to a certain degree they are its products. In this sense they are archetypal beings of Schulz's borderline between wild matter and human form.

Yurko Prokhas'ko *Sphinx in a Labyrinth. Walter Benjamin and Bruno Schulz in Search of a Lost Childhood*

The vividly diverse works by two outstanding twentieth-century European men of letters: Bruno Schulz –

Polish artist and author of prose from Drohobycz, and Walter Benjamin – German philosopher, essayist, resident of Berlin and a cosmopolitan, contain numerous tangible similarities. Those “selected affiliations” are discernible primarily in reference to childhood recollections. In the case of Schulz the topos in question, which in the literature of high modernism achieved the attributes of a separate convention, revealed itself most clearly in *Sklepy cynamonowe* (The Cinnamon Shops) and in the case of Benjamin – in *Berliner Kindheit um 1900*. A comparison of these works from this vantage point is the prime interest of the presented essay.

Dariusz Wojakowski *The Construction of Urban Space in The Cinnamon Shops by Bruno Schulz*

The article intends to characterise the manner in which urban space is constructed in *The Cinnamon Shops*. The applied method of analysis refers to general premises of studying the unique cultural contents proposed by Clifford Geertz. The concepts accepted as points of departure for analysis include those of space formulated in humanistic geography (Yi Fu Tuan) and anthropology (Marc Augé), perceived as spatiality, place, and non-place. Analysis indicates that the Schulzian construction of town space consists of the creation of an anti-archetype of the place, which originates from the fact that the author treated features typical for space as its modality. Schulz also indicated the multi-strata nature of space built by the rules of the visual nature and changeability of perspective as well as its multi-dimensional character – the result of a modal description of the town's features.

Żaneta Nalewajk *The Place of Nature, the Nature of Place – Schulz and Goethe*

The main goal of the article is to present the parallels between Goethe's idea of plant and animal morphologies presented in his works (i.a. *Vorarbeiten zur Morphologie*) and poems (such as *Metamorphosis of Plants*, *Metamorphosis of Animals* or *Epirrhema*) and Schulz's conception of matter formulated in *The Treatise on Mannequins* and other stories from the volume *The Cinnamon Shops* and a text stylized on a letter: *To Stanisław Ignacy Witkiewicz*. The author also analyses a paradoxical way of description specific not only for the matter created by Schulz but also for Goethe's Nature shown by Georg Christoph Tobler in the aphoristic poem: *Nature*, written after his many conversations with the author of *Faust*.

Yurko Prokhas'ko *Why Vogel?*

The article deals with translation problems and interpretation perspectives related to the translation of the experimental prose of Debora Vogel into Ukrainian.

Debora Vogel *Streets and Sky*

Ariko Kato *Translating Acacias Blooming by Debora Vogel into Japanese: Temptations and Hardships*

This paper outlines the significance of Debora Vogel's prose in twentieth-century Modernist literature. Additionally, referring to my experience of translating Vogel's *Acacias Blooming* (published in Yiddish in 1935 and Polish in 1936) from Polish and other works from Yiddish, this study explores the characteristics of Vogel's prose through her original concept of the “montage” as a literary genre, as well as literary and artistic similarities between Vogel and Bruno Schulz. First, the presented study suggests that Debora Vogel, a Yiddish Modernist writer who was rediscovered in the mid-2000s and who contributed to Modernist Yiddish magazines published in the US, is a key figure in the re-evaluation of Modernist movements in Central and Eastern Europe. Vogel's choice of Yiddish, a language of the diaspora that was not her native tongue, enabled her, living in Lwów (today: Lviv), the “periphery” of Modernist literature and art, to join the forefront of Modernist literature flourishing in such major cities as Paris, New York or Berlin. Second, by describing the characteristics of Vogel's prose and her concept of “montage,” this paper explains the difficulty of translating her prose into Japanese (for example, her frequent use of such conjunctions as: “and” and “but”). Third, the presented paper identifies the literary and artistic similarities of Vogel and Schulz as well as their different approaches: first, they attempted to blur the traditional boundary between visual art and literature, and, second, they objected to the poetic language proposed by Tadeusz Peiper. Finally, Ariko Kato summarizes the current trend in the study of Polish interwar literature in which interwar Polish writers, e.g. Vogel, Schulz, or Bruno Jasioński, who were bilingual or multilingual, have become key figures in the present day re-evaluation of the Modernist maps of the twentieth century. Since their activities reached beyond the boundaries of language and country, by searching for writings by or on these writers in languages other than Polish we can discover new networks and extensions of European Modernism.

Ariko Kato *Stamps, Map, and Ruler. The Bruno Schulz Postcolonial Vision*

Fragment from the volume: *Akacje kwitną* by Debora Vogel (1933) together with comments by the translators of her texts into Ukrainian and Japanese.

Hana Nela Palková *The Schulzian Księga as a Mysterious Place*

This article is based on a thesis maintaining that the text in such initiation works as Schulz's *Księga* is conceived as a place containing a holy esoteric secret. In accordance with the French theory of the novel the

author of this article conducts upon the example of Schulz's stories an analysis of the term: *mise en abyme*, i.e. a book perceived as specific space created within the range of the literary text. Two varieties are distinguished: the self-reflective text, which is its own theme (the topos of the text-town or the book-labyrinth), and narration, within whose range the text revolves around its axis (the cyclical structure of *Sanatorium pod Klepsydrą*). Finally, Hana Nela Palková refers also to the idea of the Schulzian *Księga* / Book as the Talmud.

Agnieszka Giszterowicz *Paths of Familiarity with Schulz's Accountancy*

An article dedicated to accountancy present in the works of Bruno Schulz – the sort of accounting described by J.W. Goethe as “one of the most beautiful discoveries of the human spirit”. A study of Schulzian dylogy and works by the interpreters of his *świr*, an analysis of concepts borrowed from economic sciences and accountancy, and an analysis of the accomplishments of theoreticians within the range of this science create a set of instruments that make it possible to resolve the question concerning the impact exerted by accounting on the protagonists of the Schulzian dylogy. Can accountancy be perceived as a *sui generis* causal power thanks to which (instead of: despite which) Jakub / Jacob underwent spiritual experiences? In order to grant accountancy the function of a portal leading to spirituality it is necessary to alter the perspective of perceiving this science and to create for it a place in metaphysical space, art, Goethean polarity, etc. The most recent achievements of researchers representing this particular domain create such an opportunity.

Henryk Siewierski *The Motherland as Bruno Schulz's "Fragment of a Larger Whole"*

“Fragment of a larger whole” is a footnote, which Schulz placed at the very beginning of his story: *Ojczyzna*, published in the 59th issue of “*Sygnaly*” (1938). Although nothing appears to indicate that this footnote was to refer to the very conceit of the motherland its possible ambiguity makes it possible to understand the titular concept as part of a larger and more complex whole. With total premeditation the author referred the word: “homeland”, which the Schulzian protagonist does not use to describe his native land, to the town of exile situated on this antipode. Since it was exactly in this work that Schulz constructed a narration whose very title indicates an intention to write about the motherland and to render the latter a prime theme, as has never been the case in his works, and although already its first reading might astonish and not correspond to the reader's earlier moulded visions, it is worth listening in good faith to what the narrator and, simultaneously, the protagonist has to say and to ponder which “larger whole” could become the motherland in this story, one of Schulz's last.

Katarzyna Warska *Schulz as Seen by His Male and Female Pupils. Putting the Archive of Reminiscences in Order – a Summary*

The author of this article presented her plan aimed at introducing order into the scattered archive of recollections about Bruno Schulz pursued upon various occasions by his pupils. In doing so she proposes a characteristic of documents and brings the reader closer to the difficulties they pose for the researcher. She also takes this opportunity to review the information that can be obtained by embarking upon the laborious task of studying the discussed material.

Mark Golberg *Borderline. Gratitude. Warning*

The *oeuvre* of Schulz is a polycultural phenomenon containing living traditions of Polish literature spanning from Adam Mickiewicz to the Young Poland period. The author's strong ties with Drohobycz are also supposed to recall the impact exerted upon him by Ukrainian culture and the typological convergences of his works with Ukrainian lyrical poetry, i.a. that of Vasyl Stefanyk. Finally, Schulz was brought up in a Jewish family, was familiar with Jewish rites and customs, and never forgot his Jewish descent - traits of Jewish mentality are vividly discernible in his writings and reside in their profound structure and sub-text. We encounter in Schulz's *oeuvre* numerous reminiscence of world literature - from antiquity and the Bible to contemporary authors. These are signals of a prolific dialogue conducted with the literature in question.

Schulz referred to the Romantic poetics of a two-world: a dull provincial small town assumed the form of an extraordinary realm of dreams, and the visible material quality of things reveals their profound essence and deeply hidden poetry. Such poetics of the Schulzian two-world is close to the creative quests of German Romanticism, especially Jena Romanticism and Hoffmann, and becomes embodied in the mythologisation, stylistics, and architectonics of works written by the author of *Sanatorium pod Klepsydrą* (The Hourglass Sanatorium).

The Bruno Schulz dylogy is an entity bonded by the narrator who possesses all the properties of a lyrical subject and actually is such a subject prone to contemplation and self-reflection; already these traits allow to state that Schulz's prose is lyrical. Moreover, the leading role in Schulzian narration is played not by external events, but by a reflection of the inner life of the subject, deliberations, and lyrical landscapes. Schulz was capable of perceiving in every detail of life something concealed behind empirical reality, and saw the transcendent and transcendental in everything. His world is thoroughly metaphorical since in it the metaphor is not an artificial setting of the story but a manner of thinking; it is not a hidden comparison in the Aristotelian meaning of the term but a transformation of reality, the creation of new

worlds. The writer's presented world is tantamount to the unity of poetry, myth, and philosophy, and in it philosophical features cease being abstractions but assume the form of fascinating images, thus building the foundation of a poetic perception of the world.

Schulz's works contain a great potential opening up assorted interpretations and, at the same time, causing their conflict. The most correct approach to an interpretation of his writings appears to be a combination of hermeneutic, phenomenological, historical-comparative, and fictional approaches; treating culture as a palimpsest and a theory of intersexuality will prove to be rather ineffective.

The Schulzian *oeuvre*, emergent on the borderline of cultures, carries enormous spiritual energy. Schulz is indispensable for our times and, simultaneously, his fate is a warning and a call for watchfulness and respect for people and nations.

Vera Maniok *Spring Mists in Drohobycz. A Farewell to Alfred Schreyer*

A farewell to Alfred Schreyer – Bruno Schulz's student, violinist, and resident of Drohobycz. Vera Maniok writes: "An entire epoch, whose devoted witness was Alfred Schreyer, departed together with him as did the subtle and profound truth of the existence of a person with an immense will to live, possessing an extraordinary skill of stirring *joie de vivre* and telling about a different life - an increasingly absent world".

Ostap Slyvynski *Recreating a Brilliant Epoch*

Reflections of a participant of the International Bruno Schulz Festival in Drohobycz.

Lidia Wiśniewska *Cinnamon Shops and Others in View of the Myths of God and Nature*

The article evokes Northrop Fry's "completeness" applied to those literary works whose formal qualities are beyond explicit types or genre qualifications, proposing a thesis that Schulz's works also use the completeness of the myths of God (One Form as the absolutisation of time, Emptiness as negative space) and Nature (Fullness and Protounity as absolutised space and Chaos as negative time) or similar paradigms (rectilinear time, hierarchical space in linear paradigm, and *coincidentia oppositorum* – based space and circular time in a circular paradigm). Such a thesis is justified by the motif of a shop occurring in the two series of stories (and forming an anti-fictional whole subcutaneously). The Father (called Jakub / Jacob in the first cycle) and the son (called Józef / Joseph N. in the second part) represent two sides of the shop, appearing as a seller and a buyer. Father represents the myth of God in *The Night of the Great Season* due to spiritual creativity, rendering him similar to Yahweh, and in *The Dead Season*, by obeying the rules of a specific merchant-

knightly order, which changes him into a scorpion. In both cases, the other characters, including Mother, are essentially situated on the side of the myth of Nature. However, in the first cycle of the stories (*The Visitation, Birds*), the aging Father gradually takes the side of the myth of Nature, immersing himself in its inner dimension (holes in the earth, its viscera, the labyrinths of its mind) and confronting himself with Yahweh as well as with the Mother, who now takes the side of the myth of God, its consciousness and laws. When in *The Cinnamon Shops* the narrator presents him as living in circular time and dead in linear time, Father stubbornly intends to restore linearity thanks to the shop. Finally, "the ultimately dead" Father, presented as a boiled scorpion, escapes from disruptive reality (shop, house, Mother, servant) and the myth of Nature, being the only one who is consolidated and established, and thus included into the myth of God. In contrary to his Father, who examines the ontological dimension of myths, the juvenile customer Son is interested in their knowledge. In the first cycle, i.e. in *The Cinnamon Shops* and *The Street of Crocodiles*, he tries to attain erotic knowledge: however, the ecstasy of a romantic night finds its negative reflection in the image of eroticism, its pollution and shallowness, incorporated into a destructive and creative duality of the myth of Nature. In *The Hourglass Sanatorium*, tired of circular time intricacies, the Son yearns for new, pure rectilinear time but also sees its threats: the idea of rectilinearity as *idée fixe* of being perfect turns people into automatic machines and only simulates their lack of imperfection. Schulz's works show a completeness of ontological and cognitive depictions and point to complementarity.

Jan Gondowicz "The Dreadful Drug of Schulzian Cinnamon"

An essay dedicated to the cinnamon shops present in texts by Bruno Schulz, which, as the author demonstrates, "meet the need for the exotic and dreams, thus satisfying the deficit of the wondrous so characteristic for the provinces".

Małgorzata Fuszara *Mother, Adela and Others... Women in Sklepy Cynamonowe and Sanatorium pod Klepsydrą*

An attempt at an analysis of Schulz's prose in a manner accepted in *women's studies* and with the application of categories used in analyses of this sort. Such an approach calls for focusing on women, their experiences, and viewpoints. In addition, the analysis demonstrates primarily that in Schulzian stories women do not exist as independent subjects but are described exclusively from a man's vantage point (the "male gaze" category) as well as from the perspective of their sexual attraction, clothes, and appearance (including

a “fragmentarisation” of the female body). Such marginalisation of women and their experiences is the outcome of the then prevailing culture, while fragments of *Wiosna* (Spring) indicate that Schulz was aware of cultural violence present in women’s socialisation and experiences. A dominating part of his prose contains a reflection of the small-town patriarchal world in which women were not the partners of men but persons granted a subjective, subordinate, and marginal social position. Their absence as independent subjects points to “symbolic annihilation”, described in studies on gender inequality, which consists of ignoring or at the very least belittling not merely the role, experiences, and viewpoint of women but even their social presence.

Jan Gondowicz *Slender-legged Adela*

An essay on Adela, the most curious character in Schulzian prose, who appears in as many as 19 of the 32 stories by the author from Drohobycz.

Olha Chervinska *Intellectual Texts by Bruno Schulz as a Receptive Palimpsest*

The unique diversification of the creative profile of Bruno Schulz generates a quest for specific criteria of evaluation aimed at those horizons, which as if provoke the artist’s un-uniform *oeuvre*. The idea of bringing up to date the author’s intention in the awareness of the recipient, originating from the context of the hermeneutic conception conceived by Gadamer, accentuated by Hans Robert Jauss, and developed by Wolfgang Iser and Hans Blumenberg, formed the treatment of literature primarily as *a sui generis* intellectual provocation: by situating the text not only within the perspective of the past but also of the future we render it to a certain extent a historical *fait accompli*. We measure the entire persona of the Galician author by means of separate texts, fractions of fragmentary reminiscences or correspondence; nonetheless, it is worth keeping in mind that each intellectual “text” becomes not one of the small “deaths of the author” but a special form of his transformation, preserving these ingested and accomplished earlier. The article stresses the conspicuous symphonic character of Schulz’s achievements, the organic similarity of all his multi-genre artistic works (painting and graphic art, verbal images, epistolary collections), the openness of a “horizon” of all varieties of perspectives, which creates a palimpsest of sorts based on the inter-text and inter-media qualities. Such an approach towards the special form of Schulz’s “artistic language” (in the widest meaning of the term) and towards describing his general poetics is quite natural. We perceive the unconditional, fanatical recreation of the world and man, which permeates all his drawings, literary texts, letters, and behaviour, and which constitutes the in-

divisible palimpsest of the portrait of his personality. Hence the reception of the variegated *oeuvre* of Bruno Schulz should be uniform - each particular text within the context of all the others – as a *sui generis* integral entity in accordance with the comprehension of such a paradigm proposed by Gérard Genette through the intermediary of its *second degré*, containing multi-level factors. In the case of the Schulzian heritage such an approach suggests more precise connotations.

David A. Goldfarb *Schulz, Dante and Beatrice*

English version in: *Bruno Schulz jako filozof i teoretyk literatury. Materiały V Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*, ed. Wiera Meniok, Drohobycz 2014, p. 454-463.

Luther Quinkenstein *Bruno Schulz Festival 2018. Journey to Reality*

An expanded essay-account of the VIII International Bruno Schulz Festival in Drohobycz.

Elna Svintsitska *The Philosophy of Personality in Sklepy cynamonowe by Bruno Schulz*

The author deliberates on the specificity of comprehending personality in *Sklepy cynamonowe* (The Cinnamon Shops) by Bruno Schulz. The work in question was presented as artistic reflection on the consequences of the spiritual world of man abandoned by God. In Schulz’s dylogy we perceive the phenomenon of abandonment by God in a paradoxical manner – *via* polytheism revealing itself according to the principle of a negation of hierarchy. In such a situation, man resorts to a *sui generis* provocation of the absolute, which reveals itself in a dialogue. Bruno Schulz demonstrated how in the case of the absence of God the possibility of creating a new world and a new life spreads within matter and every person desires demiurgy. Gradually, there emerges the image of a personal world involving the existence of an eternal formation in accordance with the will of the creative personality; this formation is depicted as eternal existence. Its fabric is created by things and natural components of reality containing a distinctive spiritual essence and experiencing their separate lives. This principle expresses the unstable character of the surrounding world – its split. At the same time, the unity of life divided into numerous small lives remains essentially indestructible and unchanging in each of them. This is precisely the reason why personality becomes dispersed across the world and affiliated with natural reality. The author conceived the subject in a holistic, synthetic, and prompt reception, which produces the effect of renaissance that restores the idea of omniunity rejected by rationalists. Upon the basis of an analysis of the subjective organisation of Schulz’s *oeuvre* the author of the article proposes

a conception of the alienation of personality as a way of its self-fulfilment.

Zoriana Rybczyńska *To Come to Schulz's Town, or on the Use of Literature as a Guidebook*

Various human and place relationships are manifested in literary texts, performative gestures and artistic visions, as well as in cultural practices of traveling, experiencing and acquiring space. The article on the example of the reception of works by Bruno Schulz and contemporary tourism and reading practices caused by it presents reflections about these relations, creating a connective tissue of ideas, expectations and beliefs defining ways of reading or traveling and the meaning that we attribute to them. The changed space of Drohobycz (Schulz's hometown), devastated after the war and transformational transitions, remains a reference point for the movement of our imagination, the revelation of our literal and metaphoric epiphanies, and the establishment of our personal topophilic relations. Schulz's texts direct our gaze, set the interpretative frame, stimulate our senses, and activate our empathy. A visit to Drohobycz focused by Schulz's texts can become a disappointment, but also a discovery of a different dimension of traveling and reading, a new existential experience enabling the creation of "third spaces".

Artur Cembik *"Alongside that Hairy Rim of Darkness...". Creation of the Nomadic Subject in The Cinnamon Shops by Bruno Schulz*

The presented text intends to present the protagonist of Bruno Schulz's *The Cinnamon Shops* in relation to surrounding reality. The subject of the story, conceived as the author's *alter ego*, is an intellectual nomad obliterating boundaries between the real world and the created one. According to the theory propounded by Rosi Braidotti his characteristic features include total independence and distrust of existing conventions. The protagonist's ability to incessantly translocate himself, and his experiences of liminality are disclosed in an excess of stylistic measures and prove the author's linguistic extravagance. The subject of the story is doomed to wander, a fact that he fully accepts by consenting to a world endlessly changing in front of the reader's eyes.

Jana Waldhör *When Places Disappear behind Myth's Language: the Lush Rampancy of Childhood Memory in Bruno Schulz's The Cinnamon Shops*

The presented paper attempts to apply Walter Benjamin's concept of memory and history, *et al.* formulated in *Passagen-Werk*, *Berliner Chronik* and *Berliner Kindheit um 1900*, as an instrument applied to Bruno Schulz's *The Cinnamon Shops*. Not only are there only three days between the date of birth of these two authors but they both became victims of the Holocaust.

In spite of one being a "Western" and the other an "Eastern Jew", their approach to childhood memory and their work with, and on it, are similar. Based on Walter Benjamin's idea of history and memory, strongly connected with the paradigm of spatiality, the autobiographical sketches and snapshots in Bruno Schulz's *The Cinnamon Shops* will be examined more closely, revealing a topography of his childhood. By doing so, such terms as *Tiefe der Erfahrung*, *Archäologie des Erinnerns* and *raumgewordene Vergangenheit*, which Walter Benjamin formulated in several papers, will be revealed in Bruno Schulz's approach to his childhood memory. The consistency of the authors' attitude to their childhood will be illustrated with two examples.

Subsequently, Drohobycz, which is not only the place of Bruno Schulz's childhood, but also operates as a place of a triple bond, will be examined in more detail on the basis of several passages in *The Cinnamon Shops*. Including relevant literature, such as Gaston Bachelard's *La poétique de l'espace* and the use of terms such as *parergon* (Jacques Derrida, *La vérité en peinture*) and simulacrum (Jean Baudrillard, *Simulacres et Simulation*), Bruno Schulz's view of the spaces of his childhood is to be substantiated. It soon becomes apparent that Bruno Schulz's Drohobycz only exists under the threat of disappearance for two reasons: on the one hand due to the collapse of the Austro-Hungarian Monarchy, and on the other hand due to the onset of industrialization. Finally, it is Bruno Schulz's language of myth, which, like the lush gardens in his memories, forces its way into the Galicia of his childhood and gradually makes it vanish beneath it.

Magdalena Wasąg *The Imaginary Townlet. Schulz in a Letter by Alicja Mondschein-Dryszkiewicz to Henryk Bereza*

For years Alicja Mondschein-Dryszkiewicz met important and highly regarded artists. In her correspondence with Henryk Bereza she recalled such luminaries of the world of culture and art as Witkacy, Gombrowicz, Schulz, or Hłasko. On 15 October, under the impact of reading Janusz Rudnicki's *Schulz '92*, she wrote a letter addressed to Henryk Bereza in which she once again mentioned her familiarity with the author from Drohobycz. In doing she characterised the local milieu and the small town – Schulz's birthplace, presenting her interpretation of the life and works of the author of *Sklepy cynamonowe*. These recollections supported by "narrative talent", which according to Bereza's assurances did not deprive the account of authenticity, sound credible. Dryszkiewicz attempted to tell Bereza an unusual and complicated biography of Schulz-the author; in her recollections she referred to Schulz's experiences of provincial life and endeavoured to evoke the stifling atmosphere of the local ghetto. All traces

recorded in this letter produce a portrait of Schulz inextricably connected with the small town – the site of his life and creative work, and the space of inspiration and longing.

Serhiy Zhadan *Drohobycz and Environs; Three Poems from the Volume: Drohobych*

“In Drohobych we all had the same acquaintance. His name was Schulz. Try to recall or imagine him“ - wrote *Serhiy Zhadan* in an essay originally published in the volume: *Drohobycz. Księga wierszy wybranych (2014–2016)*. Here, we cite also three poems from this collection.

Paweł Próchniak *The Drohobych Book by Serhiy Zhadan (Note)*

Wiera Meniok *Twilight in Schulz and his (Schulz's) Shadow in Zhadan*

An important effect of the International Bruno Schulz Festival as well as an expression of Schulz's inspiration in the oeuvre of Serhiy Zhadan, a cult Ukrainian poet and writer is a volume of his poems, *Drohobych*, in Jacek Podsiadło's translation (PIW ed., 2018). Zhadan reads *Drohobych* with the “letters of cinnamon shops”, looks for Schulz's traces in it and notices his shadow. Schulz's shadow appears in Zhadan's works between darkness and dawn, between sickness and recovery, between sadness and joy, and between dilemma and salvation. *Drohobych* will be always associated with Schulz for the author of the *Drohobych* volume primarily in his imagination. Schulz has become “a private history of attachment to the city” for him and offered him a special state of initiation and inspiration. Schulz's shadow in Zhadan is either a harbinger or a trace, either expected or sought after and has epiphanical and eschatological meaning as well as twilight in Schulz's short stories, including *Spring* and *July Night*. Twilight as well as shadow is a common place in both Schulz and Zhadan and the most unexpected and painful things can emerge from it.

Natalia Filevich *Exhibition about Exhibitions: Bruno Schulz among Artists of His Time at the Boris Voznitsky Lviv National Art Gallery, June-September 2018*

The article focuses on ideas and surveys associated with the exhibition: *Bruno Schulz among Artists of His Time*, featured at the Lviv National Art Gallery in 2018 as part of the VIII International Bruno Schulz Festival in Drohobych. The display presented artists who together with Bruno Schulz took part in exhibitions held in Lwów in 1922, 1930, 1935, and 1940. The Gallery collections store works by almost all these artists, up to now rarely or never shown. The exhibition demonstrated the position of Schulz's works alongside

those by other artists within the context of trends of the period. The author also discovered forgotten reviews and stressed that artists on show in Lwów - of assorted nationalities and representing diverse views - shared a striving towards creative quests as well as a dramatic fate.

Grzegorz Józefczuk *VIII Festival. Artistic Dimension: Exhibitions, Concerts, Spectacles...*

Description and analysis of the artistic events of the 8th Schulz Festival in Drohobych.

Bohdan Zadura *Revita*

Recollections from the V and VI edition of the International Bruno Schulz Festival in Drohobych.

Grzegorz Józefczuk, *Suicide, Victim, Physician and Writer. Paradoxes of a Story from the “One and a Half” Town*

The article refers to an authentic story of a suicide committed by a young Jewish woman, who on her deathbed converted to Christianity. This event roused the residents of Drohobycz - with Poles and Jews reacting differently – but did not generate an acute conflict. The daily life of those two nations living in Drohobycz was interwoven. The author treated the story as a pretext for touring the contexts of the period and the life of Bruno Schulz. This is the reason why Grzegorz Józefczuk wrote about, i.a. religious and medical authorities, leaders and the crowd, illnesses and cemeteries, oblivion and survival.

Grzegorz Gauden *Both Polish and My Adventures with Bruno Schulz*

Lecture given in the course of the inauguration of the VII International Bruno Schulz Festival in Drohobych in 2016. Here, Grzegorz Gauden described the assorted contexts in which he enjoyed an opportunity to encounter the person and texts by Bruno Schulz.

Jerzy Kandziora *Hidden Witnesses, or What Is Left (in Ficowski's Book and in the Real World) of Two Friends of Bruno Schulz*

An attempt at a reconstruction of the fate of two witnesses of the life of Bruno Schulz: the Drohobycz lawyers Michał Chajes and Izidor Friedman (after the war: Tadeusz Lubowiecki). Their reminiscences and accounts served Jerzy Ficowski writing about Schulz – the author of this study, however, indicates that they were treated in a rather selective manner. Jerzy Kandziora demonstrated that both men “played a particularly great role in the early formation of Ficowski's knowledge about Schulz and provided him with very copious characteristics of the man of letters [...]. Paradoxically, these were persons who in the main text of *Regiony wielkiej herezji* never appeared as authors of such extensive source accounts”.

Ryszard Nycz *Bruno Schulz: Art as Cultural Extravagance*

Essay about extravagances presenting Schulzian texts as significant – all that “strangeness” and “oddity” typical for him. The author demonstrates that they should not be omitted in attempts at interpretations profiling the deciphering of this prose in a new, insightful, and informal perspective.

Jerzy Jarzębski *Schulz – Ironic Order and Seductive Discourse*

An examination of key mechanisms governing the entire *oeuvre* of Bruno Schulz, with the article pertaining in particular to those questions of the aesthetics of the works of the author of *Sanatorium pod Klepsydrą* (The Hourglass Sanatorium) that are linked with an artistic creation of reality and an attitude towards the real world, inscribed into that creative gesture. Jarzębski is interested primarily in the “ironic order” dominating the world depicted in Schulzian prose. This order has an underpinning of irony and, moreover, is closely connected with “passion”, which makes its presence known in the “seductive” element of each story – a fact that Schulz understood well and in assorted ways played out artistically. The *oeuvre* of the author of *Sklepy cynamonowe* (The Cinnamon Shops) is an affirmation of order and beauty, but this is an affirmation whose tools are “the grotesque” and “laxity” (this is why in the case of Schulz beauty is closely affiliated with tawdriness and ugliness, and order – with carnival-like chaos). At the same time Schulz’s imagination often runs in a circle – from mundane order towards strange fantasticality breaking the framework of time, towards something unusual participating in some sort of an out of the ordinary order, so as to ultimately return to the order of everyday time and the mundane. In this fashion the “explosion of fantasy” and “féeries of poetry” end in “bankruptcy” and are fulfilled in a “spectacular fiasco”, which denotes a return to order and an affirmation of daily life. This whirling circle is set into motion by a dual force – gravity and irony, sensitivity to the dramatic nature of existence and the farcicality of life. The force in question is also that of spinning a story. The latter is always a form of founding the world – a recounted world gains a “putting-in-order sense”. Simultaneously, the same story is seductive and does not make pronouncements about the world but tries to win over the listener (reader); this, in turn, is the reason why it becomes a form of an “erotic game”, active flirtation involving “the grotesque” and “beauty”, (male) “tawdriness” and (feminine) “perfection”. Jarzębski concluded: “Even if the order of the world is in some way objective, it enters into our life and begins to mean something to us together with the birth of desire – this is why Schulzian stories are in their profoundest essence spectacles of eternally vital passion”.

Roman Dzyk *Dostoevsky and Schulz: Inter-textual Traces*

The article focuses on inter-textual connections between Bruno Schulz and Fyodor Dostoevsky, a theme neglected by experts on Schulz. Upon the basis of the only mention of the Russian classic in the preserved *oeuvre* of the Polish man of letters Roman Dzyk proposes a methodological approach to the reconstruction of a possible inter-textual reception. This method foresees, i.a. an identification of editions of Dostoevsky’s work available to Schulz and studying the possible mediated impact of the functioning of Dostoevsky in Polish (Nałkowska, Witkiewicz, Gombrowicz) and world literature and culture (Freud). Special emphasis is placed on similarities in the treatment of the principles and limitations of realism in the case of both authors, demonstrated in their particular declarations. The Dostoevskian creative method thus reveals itself *via* the conception of mystical realism. In the case of Schulz analogous mystical interest comes down to mythological realism. Owing to the lucid presence of Schulz’s *Doppelgänger* and Dostoevsky’s *Brothers Karamazov*, the article outlines a perspective of a more profound inter-textual analysis, which does not restrict itself to the indicated texts.

Polina Justova *Bruno Schulz in Russia*

A presentation of the history of translations of works by Bruno Schulz into Russian as well as assorted cultural initiatives focused in his *oeuvre*, spanning from the first edition of 1989 to the present day. Official Soviet literature did allow such “strange” and “degenerate” works to speak and thus they were usually presented in all sorts of editions functioning in so-called samizdat circulation. For the first time prose by the myth-maker from Drohobycz resounded in Russian in the samizdat socio-literary periodical “Mitin Zhurnal” in 1985. The work in question was *Samotność* (Loneliness), translated by Olga Abramovich. In 1989 “Rodnik” (1987–1994), a Latvian-Russian periodical published in Riga, presented prose by Bruno Schulz translated by Igor Klekh. The situation improved considerably in the 1990s when was finally permitted to print and read everything. The last decade of the twentieth century produced a whole gamut of Schulzian publications conspicuous for excellent translations by the writer and poet Asar Eppel. In 1993 the Gesharim publishing house produced book versions of *Sklepy cynamonowe* (The Cinnamon Shops) and *Sanatorium pod Klepsydrą* (The Hourglass Sanatorium). After a lengthy interval, in 2011 the “Text” publishers issued the volume: *Salvaged*, containing all the preserved texts by Schulz translated by Asar Eppel. On the other hand, the small number of literary studies discussing the phenomenon of Schulzian prose remains thought-provoking, although in more recent years this bewildering situation is compensated by Internet publications and cultural initiatives, i.a. material available on the Radio Svo-

boda website prepared by the poet and journalist Elena Fanailova and a Russian version of the portal: culture.pl, performative projects (the *High-heels Project* by Anna Kaszuba-Dębska, on show in Moscow in 2013), an exhibition of drawings by Schulz held as part of the B. Schulz Festival (Moscow, 2018), et al.

Paweł Huelle *Four Drohobycz Poems*

The Drohobycz poems by Paweł Huelle – one of the most outstanding Polish contemporary prose writers and essayists – are micro-essays reflecting on the elements of the Drohobycz imaginarium perceptible in a discursive diction, as well as the presence in that imaginarium of the biography of Bruno Schulz together with the important motifs of his *oeuvre*. Huelle considered, predominantly, memory landscapes linked with landscapes of death (in their historical and existential dimensions), the visibility of the world and the radical blurring of its image in the wake of the Shoah catastrophe, and, finally, the role of art as a form of seeking and reviving our sources of existence.

Adam Pomorski *Translations of Poems from Antologia poezji ukraińskiego modernizmu. Od Łesi Ukrainki do Bohdana Ihora Antonycza*

Adam Michnik *Bruno Schulz for the World and for Ukraine*

English version in: *Bruno Schulz jako filozof i teoretyk literatury. Materiały V Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*, ed. Wiera Meniok, Drohobycz 2014, p. 19-23.

David Grossman *The Age of Genius*

English version in: *Bruno Schulz jako filozof i teoretyk literatury. Materiały V Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*, ed. Wiera Meniok, Drohobycz 2014, p. 49-56.

Taras Prochaśko ***

English version in: *Bruno Schulz jako filozof i teoretyk literatury. Materiały V Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*, ed. Wiera Meniok, Drohobycz 2014, p. 61-64.

Wiktor Jerofiejew *A Boiled God*

English version in: *Bruno Schulz jako filozof i teoretyk literatury. Materiały V Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*, ed. Wiera Meniok, Drohobycz 2014, p. 78-85.

Shalom Lindenbaum *Bruno Schulz – the Artist and the Aesthete: The Concept of Bruno Schulz's Literature and its Embodiment in his Creative Works*

English version in: *Bruno Schulz jako filozof i teoretyk literatury. Materiały V Międzynarodowego Festiwalu*

Brunona Schulza w Drohobyczu, ed. Wiera Meniok, Drohobycz 2014, p. 267-279.

Yuri Andrukhovych, *In Old Apartments There Are Rooms, or I Know a Certain Sea Captain. Schulzian Versions of Space (With the Addition of Time)*

English version in: *Bruno Schulz: teksty i konteksty. Materiały VI Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*, ed. Wiera Meniok, Drohobycz 2016, p. 40-58.

Andrei Lubka *Inconceivable Ukrainian Patriotism, Or What Do We Need Kolomyia For; All Roads Lead to Drohobycz*

Two feuilletons by Andriy Lubka loosely connected with Bruno Schulz and published earlier in *Kontrakty. ua* and *Day.kyiv.ua*.

Yurij Vynnychuk *Tasting Schulz*

Lecture given at the inauguration of the VII International Bruno Schulz Festival in Drohobycz in 2016. Yurij Vynnychuk described his private reception of Schulzian prose which, he explained, “he absorbs in small doses, just like ice-cream in his childhood, rolls the metaphors on his tongue, tastes their flavour on the roof of his mouth, and tries to keep it as long as possible”.

Paweł Próchniak *Bird Matter (a Contribution to Reading Noc wielkiego sezonu by Bruno Schulz)*

The author embarked upon the question formulated years ago by Władysław Panas, who wrote that remarks on time opening *Noc wielkiego sezonu* (The Night of the Great Season) are “a presentation of Schulzian poetics” – they fulfil a “meta-poetical function” and comprise a “mini-study” on poetry and its matter. The thus seen introduction to the story appears to be a “theoretical introduction to poetics”, followed by a description of the creative act – an exemplification of “a presentation of poetical doctrine” translating the premises of formulated poetics into concrete immanent poetics and, at the same time, developing a quasi-discursive “poetical treatise” into an enigmatic “treatise about creativity” itemized as images and the plot. The author of the article is interested mainly in the prime motifs of the treatise in question (in particular “time” and the “dynamic state”) as well as the fabric woven out of those motifs - the matter of Schulz's art and its concealed warp.

Elżbieta Ficowska *Letter*

Letter written in 2005 by Elżbieta Ficowska to Vera Meniok.

Jerzy Ficowski *This is Why I Find It So Difficult to Stop* Statement by Jerzy Ficowski (1924–2006), researcher

studying the *oeuvre* and biography of Schulz, made on 19 November 2003 upon the occasion of opening the so-called initial version of the Bruno Schulz Museum in Drohobych.

Vera Meniok *Bruno Schulz Museum in Drohobych. Several Remarks on the Genealogy of the Site*

Article on the origin and idea of the Schulz Museum in Drohobych and the history of its establishment in Schulz's office.

Grzegorz Józefczuk *Stories of a Curiosity Cabinet. Several Remarks on the Genealogy of the Site*

This essay describes the Bruno Schulz room-museum in Drohobych and the curios, collections, and artistic undertakings associated with it.

Sofia Andrukhovych *More Than Everything*

Artur Sandauer – literary critic, essayist, and translator – maintained that he read the manuscript of *Mesjasz*. According to his account the opening lines were as follows: "You know – mother said to me in the morning. – The Messiah has come. He is already in Sambor". Quite possibly this novel still exists somewhere – in the private collection of some egoistic maniac or in special services archives. Or perhaps it has never been written. There is nothing more to be added. The sentences remembered by Sandauer contain everything: conflict and drama, the Oedipal conflict and a universal social element, a post-Apocalypse, a provincial theme, an identity crisis, collapse and hope, the end of time, frenzy, faith, miracles, contradictions of human nature, fantasies and reality. They are even more excellent than Hemingway's lines about baby shoes because we are dealing with a novel. One can say a lot, more and more, and yet say nothing. One can say a few words – and say more than everything.

Wiera Meniok "Unsaved" *Bruno in Ukrainian Space-time*

English version in: *Współczesna recepcja twórczości Brunona Schulza. Materiały naukowe III Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*, ed. Wiera Meniok, Drohobycz 2009, p. 249-260.

Wira Romanyszyn *Bruno Schulz's heterotopies as a geo-poetic sign*

The Schulzian character identifies himself with the city and is therefore not only aware of the urban space but also creating it, as he overcomes a set of obstacles, crosses boundaries and limits in creating labyrinth spaces (mazes of buildings, mazes of nature, mazes of time, and mazes of mental realm). His wandering, however, are taking place not only through the streets of the city but also through the labyrinths of sleep and night. In Schulz's works, dreams and

reveries are not so much the outcome of the individual author's process of implementation of imagination and of other mental creative phenomena as they are a symbolic outlook upon the image that becomes the most optimal way to achieve the extra-verbal actuality – i.e. the actuality in absolute terms and not the individual symbolic actuality. A number of authentic toponyms and loci, presented as a merger of autobiographical memory and the memory of culture in Bruno Schulz's prose, is building up a range of heterotopies, peculiar places – like, for instance, the heterotopy of the home and the street and their respective subheterotopies of the room, the corridor, and the stroll through the streets; the heterotopy of the train and of the sanatorium as a concealed marginal side of the real actuality; the heterotopy of the Book, of the stamp album and panopticon (waxwork exhibition) as an implementation of the connection between individual and the collective history. All of the above go way beyond the real time and space of the city and constitute the sign of geopoetic knowledge of the city – viewed both locally and internally (i.e. of the author and the narrating character) and internally, as common knowledge which anyone may access. From the standpoint of geopoetics, the important point for all of these heterotopies is the experience of the places and the role of a specific place in that experience.

Keti Kantaria, Vera Meniok *I Absorbed Schulz with a Child's Imagination (Conversation)*

Conversation held by the curator of the Bruno Schulz Festival with Keti Kantaria, translator of the prose of the festival's protagonist into Georgian.

Jerson Fontana *Bruno Schulz Protagonists in the Brazilian Theatre. A Turma do Dionísio Presents Sanatorium*

The author describes work on a theatrical adaptation of three stories by Bruno Schulz, which resulted in a monodrama: *Sanatorium*, the theatrical and actor conception of this adaptation, and the reception of the spectacle in Brazil, Poland, and Ukraine. The main part in the Fontana adaptation is played by the actor's body and motion, expression and message *via* – apart from the word – the gesticulation of each *dramatis persona* and the manner of making use of the space of the stage. Ultimately, concentration on movements and space is to emphasise the inner life of the protagonists, since this is the aspect most vividly outlined in Schulz's prose. *Sanatorium* is a spectacle about persons involved in an encounter.

Grzegorz Józefczuk *Schulz in Lublin ... Here Is Our Special Role*

The sole preserved manuscript of a fragment of a story by Bruno Schulz survived the turmoil of history

in the archive of the “Kamena” periodical, issued in Chełm near Lublin. The author attempts to confirm the conviction formulated by Prof. Władysław Panas, namely, that the town of Lublin enjoys a status distinguished in questions associated with Schulz and the reception of his *oeuvre*. Schulz is present in Lublin in assorted periods due to increasingly new projects and events - scientific, educational, and exhibition - while the Bruno Schulz Festival Society established here is the Polish organiser of the festival held in Drohobycz.

Yuri Andrukhovych *Bruno and Porn. Drohobycz 2007*
Text presented at the IV International Bruno Schulz Festival in Drohobycz in 2010, published also in the book: *Leksykon miast intymnych* (2014).

Małgorzata Kitowska-Łysiak *What is a Map?*
Reflections on the semiotics of a map conceived as a text – within the context of the topography of Drohobycz/Drohobych and the *oeuvre* of Bruno Schulz.

Vera Meniok *“Anonymous and Cosmic” Map of Drohobych According to Bruno Schulz. Itinerary*
Description of the historical and contemporary space of Drohobycz/Drohobych – read within the context of *Willa Bianki. Maby przewodnik drohobycki dla przyjaciół*, an essay by Władysław Panas.

Jerzy Maria Pilecki *Contemporary Plans (Not Maps) of Drohobycz*
List of available plans of Drohobycz with a detailed description of particular versions and editions.

Francesco M. Cataluccio *Bruno Schulz and Illustrated Short Stories. On the Margins of Italian Reception*
Text on connections between the text and the drawing in the *oeuvre* of Schulz and the reception of his works in Italy.

Uri Orlev *Quotations about Childhood Taken from Letters Written by Bruno Schulz and a Bit About the Translation of Some Polish Words That I Have Lost, As I Now Write in My New, Yet Very Ancient Language*
English version in: *Współczesna recepcja twórczości Brunona Schulza. Materiały naukowe III Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczcu*, ed. Wiera Meniok, Drohobycz 2009, p. 141-145.

Ewa Kuryluk *A Condor, Cockroach, and Crocodile*
The author of this essay seeks motifs connecting the characters and works of Bruno Schulz and Franz Kafka.

Jan Gondowicz *Ecphrases*
Essay about Schulz’s inspiration in the mass culture of his mythical youth.

Jan Gondowicz *What Do You Hear?*

An attempt at listening closely to texts by, i.a. Franz Kafka, Stanisław Ignacy Witkiewicz, and Bruno Schulz in a search for musical tropes.

Jean-Pierre Salgas *Witold Gombrowicz – Bruno Schulz: From Duel to Double*

Relation between Bruno Schulz and Gombrowicz as seen by the French literary scholar.

Igor Klekh *The Territory of Dreams - Bruno Schulz’s Small Motherland*

English version in: *Współczesna recepcja twórczości Brunona Schulza. Materiały naukowe III Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczcu*, ed. Wiera Meniok, Drohobycz 2009, p. 45-50.

Krzysztof Sawicki *From Drohobycz Conversations in November 2006*

The author contrasts history tantamount to “thinking back” (history focusing on that, which happened in the past) with such reflections on history, which become the reason why “while talking about the past we enter together with history into the future”. Such “entering with history into the future” remains a “fascinating journey into the past” but is also “management of the present” and managing “borderland” space conceived as the site of meeting, conversation, and co-operation. The backdrop of reflections pursued in the presented sketch is composed of the phenomenon of the Ukrainian-Polish milieu, which undertakes “organic work” and co-creates the Bruno Schulz Festival in Drohobych.

Yuri Pokalchuk *Bruno Schulz in the Light of Assorted Cultures*

The author formulates a thesis about the ethnic three-dimensional character – Polish, Jewish, and Ukrainian – of the *oeuvre* of Bruno Schulz. In doing so he also recalls parallels linking Schulz with Kafka (in his capacity as a writer who sought inspiration in three cultural sources: German, Czech, and Jewish) and – less obviously – with Gogol, Márquez, and Cortázar. Indicating those names permitted the author of the sketch to accentuate a prominent feature of Schulzian *oeuvre*, which combined sensitivity to the dramatic qualities of life with carnival-like imagination and the setting free in art of the element of the burlesque. In the case of the author of *Sklepy cynamonowe* (The Cinnamon Shops) the tragedy of existence is an obverse of the farcical strangeness of life; this is the reason why the writer accentuated so vividly the unreality of the real world, showing (creating or disclosing) reality with an underpinning of the unreal. These observations make it possible to point to yet another parallel – that with the “carni-

val" *Eneyida* by Kotliarevsky. They also allow recalling that the "carnival-like" quality permeates Ukrainian folklore with which Schulz, who spent his whole life in Drohobycz, must have been familiar.

Ewa Zarzycka *First Time in Drohobycz*

The author (artist and performer) describes her first visit in Drohobycz /Drohobych: "Here am standing in my favourite spot in Drohobycz, at the corner of the market square, which inclines slightly downward. This is the cosmic angle of the Drohobycz market square. By means of this slightly folded corner Drohobycz is connected with the Cosmos. I imagine and feel this, and am convinced that this is where space is most translucent and pure and air is endlessly transparent. And at that exact moment when I had the impression that the air is crystal clear and transparent I opened my suitcase and filled it with air. Next, I shut the suitcase and set off to Bianka's villa in order to open the suitcase during my performance and let the air out. While I was walking across Drohobycz carrying my suitcase towards Bianka's villa I asked the people I met on the way about the words, which I wished to translate from the Polish to Ukrainian: first time – *wpershe*; space – *prostir*; air – *povitrya*; transparency – *prozorist*; purity – *prozorist*; comprehensible – *zrozumile*, pure – *prozore*.

Małgorzata Sady *Drohobycz Seen Through My Window*

An essay about a gradual (since childhood) discovery of the atmosphere of Galicia, the *oeuvre* of Bruno Schulz, and, subsequently, Drohobycz/Drohobych while participating in successive editions of the festival and "Second Autumn" meetings commemorating Schulz (the name of the event comes from his prose) as well as simply wandering around Drohobych with a camera in the company of filmmakers – the brothers Quay. Or in the course of encounters with Alfred Schreyer, Schulz' pupil and guardian of the memory of pre-war Drohobycz, "an aristocrat of the spirit", a person of extraordinary personal culture, speaking beautiful Polish. Finally, while making (together with Marcin Giżycki) *Alfred Schreyer from Drohobycz*, a film about this unusual protagonist.

Jakub Orzeszek *3 × Schulz. Reminder of the Gdańsk Manifesto*

When did Schulz's presence in the Gdańsk humanities discourse become permanent and programme-like, if it may be described as such? Much seems to indicate that this took place in 2012 – the year of the publication by Stanisław Rosiek of an article-manifesto in the first issue of "Schulz/Forum". The postulates outlined therein assume work conducted on three mutually supplementing levels, which should result in: (1) the emergence of a periodical dedicated

to the person and works of Schulz, (2) the publication of a critical edition of *Dziela zebrane*, and (3) a further reconstruction of the writer's autobiography. The presented note is an attempt at a summary of some of the outcomes of this undertaking. Seven years later, the planned research and publishing tasks are still being pursued although it has proved possible for some to be already distinctly advanced. They include primarily: (1) the semi-annual "Schulz/Forum", which fulfils the function of a platform-meeting place of both Polish and foreign researchers and readers of *Sklepy cynamonowe* (The Cinnamon Shops), (2) three of the nine prepared volumes of a critical edition of *Dziela zebrane*, and (3) an Internet timeline of the life, works, and reception of Bruno Schulz, published in Polish, Ukrainian, and English – www.schulzforum.pl.

Jerzy Jarzębski *80 Introductions to the Works of Bruno Schulz. Essential Information for the Readers of "Konteksty" – Selected Bibliography*

Krzysztof M. Bednarski *I, Bruno Schulz and Home of My Father*

An acclaimed sculptor residing in Rome and Warsaw describes his two works: *I, Bruno Schulz* (photograph on the cover of this issue) and *Home of My Father*: "The suitcase I used for *I, Bruno Schulz* belonged to my parents who came from Lwów, and in 1945, after the Second World War, reached Warsaw, i. a. *via* Kraków, my birthplace. It was kept in a storage cupboard together with other concealed 'treasures' until the winter of 1982, when, during the martial war period, I turned it for the first time into an art object. The impulse came from a photograph I discovered amidst a sizeable collection of photographs of my parents from the time of their courtship: young and beautiful, together with friends, captured in assorted fun situations, and radiating *joie de vivre*. The mood of one of photographs, however, drew my attention: in it my father looks at his family home in Kulparkowska Street, bombed in 1939. From that moment home and suitcase merged into a single image: I envisaged the house as a cardboard suitcase concealing in its interior my parents' youth together with the Eastern Borderlands and the fragrance of Bruno Schulz's 'cinnamon shops', which at the time came alive with such special force. Thus, opening the suitcase I came across the large eyes of Bruno Schulz evoking the Holocaust of that world. This, however, was not the end of the history of the suitcase. In 1986 I restored its utilitarian function by taking it with me while leaving for Rome. The fact that every so often it changed from a useful object into an *objet d'art*, and *vice versa*, is the reason that it functions as an ontologically questionable object, as if it originated from the 'Schulzian prop room'.

Several of my works refer more or less directly to its 'contents'. One of them is *Home of My Father*, an installation I created ten years later upon the basis of the photograph, with a dismantled miniature home bringing to mind a birdhouse due to its small size and applied material as well as the fact that it stands on a sizeable pole supported by bricks. The resultant entity creates a configuration maintained in a state of 'unstable balance', and produces the impression that a stronger breeze could smash it in into pieces. Naturally, the pole could be just as well a pilgrim's staff".

Zbigniew Benedyktowicz *Protoword and the Word Discovered in Sanatorium Pod Klepsydrą – the Film by Wojciech Jerzy Has (1972). Notes from an Unsuccessful (?) Drohobycz Retreat (2018)*

While discussing *Mityzacja rzeczywistości* – Bruno Schulz's essay on myth and poetry, of importance for anthropological reflection – the author of the article juxtaposed it with *Sanatorium Pod Klepsydrą*, a film directed by Jerzy Wojciech Has (1972). Z. Benedyktowicz found the mechanism and phenomenon of "glossing life with the aid of the myth", described in Schulz's essay (B. Schulz: "The human spirit is tireless in its glossing of life with the aid of myths") in the strategy accepted and applied by the film director, who in his cinematic version introduced into Schulzian prose "a discovered word" – a citation from the "protoword" (myth), borrowed from the Book of Ecclesiastes [Kohélet, 12, 1-2], a profound kinship with the essence and mystery of Schulz's *oeuvre*. In this way, Has' film directly cites poetry as conceived and depicted by Schulz in his extraordinary definition formulated in the above-mentioned essay: "Poetry is the short-circuiting of meaning between words, the impetuous regeneration of primordial myth". By continuing to devote his attention to the relations between myth and poetry described by Schulz, the author of the article concentrated on such motifs (source word, "protowords") as "domicile" and "returning home", present in Polish films, poetry, and theatre (i.a. Andrzej Wajda – Tadeusz Konwicki – Tadeusz Kantor – Wojciech Jerzy Has), indicating their profound connection with the *oeuvre* of Bruno Schulz and constructing "memory of places" in the same spirit in which the author from Drohobycz wrote in *Sanatorium pod Klepsydrą (The Hourglass Sanatorium)*: "Under the imaginary table that separates me from my readers, don't we secretly clasp each other's hands?". Into reflections referring to his earlier works: *Przestrzeń pamięci: antropologia pamięci*, *Antropologia pamięci i motyw domu w polskim filmie* and *Elementarz tożsamości* the author also included his experiences from participating in the VIII International Bruno Schulz Festival in Drohobycz

(2018). Additionally, he drew attention to the affiliation of Schulz' writings, his comprehension of poetry, and definition of poetry and myth with a declaration about writing and poetry expressed by Gerhart Hauptmann: "Poetizing consists in letting the Word be heard behind words" (*Dichten heisst, hinter Worten das Urwort erklingen lassen*).

Piotr Sypczuk, Piotr Lasek *Uniate Church of St. Yur in Drohobycz/Drohobych: Unknown Material for Studying Wooden Sacral Architecture*

The proximity of Lwów (today: Lviv), an important centre of scientific life, became the reason why Drohobycz (today: Drohobych) found itself early on within the range of the interests of archaeologists, conservators of historical monuments, and historians of architecture. The regaining of independence by Poland in 1918 created new conditions for the protection of historical monuments. The Uniate church of St. Yur in Drohobycz was recognised as an important monument in the Lwów conservation region, particularly in view of growing interest in wooden churches regarded as typical architecture in this part of the Second Republic. On 23 March 1934 the church was listed in a register of historical monuments. An essential role in the protection of historical monuments in the Second Republic was played by the Central Office for Art Monument Inventories (CBI), which conducted a planned and systematic inventory campaign across the entire Republic. CBI devised a model of "catalogue cards" containing administrative-historical data and a description of the given historical object for the purpose of recording historical monuments and a planned publication series of a topographic catalogue of art monuments. The cards in question included also one dealing with the church of St. Yur. The description on the catalogue card was based on own-observation familiarity with the object in contrast to earlier used questionnaires. A list of images, i.e. photographic plates and/or prints as well as architectonic-measurement photographs constituted another integral element of the card. The discussed catalogue card of the church of St. Yur is an important and heretofore incompletely exploited source of knowledge about this prominent monument of wooden architecture.

Polska Sztuka Ludowa

KONTEKSTY

ETHNOGRAPHY ♦ ETHNOLOGY ♦ ANTHROPOLOGY OF CULTURE
♦ LITERARY STUDIES ♦ PHILOSOPHY ♦ HISTORY ♦ LINGUISTICS
♦ ART ♦ HISTORY OF ART ♦ VISUAL AND PERFORMING ARTS

Contents 1–2 2019

- ZBIGNIEW BENEDYKTOWICZ, PAWEŁ PRÓCHNIAK, *Planet Schulz in the SchulzFest Cosmos. Conversation about*
VERA MENIOK, GRZEGORZ JÓZEF CZUK *the International Bruno Schulz Festival in Drohobycz*
WŁADYSŁAW PANAS *Lesson Given by Professor Arendt*
MAŁGORZATA KITOWSKA-ŁYSIAK *Drohobycz, or the World*
IGOR MENIOK *Brilliant Epoch, What Can I Say ...*
(Excerpts of Conversations and Notes)
PAWEŁ PRÓCHNIAK *Bianka's Villa. Short Guide to Drohobycz for the Friends*
of Władysław Panas (Note)
WŁADYSŁAW PANAS *Bianka's Villa*
PAWEŁ PRÓCHNIAK *Warp (Sketch to a Portrait of Władysław Panas)*
IGOR MENIOK, WIERA MENIOK *Will Not Allow Us to Lose Our Way in Schulzian Space*
LEONID GOLBERG *Memory and Gratitude*

VIII International Bruno Schulz Festival in Drohobycz, 2018

Inauguration lectures

- ADAM ZAGAJEWSKI *Towards Drohobycz*
SJÓN *Cinnamon with Ice. Adventures of Bruno Schulz in a Land Where*
a Day Is Four Hours Long

Bruno Schulz: Philosophy, Poetics and Other Perspectives of a Place

- PIOTR ŚLIWIŃSKI *Phantom Calligraphies: Schulz – Wat – Różewicz*
JERZY JARZĘBSKI *Power and Revolt*
STANISŁAW ROSIEK *Clichés of Phantasms. Introduction to Reading Xiega*
bałwochwalcza
JÓZEF OLEJNICZAK *The Schulz Heritage*
PAWEŁ PRÓCHNIAK *Fold, Tuck (On One of the Interweaves of Motifs in Manekiny by*
Bruno Schulz)
DARIUSZ CZAJA *Schulz's Mytho-logique. A Reconnaissance*
JACEK MARIA KURCZEWSKI *Schulzian Sociology – a Sketch of the Problem*
GRZEGORZ JÓZEF CZUK *Hah! Schulz? Place of Invention and Fuss with the Myth of a*
Place
MAREK TOMASZEWSKI *Bruno Schulz and the Geography of the Artistic Milieus of His*
Epoch. The Relation between the Place and Visual-art Activity
Along the Eastern Borders of Europe
TOMASZ BOCHEŃSKI *Metamorphosis as Interpreted by Schulz*
LAJOS PÁLFALVI *Poetics of a Small Town*

- STANLEY BILL *Schulz's Weeds*
- JURKO PROCHAŚKO *Sphinx in a Labyrinth. Walter Benjamin and Bruno Schulz in Search of a Lost Childhood*
- DARIUSZ WOJAKOWSKI *The Construction of Urban Space in Sklepy cynamonowe by Bruno Schulz*
- ŻANETA NALEWAJK *The Place of Nature, the Nature of Place – Schulz and Goethe*
- JURKO PROCHAŚKO *Why Vogel?*
- DEBORA VOGEL *Streets and Sky*
- ARIKO KATO *Translating Acacias Blooming by Debora Vogel into Japanese: Temptations and Hardships*
- ARIKO KATO *Stamps, Map, and Ruler. The Bruno Schulz Postcolonial Vision*
- HANA NELA PALKOVÁ *The Schulzian Księga as a Mysterious Place*
- AGNIESZKA GISZTEROWICZ *Paths of Familiarity with Schulz's Accountancy*
- HENRYK SIEWIERSKI *The Motherland as Bruno Schulz's "Fragment of a Larger Whole"*
- KATARZYNA WARSKA *Schulz as Seen by His Male and Female Pupils. Putting the Archive of Reminiscences in Order – a Summary*
- WIERA MENIOK *Spring Mists in Drohobycz. A Farewell to Alfred Schreyer*
- OSTAP SŁYWIŃSKI *Recreating a Brilliant Epoch*
- LIDIA WIŚNIEWSKA *Cinnamon Shops and Others in View of the Myths of God and Nature*
- JAN GONDOWICZ *"The Dreadful Drug of Schulzian Cinnamon"*
- MAŁGORZATA FUSZARA *Mother, Adela and Others... Women in Sklepy Cynamonowe and Sanatorium pod Klepsydrą*
- JAN GONDOWICZ *Slender-legged Adela*
- OLGA CZERWIŃSKA *Intellectual Texts by Bruno Schulz as a Receptive Palimpsest*
- DAVID A. GOLDFARB *Schulz, Dante and Beatrycze*
English version in: Bruno Schulz jako filozof i teoretyk literatury. Materiały V Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu, ed. Wiera Meniok, Drohobycz 2014.
- LOTHAR QUINKENSTEIN *Bruno Schulz Festival 2018. Journey to Reality*
- ELINA ŚWIENCICKA *The Philosophy of Personality in Sklepy cynamonowe by Bruno Schulz*
- ZORIANA RYBCZYŃSKA *To Come to Schulz's Town, or on the Use of Literature as a Guidebook*
- ARTUR CEMBIK *"Alongside that Hairy Rim of Darkness...". Creation of the Nomadic Subject in Sklepy cynamonowe by Bruno Schulz*
- JANA WALDHÖR *When Places Disappear behind Myth's Language: the Lush Rampancy of Childhood Memory in Bruno Schulz's The Cinnamon Shops*
- MAGDALENA WASĄG *The Imaginary Townlet. Schulz in a Letter by Alicja Mondschein-Dryszkiewicz to Henryk Bereza*

Bruno Schulz: Trajectories, Orbits, Constellations and Other Spaces

- SERHIJ ŻADAN *Drohobycz and Environs*
- SERHIJ ŻADAN *Three Poems from the Volume: Drohobych*
- PAWEŁ PRÓCHNIAK *The Drohobych Book by Serhiy Zhadan (Note)*
- WIERA MENIOK *Twilight in Schulz and his (Schulz's) Shadow in Zhadan*
- NATALIA FILEWICZ *Exhibition about Exhibitions: Bruno Schulz among Artists of His Time at the Boris Voznitsky Lviv National Art Gallery, June-September 2018*

- GRZEGORZ JÓZEF CZUK *VIII Festival. Artistic Dimension: Exhibitions, Concerts, Spectacles...*
- BOHDAN ZADURA *Revita*
English version in: Bruno Schulz: teksty i konteksty. Materiały VI Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu, ed. Wiera Meniok, Drohobycz 2016
- GRZEGORZ JÓZEF CZUK *A Suicide, a Doctor and a Writer. Paradoxes of Stories from "One and a Half Cities"*
English version in: Bruno Schulz: teksty i konteksty. Materiały VI Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu, ed. Wiera Meniok, Drohobycz 2016
- GRZEGORZ GAUDEN *Both Polish and My Adventures with Bruno Schulz*
English version in: Bruno Schulz a współczesna teoria kulturowa. Materiały VII Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu, ed. Wiera Meniok, Drohobycz 2018
- JERZY KANDZIORA *Hidden Witnesses, or What is Left (in Ficowski's Book and in the Real World) After Two Friends of Bruno Schulz*
English version in: Bruno Schulz a współczesna teoria kulturowa. Materiały VII Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu, ed. Wiera Meniok, Drohobycz 2018
- POLINA JUSTOWA *Schulzian Sociology – a Sketch of the Problem*
- RYSZARD NY CZ *Bruno Schulz: Art as Cultural Extravagance*
English version in: Bruno Schulz a współczesna teoria kulturowa. Materiały VII Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu, ed. Wiera Meniok, Drohobycz 2018
- JERZY JARZĘBSKI *Schulz – Ironic Order and Seductive Discourse*
- PAWEŁ HUELLE *Four Drohobycz Poems*
- ADAM POMORSKI *Translations of Poems from Antologia poezji ukraińskiego modernizmu. Od Łesi Ukrainki do Bohdana Ihora Antonycza*
- ADAM MICHNIK *Bruno Schulz for the World and for Ukraine*
English version in: Bruno Schulz jako filozof i teoretyk literatury. Materiały V Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu, ed. Wiera Meniok, Drohobycz 2014
- DAVID GROSSMAN *The Age of Genius*
English version in: Bruno Schulz jako filozof i teoretyk literatury. Materiały V Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu, ed. Wiera Meniok, Drohobycz 2014.
- TARAS PROCHAŚKO **** My great-grandfather lived in Drohobych for several years...*
English version in: Bruno Schulz jako filozof i teoretyk literatury. Materiały V Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu, ed. Wiera Meniok, Drohobycz 2014
- WIKTOR JEROFIEJEW *A Boiled God*
English version in: Bruno Schulz jako filozof i teoretyk literatury. Materiały V Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu, ed. Wiera Meniok, Drohobycz 2014.
- SHALOM LINDENBAUM *Bruno Schulz – the Artist and the Aesthete: The Concept of Bruno Schulz's Literature and its Embodiment in his Creative Works*
English version in: Bruno Schulz jako filozof i teoretyk literatury. Materiały V Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu, ed. Wiera Meniok, Drohobycz 2014.

- JURIJ ANDRUCHOWYCZ *In Old Apartments There Are Rooms, or I Know a Certain Sea Captain. Schulzian Versions of Space (With the Addition of Time)*
English version in: *Bruno Schulz: teksty i konteksty. Materiały VI Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*, ed. Wiera Meniok, Drohobycz 2016
- ANDRIJ LUBKA *Inconceivable Ukrainian Patriotism, Or What Do We Need Kolomyia For*
- ANDRIJ LUBKA *All Roads Lead to Drohobycz*
- JURIJ WYNNYCZUK *Tasting Schulz*
English version in: *Bruno Schulz a współczesna teoria kulturowa. Materiały VII Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*, ed. Wiera Meniok, Drohobycz 2018.
- PAWEŁ PRÓCHNIAK *Bird's Matter (Contribution to the Reading of The Night of the Great Season)*
English version in: *Bruno Schulz a współczesna teoria kulturowa. Materiały VII Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*, ed. Wiera Meniok, Drohobycz 2018.
- ELŻBIETA FICOWSKA *List*
- JERZY FICOWSKI *This is Why I Find It So Difficult to Stop*
- WIERA MENIOK *Bruno Schulz Museum in Drohobych. Several Remarks on the Genealogy of the Site*
- GRZEGORZ JÓZEF CZUK *Stories of a Curiosity Cabinet. Several Remarks on the Genealogy of the Site*
- SOFIJA ANDRUCHOWYCZ *More Than Everything*
- WIERA MENIOK *"Unsaved" Bruno in Ukrainian Space-time*
English version in: *Współczesna recepcja twórczości Brunona Schulza. Materiały naukowe III Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*, ed. Wiera Meniok, Drohobycz 2009.
- WIRA ROMANYSZYN *Bruno Schulz's heterotopies as a geopoetic sign*
- KETI KANTARIA, WIERA MENIOK *I Absorbed Schulz with a Child's Imagination (Conversation)*
- JERSON FONTANA *Bruno Schulz Protagonists in the Brazilian Theatre. A Turma do Dionísio Presents Sanatorium*
- GRZEGORZ JÓZEF CZUK *Schulz w Lublinie. Nasza tutaj specjalna rola*
- JURIN ANDRUCHOWYCZ *Bruno and Porn. Drohobycz 2007*
- MAŁGORZATA KITOWSKA-ŁYSIAK *What is a Map?*
- GRZEGORZ JÓZEF CZUK *Map of Drohobycz*
- JERZY JACEK BOJARSKI *Legend to a Map of Drohobych*
- WIERA MENIOK *"Anonymous and Cosmic" Map of Drohobych According to Bruno Schulz. Itinerary*
- JERZY MARIA PILECKI *Contemporary Plans (Not Maps) of Drohobycz*
- JERZY MARIA PILECKI *Association of Friends of the Land of Drohobycz (Note)*
- *** *"A town in which fate allowed me to find a haven ...". Walking with Torches, 6 June 2018*
- FRANCESCO M. CATALUCCIO *Bruno Schulz and Illustrated Short Stories. On the Margins of Italian Reception*
English version in: *Współczesna recepcja twórczości Brunona Schulza. Materiały naukowe III Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*, ed. Wiera Meniok, Drohobycz 2009.

- URI ORLEV *Quotations about Childhood Taken from Letters Written by Bruno Schulz and a Bit About the Translation of Some Polish Words That I Have Lost, As I Now Write in My New, Yet Very Ancient Language*
English version in: *Współczesna recepcja twórczości Brunona Schulza. Materiały naukowe III Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*, ed. Wiera Meniok, Drohobycz 2009.
- EWA KURYLUK *A Condor, Cockroach, and Crocodile*
English version in: *Współczesna recepcja twórczości Brunona Schulza. Materiały naukowe III Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*, ed. Wiera Meniok, Drohobycz 2009.
- JAN GONDOWICZ *Ekfrazy*
- JAN GONDOWICZ *Co słyszeć*
- JEAN-PIERRE SALGAS *Witold Gombrowicz – Bruno Schulz: From Duel to Double*
English version in: *Współczesna recepcja twórczości Brunona Schulza. Materiały naukowe III Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*, ed. Wiera Meniok, Drohobycz 2009.
- IGOR KLECH *The Territory of Dreams – Bruno Schulz’s Small Motherland*
English version in: *Współczesna recepcja twórczości Brunona Schulza. Materiały naukowe III Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*, ed. Wiera Meniok, Drohobycz 2009
- KRZYSZTOF SAWICKI *From Drohobycz Conversations in November 2006*
- JURKO POKALCZUK *Bruno Schulz in the Light of Assorted Cultures*
- EWA ZARZYCKA *First Time in Drohobycz*
- MAŁGORZATA SADY *Drohobycz Seen Through My Window*
- JAKUB ORZESZEK *3 × Schulz. Reminder of the Gdańsk Manifesto*
- JERZY JARZĘBSKI *80 Introductions to the Works of Bruno Schulz. Essential Information for the Readers of "Konteksty" – Selected Bibliography*

From the Artist’s Archive

- KRZYSZTOF M. BEDNARSKI *I, Bruno Schulz and Home of My Father*
- ZBIGNIEW BENEDYKTOWICZ *Protoword and the Word Discovered in Sanatorium Pod Klepsydrą – the Film by Wojciech Jerzy Has (1972). Notes from an Unsuccessful (?) Drohobycz Retreat (2018)*

Drohobyczana. From the Archive of the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences in Warsaw

- PIOTR LASEK, PIOTR SYPCZUK *Uniate Church of St. Yur in Drohobycz/Drohobych: Unknown Material for Studying Wooden Sacral Architecture*

Drohobyczana. SchulzFest: Bibliographies, Lists, Indices

- Bibliography of the Contents of Festival Publications 2004–2018*
- List of Participants of the International Bruno Schulz Festival in Drohobych (2004, 2006, 2008, 2010, 2012, 2014, 2016, 2018)*
- Index of Ensembles, Theatres, and Creative Groups – Participants of the of the International Bruno Schulz Festival in Drohobych (2004, 2006, 2008, 2010, 2012, 2014, 2016, 2018)*