

**Archiwum  
schulzowskie**

**n°6**

**Bruno Schulz  
w ikonosferze**



# **Bruno Schulz**

# **w ikonosferze**

**Rysunki, grafiki, fotografie**

Redakcja: Jakub Orzeszek, Stanisław Rosiek, Katarzyna Warska

**fundacja terytoria książki**



# Spis treści

Słowo wstępne. W świecie schulzowskich obrazów / 7

## **Część pierwsza: [ryownik i ilustrator]**

Ina Söllner, *Koło się zamyka* / 11

Magdalena Wasąg, *Księga Twarzy. Rysunki Brunona Schulza w Bystrzycy Kłodzkiej* / 17

Zbigniew Maszewski, *Ojciec i Schulz. O rysunku z okładki „Katalogu Biblioteki Stanisława Weingartena”* / 39

Stanisław Rosiek, *Rewers jako awers. Nieznany szkic rysunkowy Schulza* / 57

Włodzimierz Rudnicki, *Łódzkie obrachunki, czyli cztery ekslibrisy Brunona Schulza* / 61

Oskar Alexandrowicz, *Z dworu ślepej bogini* / 73

Wira Cypuk, *O ilustracjach Brunona Schulza do noweli „Z dworu ślepej bogini”* / 79

Aleksandra Skrzypczyk, *Nieznane ilustracje Brunona Schulza do zeszytów z nutami* / 95

Stanisław Rosiek, *Schulz typograf. Nowa winieta „Przeglądu Podkarpacia”* / 102

Łesia Chomycz, *Bruno Schulz podczas sowieckiej okupacji Drohobycza* / 106

## **Część druga: [świadectwo fotografii. portrety miejsc i osób]**

*Panorama Drohobycza z 1907 roku i inne ujęcia miasta. Ze zbiorów Zbigniewa Milczarka* / 136

Stanisław Rosiek, *Zobaczyć Drohobycz (i...)* / 157

Jerzy Kandziora, *Opowieści o mieszkaniach z kręgu Schulzowskiego mitu* / 173

Katarzyna Warska, *Portret nauczyciela. Jak uczniowie odmalowali Brunona Schulza?* / 189

Małgorzata Ogonowska, *Mężczyzna Bruno Schulz* / 208

Jerzy Kandziora, *Nieletnia muza portrecisty Brunona Schulza. O fotografii Ireny Kejlinówny* / 227

Zbigniew Milczarek, *Biograficzna insynuacja* / 229

Marek Tomza, *Pomnik Brunona Schulza* / 234

Eliza Gościński, *„Xięga bałwochwalcza” w reprodukcjach* / 238

Nota bibliograficzna / 244



# Słowo wstępne. W świecie schulzowskich obrazów

Schulz jest dzisiaj obecny (widoczny) w ikonosferze przede wszystkim jako twórca obrazów, jako rysownik i grafik, autor *Xięgi bałwochwalczej*, ilustrator własnej prozy. Mimo wojennych strat zachowało się kilkaset prac plastycznych Schulza (z tysięcy, które stworzył). Znacznie jest gorzej z ikonografią artysty, z wizualnymi przedstawieniami jego samego. Wizerunek Schulza znamy głównie z jego autoportretów i z groteskowych przedstawień własnej osoby – „ikony siebie samego” pojawiającej się na setkach rysunków i ilustracji. Przetrwowało zastanawiająco mało fotografii Schulza. Na ogół są to konwencjonalne zdjęcia paszportowe lub fotografie zbiorowe, na których z trudem można odnaleźć jego postać wśród grona pedagogicznego upozowanego na tle gmachu Gimnazjum Państwowego im. Króla Władysława Jagiełły, a czasem też na szkolnych tableau (które sam często projektował). Nie ma prawie portretów Schulza w pełnym tego słowa znaczeniu – artystycznych przedstawień jego powierzchowności i osobowości. Z dwóch portretów zrobionych przez Witkacego znamy zaledwie jeden – dzięki reprodukcji.

Prace dokumentacyjne i badawcze nad schulzowską ikonografią (prowadzone w ramach grantu NPRH 0446/NPRH4/H1a/83/2015) wspierać miały główny zamiar badawczy, którym było stworzenie kalendarium życia, twórczości i recepcji Schulza w wersji internetowej. Prace te szły w dwóch kierunkach: poszukiwań nieznanymi dzieł plastycznych Schulza oraz ikonograficznej dokumentacji jego życia. Drogi wyznaczone przez obydwie kierunki doprowadziły do kilku ważnych znalezisk, poszerzających istniejący stan wiedzy, choć – rzecz jasna – nie mogły to być odkrycia na miarę depozytu przekazanego przez Emila Górskiego w latach sześćdziesiątych do warszawskiego Muzeum Literatury czy teki z setkami rysunków odnalezionej w 1986 roku po śmierci Zbigniewa Moronia, jednego z depozytariuszy, któremu Schulz, przeczuwając zbliżającą się śmierć, powierzył część swojego dorobku twórczego.

Efekty przeprowadzanych kwerend były przez pięć lat publikowane na łamach czasopisma „Schulz/Forum”. Prezentowana tam sukcesywnie dokumentacja ikonograficzna – opatrywana komentarzami rekonstruującymi konteksty biograficzne i historyczne, a także pierwszymi interpretacjami – została następnie zebrana i ponownie przedstawiona w niniejszym tomie „Archiwum schulzowskiego”.

Część pierwsza tomu prezentuje kilka nowo odkrytych rysunków Schulza z różnych epok jego życia. Najwcześniejszy pochodzi z 4 maja 1923 roku i jest

rysunkiem ze sztambucha Iny Polturak, wiedeńskiej kuzynki artysty. Kolejne znalezisko to seria częściowo tylko znanych szkiców portretowych Stanisławy Szczepańskiej, która w latach 1934–1936 odbywała bezpłatne praktyki w drohobyckim gimnazjum. Inną jeszcze rewelację przyniosła aukcja Dom Aukcyjnego „Okna Sztuki”, która odbyła się w 2015 roku. Antykwariusz wystawiający na sprzedaż znany schulzologom projekt exlibrisu Elli i Jakuba Schulzów wpadł na pomysł, by odkleić kartkę od kartonowego podłoża. Okazało się, że rewers zawiera jeszcze jeden szkic Schulza – od dziesiątków lat ukryty. W „Schulz/Forum” znalazła się – teraz przedrukowywana – dokumentacja znaleziska. Przede wszystkim jednak poszukiwania schulzowskiej ikonografii były prowadzone w miejscach powszechnie dostępnych: w bibliotekach i archiwach. Dzięki współpracy gdańskiego zespołu z drohobyckimi i lwowskimi schulzologami udało się stworzyć pełną dokumentację odnalezionych ilustracji w czasopiśmie. Schulz był dotąd znany jako ilustrator własnych utworów (wyjątkiem jest projekt okładki i ilustracja do *Ferdynand i Wiktoria* Witolda Gombrowicza). Okazuje się jednak, że sytuacja finansowa i polityczna nieraz wymuszała na artyście prace usługowe na zamówienie. Projekt nowej winiety wydawanego w Drohobyczu „Przeglądu Podkarpacia”, ilustracja okładkowa zeszytu z nutami – obok znanych już wcześniej projektów okładki gimnazjalnej gazetki „Młodzież” – to nowe przykłady wernakularnej działalności Schulza rysownika. Głównie jednak polegała ona na pracy ilustratora i gazetowego rysownika. W latach trzydziestych w 1937 roku „Chwila” opublikowała opowiadanie Oskara Alexandrowicza *Z dworu ślepej bogini* z kilkoma rysunkami Schulza. Niewiele lat później, w czasie okupacji sowieckiej, Schulz był stałym rysownikiem dziennika „Bolszewicka Prawda”, która opublikowała kilkadziesiąt jego rysunków. Rzucają one nowe światło na biografię pisarza poddawanego totalitarnej presji.

Druga część tomu skupia się na ikonograficznej dokumentacji życia Schulza. Rozpoczyna się od przedstawienia serii mało znanych widoków i ujęć Drohobycza. Panorama miasta z 1907 roku i seria rzadkich kart pocztowych unaczyniają „miejsce życia” pisarza. W tomie znajduje się również rekonstrukcja przestrzeni domu, w którym Schulz mieszkał, możliwa dzięki niepublikowanym dotąd szkicom i planom sytuacyjnym lokalu przy Floriańskiej 10. Najwięcej jednak dzieje się w obrębie ikonografii osób. Przede wszystkim wokół samego Schulza. Dwa opracowania jego ikonografii „osobistej” – najpierw jako „nauczyciela”, następnie jako „mężczyzny” – przynoszą wiele nowych materiałów dokumentacyjnych, lecz przede wszystkim uporządkowania ikonograficznych serii.

Schulz w ikonosferze rośnie – z dnia na dzień jego wizualna obecność staje się intensywniejsza. Podobnie z jego dziełem, co na zasadzie *pars pro toto* pokazują dzieje *Xięgi bałwochwalczej* w reprodukcjach. Systematycznie stara się odnotowywać ten rozrost portal [schulzforum.pl](http://schulzforum.pl). **red**



# **Część pierwsza**

[rysownik i ilustrator]



# Ina Söllner: Koło się zamyka

Czytelnicy tych słów będą z pewnością rozczarowani, gdy przyznam, że upłyły dziesiątki lat, zanim w ogóle dowiedziałam się, kim był Bruno Schulz. Do badań nad Schulzem wniosłam zatem niewiele.

Przedemną leży sztambuch mojej matki Iny. Ja również noszę imię Ina, ku memu niezadowoleniu jednak w rodzinie byłam nazywana Putzi. Sztambuch jest oprawiony w fioletowy atlas, ozdobiony złotą wstążką i już dość zniszczony. Przypominam sobie dokładnie, co czułam, gdy moja matka przekazała mi go, abym dalej go prowadziła. To było w roku 1954, miałam wówczas dziesięć lat i chodziłam do czwartej klasy szkoły podstawowej. Wszystkie moje przyjaciółki posiadały sztambuch, ale nowoczesny, w plastikowej oprawie. Cóż miałam począć z tym staromodnym przedmiotem! Innego sztambucha jednak nie dostałam, więc niektóre z moich szkolnych koleżanek wpisywały swoje wersy do niego, również mój nauczyciel francuskiego. Wpisy kończą się w roku 1956. Z rodziny uwieczniła mi się w sztambuchu, po polsku, jedynie moja ukochana opiekunka Helcia. Helcia nie była żadną krewną, ale najbliższą mi osobą. To właśnie jej zawdzięczam znajomość języka polskiego. Moja matka przyszła na świat w Stryju 2 sierpnia 1913 roku. W roku 1914 wyjechała wraz z rodziną do Wiednia i pozostała w nim aż do swojej śmierci w roku 1997. Sztambuch otrzymała przypuszczalnie w roku 1921, w każdym razie pierwszy wpis pochodzi z tego okresu. W przeciwieństwie do mnie w jej sztambuchu uwieczniali się przeważnie dorośli, między innymi rodzice: doktor Emil Polturak i Albine Polturak (z domu Kuhmerker), najstarszy brat Marian i jego żona Ila, także drugi ukochany brat Felix, lekarz rodziny doktor Zipper wraz z żoną oraz małżeństwo Raschkes. Doktor Raschkes był dyrektorem szpitala Rothschild w Wiedniu.

Wśród wpisów do sztambucha na szczególną uwagę zasługuje rysunek ołówkiem z 4 maja 1923 roku i znajdująca się pod nim dedykacja: „Na pamiątkę posiedzeń portretowych grzecznej modelce”, podpisana przez Brunona

Schulza. W scenie z baśni *Żabi król* na tronie siedzi księżniczka nosząca wyraźnie rysy twarzy mojej dziesięcioletniej wówczas matki, u jej stóp widnieje żaba. Ileż to razy przyglądałam się temu rysunkowi, nie pytając, kim był Bruno Schulz. Moja matka nigdy o nim nie wspominała. Dziś myślę, że moja generacja – urodziłam się w kwietniu 1944 roku – nauczyła się stawiać mało pytań, jakbyśmy przeczuwali, że odpowiedzi starszego pokolenia mogłyby być dla nas zbyt bolesne i kłopotliwe. Moja matka była Żydówką, ojciec Niemcem, ślub wzięli w Wiedniu 11 maja 1944 roku. Matka i babcia przeżyły Holokaust dzięki fałszywym papierom, bracia mojej matki stracili życie podczas wojny. Posiadam tylko dokument dotyczący jej brata, doktora Mariana Polturaka. Z relacji naocznego świadka wynika, że 17 września 1939 roku jako oficer rezerwy Wojska Polskiego zginął od niemieckiej kuli w Lelechowicach (powiat Jaworów, województwo lwowskie). Feliks Polturak został pochowany w Paryżu, nie znam jednak przyczyny ani daty jego śmierci.

Jeżeli chodzi o moich dziadków, znałam tylko babcię ze strony matki. Bardzo ją kochałam. Mówiła po niemiecku ze śpiewnym akcentem. W pamięci utkwiło mi, jak tłumaczyła: „Nazwisko Polturak nadał nam sam król. Rzucił monetę, ona przełamała się na pół i w taki oto sposób nazywamy się Polturak”. Dla mnie to była piękna opowieść. Babcia zmarła w Sylwestra 1952 roku. Życzyła sobie, byśmy ja i mój przyrodni brat Michael, starszy ode mnie o półtora roku, uczęszczali do polskiej szkoły. Przez długi czas nic nie wiedziałam o naszym żydowskim pochodzeniu – ja i mój brat zostaliśmy ochrzczeni – przeczuwałam to jednak podświadomie. Przypominam sobie, że w pierwszej klasie podstawówki moja przyjaciółka Erika relacjonowała nauczycielce: „Proszę Pani! Widziałam Żyda”, na co ona odpowiedziała: „O czymś takim się nie rozmawia”. Przez wiele dni nurtowało mnie pytanie, kto to jest w ogóle Żyd, jednak nikogo nie prosiłam o wyjaśnienie. W wieku piętnastu lat zaczęłam intensywnie czytać Stefana Zweiga. Wszystko wydawało mi się takie znajome. Powiedziałam o tym Helci i to od niej dowiedziałam się o żydowskich korzeniach mojej matki.

Helcia, właściwie Helena Filar, rocznik 1903, poznała moją matkę w Krakowie w roku 1942. Najpewniej zaraz po urodzeniu mojego brata została zatrudniona jako nasza pomoc domowa – wówczas mówiło się „dziewczyna od wszystkiego”. Do Wiednia przyjechała z moją matką, bratem i ojcem jeszcze przed moimi narodzinami. U rodziców pozostała do lat siedemdziesiątych, zmarła w roku 1985.

Mój dziadek ze strony matki, doktor Emil Polturak, odszedł w roku 1929 i został pochowany na Żydowskim Cmentarzu Centralnym w Wiedniu, gdy moja matka miała szesnaście lat. Dobrze sobie przypominam, że jako dzieci wraz z bratem ochoczo układaliśmy na jego grobie kamienie. W nieco starszym wieku odwiedzaliśmy również grób mojej ochrzczonej babci. Dopiero pod koniec życia matka powiedziała mi, jak obawiała się, że zapytamy, dla-



Zur Erinnerung an die Porträtsitzungen  
dein artigen schönen Modell

Bruno Schulz

Wien, am 4. Mai 1923

Nicht im Kitzbühner sondern im  
witzliebchen ward ich geboren  
/: 149 50892 für 2112 50892 für  
2994 /: Topfacker, Antizone /

O Maasdenberg - was ist dein Schick?  
Ein räthselhaft geborener  
Mit Raub gesinnt verlornen  
Hauwiederbringlicher Abgebild.  
/: Kenais /

Wien 24 Mai 922

Dein Rittmeister

Sei, wie das Veilchen im  
Moos,  
Einfach, bescheiden und rein,  
Und nicht wie die stolze Rose,  
Die immer herumdarbt will sein.  
Wien 20. Sept. 1923.

Helix

czego dziadkowie są pochowani w osobnych grobach. Takie pytanie z naszej strony nigdy jednak nie padło.

Dopiero po śmierci mojego ojca w roku 1982 pojechałam pierwszy raz do Krakowa. Tam poznałam starszego kuzyna matki, inżyniera Mariana Kamińskiego, i jego obie córki. Młodsza z nich, Tusia, malowała w stylu, który przypomina mi rysunki Brunona Schulza. Posiadam tylko kilka jej drzeworytów. Za pośrednictwem przyjaciółki z Polski poznałam również jej znajomego – scenarzystę Macieja Zychowicza, który w roku 1991 podarował mi *Xięgę bałwochwalczą*. Po wielu latach w ramach żydowskiego tygodnia filmowego obejrzałam *Sanatorium pod Klepsydrą* Wojciecha Hasa. Obrazy te wstrząsnęły mną dogłębnie, czułam się nimi oszołomiona.

Jako prawnik zawodowo zajmowałam się sprawami socjalnymi. Przez wiele lat byłam kuratorem pacjentów Miejskiego Szpitala Psychiatrycznego w Wiedniu. Podczas mojej dodatkowej pracy w zakresie doradztwa małżeńskiego i rodzinnego poznałam psychoanalityka profesora Josefa Shakeda. Jemu to właśnie jako dzisiejsza psychoterapeutka wiele zawdzięczam.

Nie potrafię sobie przypomnieć, kiedy dowiedziałam się, że matka Schulza pochodzi z rodziny Kuhmerker (Kuhmärker) i kiedy zaczęłam domyślać się naszego pokrewieństwa. W roku 2003 odbywał się we Lwowie kongres psychoterapeutyczny, który stał się dla mnie długo wyczekiwaną okazją, by wrócić do korzeni. Od profesora Shakeda otrzymałam adres Alfreda Schreyera z Drohobycza. Podczas odwiedzin podałam mu nazwisko rodziców i powiedziałam, że dziad mojej matki, Jonasz Kuhmerker, był właścicielem tartaku w pobliżu Drohobycza. W odpowiedzi usłyszałam: „Ach tak, stamtąd zawsze braliśmy drewno”. Do Truskawca pojechaliśmy taksówką. Pan Schreyer wydawał się zachwycony, ja byłam poruszona. Zabrałam ze sobą kawałek drewna, który do dziś przechowuję w mojej bibliotece niczym skarb. Pokazał mi jeszcze Drohobycz, opowiedział o swoim nauczycielu rysunków Brunonie Schulzu i o jego tragicznej śmierci.

Po wielu latach zadzwonił do mnie Paul Rosdy, by przekazać mi pozdrowienia od pana Schreyera. Nakręcił o nim film zatytułowany *Ostatni Żyd z Drohobycza*. Pan Schreyer ze swoimi dwoma muzykami przyjechał do Wiednia na premierę tego filmu. Jedna z jego znajomych przesłała mi po czasie drzewo genealogiczne, które potwierdza moje pokrewieństwo z Brunonem Schulzem.

W roku 2015 w ramach wystawy *Mit Galicji* rysunek portretowy *Żabi król* został pokazany w Muzeum Miasta Wiednia na placu Karola.

W roku 2016 za pośrednictwem Paula Rosdy'ego odwiedziła mnie w Wiedniu pani Joanna Sass, zajmująca się w ramach studiów doktoranckich Brunonem Schulzem. Pokazałam jej sztambuch z rysunkiem. Pełne pasji i poświęcenia zaangażowanie pani Joanny dla mojego zmarłego krewnego, o którym przez wiele lat nic nie wiedziałam, bardzo mnie wzruszyło.

Przez lata interesowali mnie poeci przeklęci, dziś, w późnym wieku, stoją na mojej półce książki Brunona Schulza i zadają sobie pytanie, jak przebie-

gały te posiedzenia portretowe w domu mojej niezwykle gościnnej babci. Sama w roku 1952 zostałam sportretowana przez malarza Pistoriusa w jego atelier i przypominam sobie, jak ciągle zeskakiwałam z krzesła, by pobawić się należącymi doń pięknymi, kolorowymi ołówkami.

Dzięki zaproszeniu profesora Stanisława Rośka mogłam ubiegłej jesieni wziąć udział w konferencji *Schulz – słownik mówiony*. Byłam pod ogromnym wrażeniem tego, z jakim oddaniem i pracowitością profesorowie i studenci angażują się w projekt schulzowski.

Cóż, w wieku siedemdziesięciu trzech lat wiem, kto to jest Żyd, nie jestem jednak pewna, jakiej odpowiedzi udzieliłabym dziś mojej szkolnej przyjaciółce Erice. Zamykam sztambuch mojej matki, należący teraz do mnie. Czy wiedziała, jakie skutki będzie miało to, że nie podarowała mi nowoczesnego sztambucha z plastiku, lecz swój, sprzed czasów Holocaustu?

Pokój prochom Brunona Schulza i członkom mojej rodziny!

Dla mnie w każdym razie koło się zamyka.

*Przełożyła Joanna Sass*



# Magdalena Wasąg: Księga twarzy. Rysunki Brunona Schulza w Bystrzycy Kłodzkiej

*Mężowi i córce*

Rysunki Brunona Schulza, z których wyłaniają się twarze jego przyjaciół, kolegów, znajomych, uczniów i nauczycieli drohobyckiego gimnazjum, uległy rozproszeniu. W większości przypadły podczas II wojny światowej. Część z tych, które zdolano przechować, znajduje się między innymi w prywatnych kolekcjach. Właśnie w jednej z takich kolekcji, dzięki sprzyjającemu splotowi okoliczności, udało się odnaleźć nieznaną dotąd szkic ołówkowy Schulza. Przedstawiają one intrygującą młodą kobietę – Stanisławę Szczepańską, która w latach 1934–1936 odbywała bezpłatne praktyki w drohobyckim gimnazjum. To wtedy zetknęła się z Schulzem, który portretował ją w trakcie przerw w szkole, a także na prowadzonych przez nią lekcjach, gdy wchodził do klasy, siadał w ostatniej ławce i szkicował jej twarz. Do dziś niewiele było wiadomo o Szczepańskiej. Po latach warto odsłonić sekret: Kim była? Jak potoczyły się jej losy? Dlaczego właśnie na nią Schulz zwrócił uwagę? Jak przez lata udało się przechować jego rysunki?

## 1.

Stanisława Szczepańska urodziła się 27 kwietnia 1909 roku w Drohobyczu. Wraz z rodzicami mieszkała przy ulicy Świętego Krzyża (obecnie Zvarytska). W 1928 roku zdała w rodzinnym mieście maturę, po czym rozpoczęła studia (biologia z geografją) na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie. W rodzinnym albumie Szczepańskiej zachowały się zdjęcia, na których widać dziewczynę z przepięknym długim warkoczem. Kolejne ujęcia pokazują młodą studentkę, która przechadza się z koleżankami po ulicach Lwowa. Obrazy te są świadectwem kobiecego szyku i elegancji. Sesje zdjęciowe Szczepańskiej pokazują roześmianą, sympatyczną osobę, która dopiero wkracza w dorosłość. Dowodzą młodzieńczego entuzjazmu, pasji i optymizmu, które przyszyła nauczycielka będzie pielęgnować przez całe życie.

Po otrzymaniu dyplomu Szczepańska powróciła do Drohobycza. Na mocy upoważnienia Kuratorium Okręgu Szkolnego Lwowskiego z 9 lutego 1934 roku została przyjęta na bezpłatną praktykę w Państwowym Gimnazjum im. Króla Władysława Jagiełły w Drohobyczu. Praktykę rozpoczęła 20 sierpnia 1934 roku.

Szczepańska po raz pierwszy została wymieniona jako praktykantka w sprawozdaniu dyrekcji drohobyckiego gimnazjum za rok szkolny 1934/1935: „S z c z e p a ń s k a S t a n i s ł a w a, magister filozofii, kandydatka zawodu nauczycielskiego, sekretarka Koła nauczycieli biologii, odbywała bezpłatną praktykę przedegzaminową w nauce biologii w klasie Ib<sub>3</sub>, IIB<sub>3</sub> i Vc<sub>2</sub> pod kierownictwem P. Prof. Stefana Stupnickiego, oraz w nauce geografii w klasie IIB<sub>2</sub> pod kierownictwem P. Prof. S. Einlegera – tygodniowo 10 lekcji”<sup>1</sup>.

W tym samym sprawozdaniu Schulz został ujęty wśród profesorów i nauczycieli stałych. Jako nauczyciel stały uczył zajęć praktycznych i rysunków – tygodniowo 28 godzin lekcyjnych<sup>2</sup>. Zgodnie z zapisem w podpunkcie „Zmiany i ruch w Gronie Nauczycielskim” od 20 sierpnia 1934 roku do 15 września 1934 roku przebywał na urlopie zdrowotnym<sup>3</sup>. Ze Szczepańską mógł się więc spotykać w szkole od połowy września 1934 roku. W kolejnym sprawozdaniu za rok szkolny 1935/1936 Szczepańska ciągle figurowała na liście praktykantów: „S z c z e p a ń s k a S t a n i s ł a w a, magister filozofii, kandydatka zawodu nauczycielskiego, sekretarka Koła Nauczycieli Biologii, odbywała bezpłatną praktykę przedegzaminową w nauce biologii w klasie Ia<sub>3</sub> i IIa<sub>4</sub> pod kierownictwem nauczyciela Stefana Stupnickiego i w nauce geografii w klasie Ib<sub>3</sub> pod kierownictwem profesora Salomona Einlegera – tyg. 10 godz.”<sup>4</sup>.

Schulz nadal uczył zajęć praktycznych i rysunku, mając zapewne kontakt ze Szczepańską. W tym czasie do kadry nauczycielskiej w drohobyckim gimnazjum dołączył Kazimierz Hoffmann (ur. 16 lipca 1909 roku w Jarosławiu) – przyszły mąż Szczepańskiej. W sprawozdaniu za rok szkolny 1935/1936 można go również odnaleźć. Na podstawie dokumentu dowiadujemy się, że Hoffmann był nauczycielem kontraktowym II Państwowego Gimnazjum im. Mikołaja Kopernika w Samborze. Decyzją Kuratorium Okręgu Szkolnego Lwowskiego został zatrudniony w tym samym charakterze na drugie półrocze 1935/1936 w gimnazjum w Drohobyczu. Obowiązki objął 2 lutego 1936 roku<sup>5</sup>. Córka Hoffmanna i Szczepańskiej wspominała, że ojciec jako „zawiodowca pracowni zajęć praktycznych i zbiorów do nauki rysunków”<sup>6</sup> zastępował Schulza, któremu po długich staraniach od 1 stycznia 1936 roku udało się w końcu otrzymać płatny półroczny urlop – „w celu umożliwienia mu pracy

1 *Sprawozdanie Dyrekcji Państwowego Gimnazjum im. Króla Władysława Jagiełły w Drohobyczu za rok szkolny 1934/1935*, Drohobycz 1935, s. 22.

2 *Ibidem*, s. 21.

3 *Ibidem*, s. 23.

4 *Sprawozdanie Dyrekcji Państwowego Gimnazjum im. Króla Władysława Jagiełły w Drohobyczu za rok szkolny 1935/1936*, Drohobycz 1936, s. 6.

5 *Ibidem*, s. 7.

6 *Ibidem*, s. 5.



Stanisława Szczepańska w wieku kilkunastu lat.  
Ilustracje zamieszczone w artykule pochodzą ze  
zbiorów rodziny Hoffmannów

Stanisława Szczepańska (po prawej) we Lwowie,  
fotografia z lat dwudziestych

literackiej”<sup>7</sup>. Uwzględniając urlop Schulza i to, że w 1936 roku Szczepańska podjęła pracę w Prywatnej Szkole Kupieckiej w Drohobyczu, można przypuszczać, że autor *Xiegi bałwochwalczej*, zauroczony młodą praktykantką, narysował kilka jej portretów w latach 1934–1935. Dzięki praktykom w drohobyckim gimnazjum biografia Szczepańskiej stała się częścią spuścizny artystycznej Schulza. Po przeniesieniu się Szczepańskiej, Hoffmann nadal był zatrudniony w tej samej placówce – w roku szkolnym 1937/1938 jako „nauczyciel tymczasowy, przewodniczący Grupy Nauczycieli Zajęć Praktycznych, zawiadowca pracowni zajęć praktycznych i garażu samochodowego, opiekun Kółka modelarstwa lotniczego, uczył zajęć praktycznych [...]”<sup>8</sup>. Hoffmann był więc młodszym kolegą Schulza, ale wydaje się, że łączyły ich jedynie czysto zawodowe relacje. Natomiast nie było nic niezwykłego w tym, że podarował Szczepańskiej rysunki, ponieważ także wcześniej ofiarowywał swoje prace portretowanym osobom. Trudno jednoznacznie rozstrzygnąć, czy spotykał się ze Szczepańską poza szkołą. Ze wspomnień jej córki wynika, że rodzice nie utrzymywali bliższych kontaktów towarzyskich z Schulzem, co było spowodowane ich różnicą wieku (Schulz był zdecydowanie starszy). Hoffmann pracował z Schulzem do wybuchu wojny w 1939 roku.

Szczepańska wyszła za mąż za Hoffmanna 7 lipca 1939 roku w Krakowie, gdzie prawdopodobnie spędzili miesiąc miodowy. Okupację Hoffmannowie przetrwali w Drohobyczu. Tam też urodziły się ich dwie córki – Wiesława i młodsza Bogusława. Zapewne docierały do nich wieści z getta, również wiadomość o zamordowaniu Schulza i różne wersje historii o tym, co się stało z jego ciałem. W maju 1944 roku radziecka bomba całkowicie zniszczyła dom Hoffmannów, którzy zatrzymali się wraz z babcią i córkami u miejscowego aptekarza. Hoffmann pracował wtedy w szkole radzieckiej. W 1945 roku Hoffmannowie opuścili Drohobycz i transportem udali się w podróż do Polski. Tym samym zakończył się drohobycki etap dziejów tej rodziny.

W październiku 1945 roku Hoffmann został dyrektorem liceum w Strzelinie (koło Wrocławia), w którym rodzina pozostała do roku 1950. Wtedy rozpoczął się dla nich kolejny ważny rozdział życia – przenieśli się do Bystrzycy Kłodzkiej, gdzie Hoffmann do 1970 roku pracował jako nauczyciel i pełnił funkcję dyrektora liceum. Jego żona w tej samej szkole uczyła biologii i prowadziła internat, otaczając opieką najmłodsze dzieci. Ze wspomnień jej córki wyłania się obraz kobiety, która bez reszty była oddana swojej pracy, będącej rodzajem misji. Hoffmannowie wyznawali etos pracy nauczyciela, odpowiedzialnego wychowawcy i to zgodnie z nim przez lata wypełniali swoje obowiązki w bystrzyckiej szkole. Hoffmannową

7 B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzup. S. Da-necki, Gdańsk 2016, s. 224.

8 *Sprawozdanie Dyrekcji Państwowego Gimnazjum im. Króla Władysława Jagiełły w Drohobyczu za rok szkolny 1937/1938*, Drohobycz 1938, s. 3–4.

cechowała pewna szczególna umiejętność, niezwykle cenna w pracy pedagoga: potrafiła dostrzec zaletę w nawet najgorszym uczniu, w którym grono nauczycielskie nie pokładało już żadnych nadziei. Prawdopodobnie właśnie przychylność i życzliwość dla ludzi wyróżniały ją wśród innych. Jej wrażliwość, pewien rodzaj wiary i optymizmu mogły zwrócić także uwagę Schulza, który uważnie studiował fizjonomię pełnej optymizmu i radości młodej adeptki nauczycielstwa.

Hoffmannowie mieszkali w Bystrzycy Kłodzkiej do końca życia. Kazimierz zmarł nagle 2 września 1986 roku. Trzydzieści dni później odeszła jego żona. W Bystrzycy pozostały dwie córki, dzięki którym przetrwała historia ich rodziców i rysunki artysty z Drohobycza.

## 2.

W 2000 roku w „Gazecie Malarzy i Poetów” ukazał się artykuł zatytułowany sensacyjnie i nieprawdopodobnie – *Nieznane rysunki Brunona Schulza*<sup>9</sup>. Wojciech Makowiecki, historyk sztuki, który w latach 1997–2013 kierował poznańską Galerią Miejską Arsenał, donosił w nim o ważnym schulzowskim odkryciu. W rejonie Kotliny Kłodzkiej zostały odnalezione szkice ołówkowe autorstwa Schulza. Makowiecki w skrócie opisał historię Hoffmannów, informując, że dwa rysunki przedstawiające Szczepańską zostaną wystawione na aukcji. Rysunki, które Schulz wykonał na lichym papierze wydartym z zeszytów, nie były sygnowane. Zgodnie z zapewnieniami Makowieckiego nie było jednak żadnych wątpliwości co do ich autentyczności, a o ich odkryciu powiadomiono Jerzego Ficowskiego i Muzeum Literatury w Warszawie. Do artykułu dołączono pięć ilustracji. Na czterech z nich została sportretowana młoda kobieta – Stanisława Szczepańska. Na jednym – Kazimierz Hoffmann, autorstwo tego rysunku budziło jednak wątpliwości, ponieważ był „bardziej konwencjonalny i szkolny”<sup>10</sup>. Córka Hoffmannów tłumaczyła, że prawdopodobnie rysunek jej ojca powstał na podstawie fotografii. W przypadku tego portretu autorstwo Schulza zostało więc zupełnie wykluczone. Po publikacji artykułu Makowieckiego jeden z rysunków przedstawiających Szczepańską zlicytowano na aukcji jesienniej 16 października 2000 roku w galerii Arsenał. W posiadaniu spadkobierców Szczepańskiej pozostało pięć prac i – jak się niedawno okazało – na tym nie koniec.

Jak wynika z relacji córki Hoffmannów, o rysunkach Schulza dowiedziała się od mamy w latach siedemdziesiątych XX wieku. Kiedy podczas oglądania wiadomości w telewizji padło nazwisko Schulza, Stanisława Hoffmann pokazała córce portrety, które narysował jej starszy kolega – nauczyciel w drohobyckim gimnazjum. Prace

---

9 W. Makowiecki, *Nieznane rysunki Brunona Schulza*, „Gazeta Malarzy i Poetów” 2000, nr 3/4, s. 52–53.

10 Ibidem, s. 53.

Schulza wraz z przepięknym albumem wypełnionym przedwojennymi zdjęciami udało się Hoffmannom przewieźć z Drohobycza, najpierw do Strzelina, następnie do Bystrzycy Kłodzkiej. Ocalałe rysunki były przez lata związane z historią rodziny Hoffmannów. Po śmierci rodziców spadkobierczyni prac Schulza nie przywiązywały do nich większej wagi – znajdowały się wśród innych rodzinnych pamiątek. Aż do opublikowania artykułu Makowieckiego Schulzowskie ślady w rejonie Kotliny Kłodzkiej były częścią opowieści szeptanej, znanej jedynie najbliższej rodzinie i przyjaciółom Hoffmannów. W artykule zaprezentowano cztery nieduże portrety Szczepańskiej. Trzy z nich zostały wykonane na pożółkłym papierze zeszytowym w linie. Na pierwszym widać młodą kobietę ubraną w zbroję. Na drugim ta sama kobieta jest już w kapeluszu na głowie i z lekko upiętymi włosami patrzy przed siebie. Na rewersie tego rysunku zostały zapisane działania matematyczne z niewiadomymi. Trzeci rysunek, na którym Schulz naszkicował lewy profil kobiety w kapeluszu, zlicytowano na wspomnianej aukcji w Poznaniu. Na jego rewersie znajdowały się sumowane liczby, przypominające listę cen. Czwarty szkic, wykonany na gładkim, mocno pożółkłym papierze, przedstawia zamyśloną twarz kobiety zwróconej bokiem. Na rewersie tego rysunku znajduje się kolejny szkic, na którym pełniej widać twarz kobiety. W tym zbiorze szkiców mieści się jeszcze jeden portret, który nie został jednak zilustrowany w artykule Makowieckiego. Narysowany również na mocno pożółkłej kartce, ukazuje tę samą młodą kobietę ubraną w bluzkę lub sukienkę z kołnierzykiem. Włosy ma upięte do tyłu, wzrok zwrócony w dół, tak jakby odczytywała coś, co trzyma poniżej. Można przypuszczać, że rysunek ten Schulz sporządził, obserwując twarz Szczepańskiej z ostatniej ławki w klasie, gdy ona prowadziła lekcję. Uwiecznione przez niego lekko przymknięte, zwrócone w dół oczy znamy już z całkiem innego portretu – jego narzeczonej Józefiny Szelińskiej, która także była nauczycielką<sup>11</sup>.

Niedawno córka Hoffmannów podczas remontu domu odnalazła jeszcze trzy szkice ołówkowe, które przedstawiają jej mamę. Również one nie są sygnowane. Dwa zostały narysowane na odwróconej i prawdopodobnie przeciętej kartce w linie formatu A4. Są to portrety Szczepańskiej z profilu, kiedy patrzy przed siebie, oraz ze spuszczonej oczami. Trzeci rysunek, wykonany na pożółkłej kartce w kratkę, przedstawia Szczepańską w kapeluszu, z otwartymi ustami i odsłoniętymi zębami. To ujęcie jest zbliżone do uchwyconego na fotografii, którą zrobiono młodzietkiej i uśmiechniętej Szczepańskiej podczas jednego z przedwojennych letnich wyjazdów.

Obecnie w zbiorach Hoffmannów znajduje się osiem portretów Szczepańskiej. Tworzą one szczególną opowieść – o historii rodziny, ale także o zauroczeniu,

---

<sup>11</sup> Zob. Portret Józefiny Szelińskiej, w: B. Schulz, *Księga obrazów*, zebrał, opracował i komentarzami opatrzył J. Ficowski, Gdańsk 2012, s. 179.

o sztuce patrzenia i Schulzowskiej Księdze twarzy. Do spotkania Schulza z Hoffmannami doszło w przedwojennym świecie, którego ostateczny koniec wyznaczył rok 1939. Epilog drohobyckiej historii został napisany już w Bystrzycy Kłodzkiej, do której nieoczekiwanie wiodą Schulzowskie ślady.

### 3.

Sztuka portretowania zajmuje wyjątkowe miejsce w praktykach artystycznych Schulza. Skonfrontowanie przedwojennych zdjęć Szczepańskiej z rysunkami dowodzi wyobraźni twórczej Schulza, który nie poprzestawał na wiernym, schematycznym odrysowywaniu twarzy. Ekspresyjne ukazanie Szczepańskiej w zbroi ujawnia – być może – narodziny jakiegoś pomysłu artystycznego. Dla Schulza rysunki były często inspiracją pisarską, kiedy obmyślał określone rozwiązania i dopiero przymierzał obrazy do warstwy słownej. Wydaje się, że właśnie urok Szczepańskiej mógł zadziałać podniecająco na wyobraźnię Schulza, na co dzień przytłoczonego pracą w szkole. Pojawienie się młodej praktykantki mogło obudzić w nim swobodną grę skojarzeń, a jednocześnie było częścią większego planu. W twórczości Schulza studiowanie twarzy łączyło się bowiem z koncepcją biografii i umiejętnością opowiadania. Rysunki Szczepańskiej wiodą więc nieuchronnie do szerszego Schulzowskiego zamysłu artystycznego, w którym obraz twarzy, twarz jako temat, jest ogromnym wyzwaniem. Historia Szczepańskiej zapisana w portretach prowokuje do postawienia pytań o doświadczenie czasu, odciskającego piętno na ciele człowieka.

Przez wieki twarz była odczytywana jako zwierciadło duszy. Łączono ją z tym, co indywidualne, jednostkowe, naturalne. Dyskutując o twarzach, sięgano po obrazy, które oceniano w kategoriach prawdy i fałszu<sup>12</sup>. Te wyobrażenia zaczęły się zmieniać między innymi wraz z powstawaniem społeczeństwa masowego i postępującą technicyzacją, które wpłynęły również na zanik znaczenia portretów. Dziś, w dobie mediów, produkuje się twarze, które pojawiają się w każdej sekundzie na przykład na Facebooku czy Instagramie. Ten oszałamiający „dobrobyt” nie jest już właściwie niczym zaskakującym. Powiedzenie, że „twarz się zużyła”, brzmi jak banał. Twarze stały się tanimi towarami, które powstają od razu jako maski, jako zdjęcia natychmiast pokazywane innym. Proces udostępniania twarzy przebiega bardzo szybko. Współcześnie postulat uczenia się uważnego patrzenia, któremu wierni byli tacy artyści jak Rilke czy Schulz, przypomina zadanie tylko dla wytrwałych. Bohater powieści Rilkego *Malte* ironizował o pośpiechu ludzi nieroztropnie korzystających ze swoich twarzy: „Inni ludzie niesamowicie szybko nakładają

---

12 Zob. H. Belting, *Faces. Historia twarzy*, przeł. T. Zatorski, Gdańsk 2015, s. 119.

twarze, jedną po drugiej i zużywają je. Wydaje im się zrazu, że zapas im starczy na zawsze, ale zaledwie dochodzą do czterdziestki: oto już ostatnia. Jest w tym oczywiście pewien tragizm. Nie przywykli do oszczędzania twarzy, ostatnia po tygodniu jest zużyta, dziurawa, w wielu miejscach cienka jak papier – i oto potem stopniowo wychodzi na wierzch podkład, ta nie-twarz i z nią się obnoszą”<sup>13</sup>.

Mechaniczne nakładanie twarzy to symbol społeczeństwa masowego. By się jemu oprzeć, chroniąc własną jednostkowość, potrzeba zapewne szczególnej wrażliwości i umiejętności zdystansowania. Gest „ważnego patrzenia” byłby także jednym ze sposobów walki ze zubożeniem, które grozi uczestnikom zbiorowego pościgu za postępem. Dla Schulza studiowanie twarzy było rodzajem złożonej praktyki twórczej. W liście do Marii Kasprowiczowej wyznawał: „Powiedzieć fizjonomię słowami, wyrazić ją bez reszty, wyczerpać świat w niej zawarty – oto, co mnie pociąga: twarz ludzka jako punkt wyjścia powieści!”<sup>14</sup> To zwierzenie potwierdza, jak duże znaczenie dla Schulza miała kontemplacja twarzy, najpierw w formie szkiców, potem prozy.

Szczepańska, uwieczniona na rysunkach Schulza, zachowała własną, niepowtarzalną jednostkowość. Schulz dostrzegł w młodej adeptce nauczycielstwa wszystkie te szczegóły, które wyróżniały ją z tłumu, nadawały jej wyjątkowość. Zamyślona lub uśmiechnięta, nie trwoniła twarzy. Portrety Szczepańskiej należą jeszcze do starego porządku, kiedy na twarz pracowało się latami. Są świadectwem wysiłku „ważnego patrzenia”. Dzięki ujawnieniu rysunków Szczepańskiej Schulzowska Księga twarzy stała się bardziej kompletna.

■

By odnaleźć rysunki Schulza, potrzeba szczęścia, przypadku, a może po prostu – życzliwych ludzi. Na trop rysunków Schulza trafiłam dzięki dwóm osobom, którym jestem winna wdzięczność – Panu Felicjanowi Kaczmarkowi (pasjonatowi historii, filateliście i kolekcjonerowi mieszkającemu w Bystrzycy) i Michałowi Kolińskiemu (łódzkiemu wydawcy, z którym współpracuję od lat). To dzięki ich rozmowie podczas premiery monografii poświęconej Bystrzycy Kłodzkiej w styczniu 2019 roku dowiedziałam się, że właśnie w tym mieście znajduje się osoba, która posiada rysunki Schulza. W ten sposób udało mi się wydobyć z niepamięci jeszcze jedną niezwykłą twarz, którą Schulz uwiecznił w swoich pracach.

Wielkie podziękowania pragnę złożyć Córce Państwa Hoffmannów, dzięki której życzliwości i zaufaniu możliwe stało się opublikowanie historii Jej Rodziców oraz pokazanie zdjęć i rysunków przedstawiających Jej Mamę.

<sup>13</sup> R. M. Rilke, *Malte, Pamiętniki Malte-Lauridsa Brigge*, przeł. W. Hulewicz, Warszawa 1995, s. 7.

<sup>14</sup> B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów...*, s. 48.





Bruno Schulz, portret Stanisławy Szczepańskiej, ok.  
1934–1936, ołówek, 203 × 161 mm





Bruno Schulz, portret Stanisławy Szczepańskiej, ok.  
1934–1936, ołówek, 199 × 158 mm. Na rewersie roz-  
wiązanie zadania matematycznego

$$u - 5 = 0$$

$$\underline{u = 5}$$

$$-y + 10 = 0$$

$$-y = -10$$

$$\underline{y = 10}$$

$$-x + 10 - 5 = 0$$

$$-x = 5 - 10$$

$$\underline{x = 5}$$

$$15 + 50 + 20 + 15 = 100$$

$$5 = 10 - 5$$

$$10 = 5 + 5$$

$$5 = \frac{10}{2}$$

Mezarynna = x.

Kobala = y.

Dziwcyra = z.

Chtopiec = u.

$$38. \quad 2x + y - z = 20$$

$$2y + x - z = 9$$

$$2z - x - y = -3$$

$$2x + y - z = 20$$

$$x + 2y - z = 9$$

$$-x - y + 2z = -3$$

$$y + z = 6$$

$$-y + 2z = 14$$

$$4z = 20$$

$$\underline{z = 5}$$

$$y + 5 = 6$$

$$\underline{y = 6 - 5 = 1}$$

$$x + 2 - 5 = 9$$

$$\underline{x = 9 - 2 + 5 = 12}$$

$$24 + 1 - 5 = 20$$

$$2 + 12 - 5 = 9$$

$$10 - 12 - 1 = -3$$

Pierwsza klasa = x

Druga " = y

Treća " = z



Bruno Schulz, portret Stanisławy Szczepańskiej, ok.  
1934–1936, ołówek, 225 × 157 mm

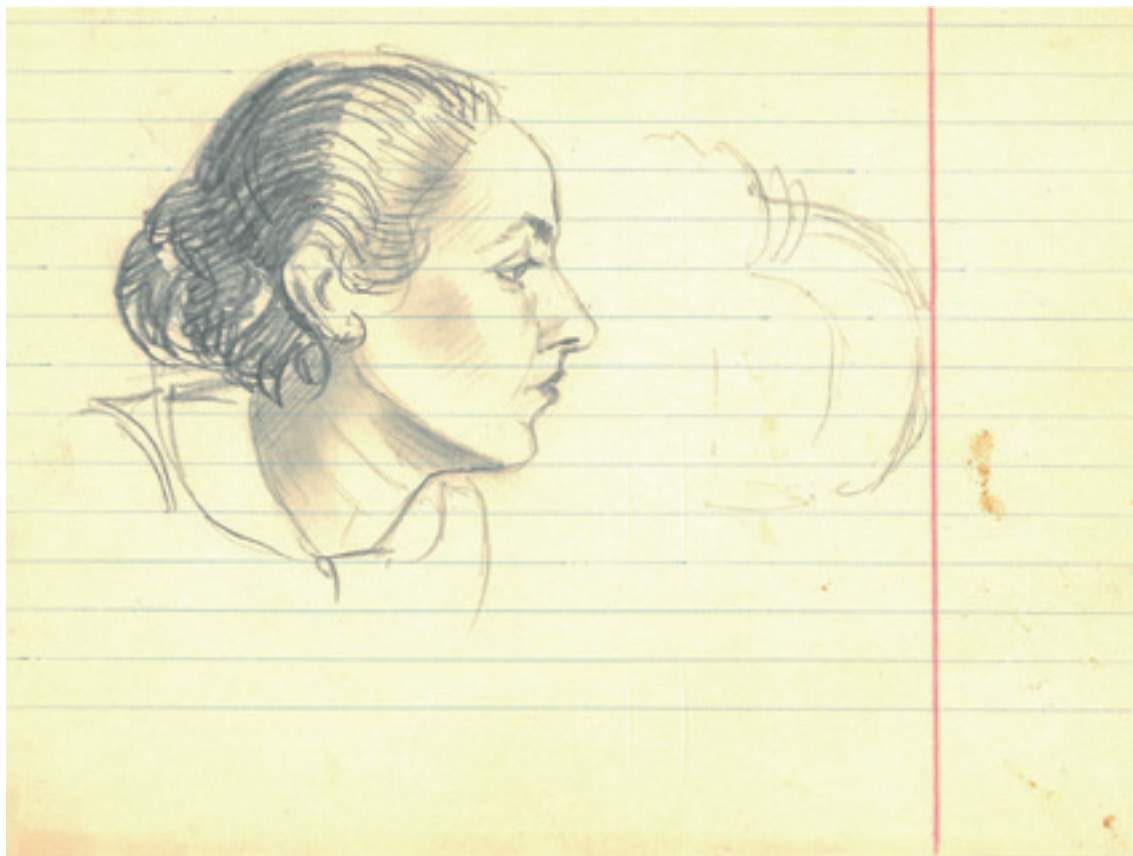




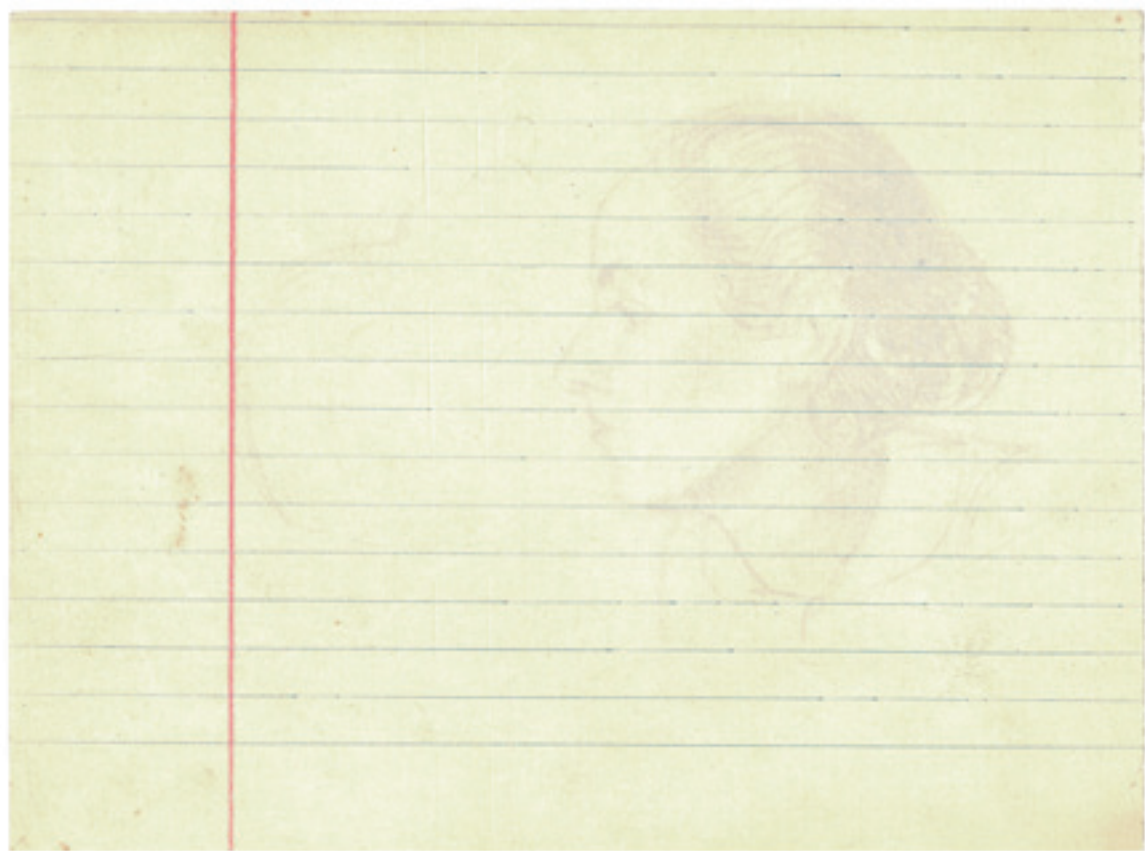
Bruno Schulz, portret Stanisławy Szczepańskiej, ok.  
1934–1936, ołówek, 225 × 159 mm. Na rewersie szkic  
drugiego portretu





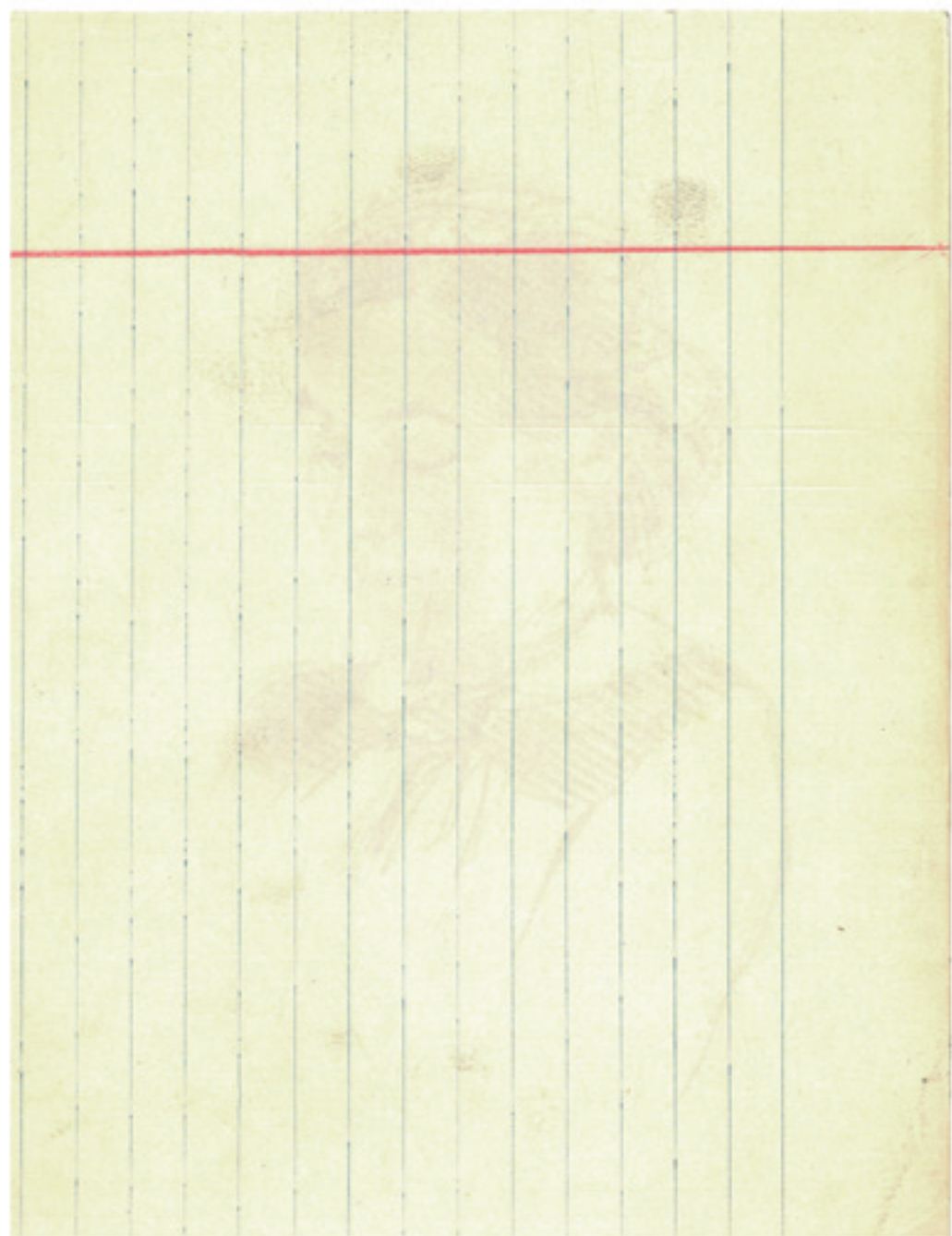


Bruno Schulz, portret Stanisławy Szczepańskiej, ok.  
1934–1936, ołówek, 270 × 166 mm





Bruno Schulz, portret Stanisławy Szczepańskiej, ok.  
1934–1936, ołówek, 290 × 165 mm





Bruno Schulz, portret Stanisławy Szczepańskiej, ok.  
1934–1936, ołówek, 198 × 152 mm



# Zbigniew Maszewski: Ojciec i Schulz. O rysunku z okładki *Katalogu Biblioteki Stanisława Weingartena*

Będzie, jak myślę, spełnieniem oczekiwań organizatorów tegorocznych Dni schulzowskich w Gdańsku<sup>1</sup>, jeśli w kilku słowach wytłumaczę Państwu swoją tu obecność. W życzliwie mi przesłanej informacyjnej nocie organizatorzy określili tematykę spotkania jako poszukiwanie sposobów wyprowadzenia Schulza z Drohobycza, dróg poznania „Schulza-poza-Drohobyczem”. Jest to, rzecz jasna, zaproszenie do rozpoznawania sensu twórczości Schulza, które zawsze towarzyszyło „prawdziwym” czytelnikom Schulza, ponieważ towarzyszyło ono także samemu Schulzowi, czytelnikowi własnych i za „własne” przez niego uznawanych tekstów. Jedną z od dawna uczęszczanych, dobrze znanych Schulzowi dróg umożliwia widzenie jego prac w relacji do prac innych twórców – wcześniejszych, jemu współczesnych i późniejszych. Wystarczy w znaku rozdzielenia, obecnym w sformułowaniu „Schulz-poza-Drohobyczem”, zobaczyć sugerowany nim przeciwny znak łączności, aby przypomnieć siłę odkrywczych perspektyw w takich porównaniach, jak „Schulz i Goya”, „Schulz i Balthus”, „Schulz i Kubin”, „Schulz i Gombrowicz”, „Schulz i Zegadłowicz”, „Schulz i Poe”, „Schulz i Rilke”, „Schulz i Mann”. Ostatnie porównanie wydać się może szczególnie uprawnione również z tego powodu, że w eseju *Goethe i Tolstoj* z 1922 roku Mann poświęca uwagę funkcji samego spójnika „i”, definiując – w odniesieniu do Nietzschego i innych – własne stanowisko wobec łączących „instynkt” liberalizmu z „instynktem” arystokratyzmu zasad ustalania duchowych pokrewieństw. Jeżeli zestawienia z otwartej listy „Schulz i...” mogą niekiedy wywołać uniesienie brwi, nie zapominamy przecież że za każdym „i” stoi autor porównania, osoba zaczytana czy zapatrzona, nadająca pracom Schulza uniwersalny, a przez to i osobisty, choćby nawet bardzo osobliwy, sens, o który Schulz zabiegał. Takie właśnie regiony porównawcze są mi bardzo bliskie i z nich chciałem się dzisiaj Państwu i sobie wytłumaczyć. Korzystam tu z przywileju prywatnej anegdoty, a nie systematycznego komentarza, mimo że

---

1 Tekst wystąpienia 14 listopada 2019 roku podczas IV Dni schulzowskich w Gdańsku.

wbrew nadziejom organizatorów, sformułowanym w jednym z punktów zaproszenia, nie będzie to przecież zasadniczym odejściem od utartego dyskursu, zmianą powszechnie rozpoznawalnej tonacji. Taka anegdota, mogę tylko przypomnieć, otwiera nieoficjalną, nie do końca poważną drogę wzajemnego poznania i zrozumienia, tak jak fragment „przybliżony” do oka niesie obietnicę dalszej perspektywy, większej całości, a książka innego autora daje możliwość zachwycenia się tą „potencjalną i niezrealizowaną”, „gdy się między wiersze wczytuje siebie, własną książkę”. Stąd odwrócenie kolejności w tytule *Ojciec i Schulz*.

■

W latach 1945–1989 mój ojciec prowadził w Łodzi prywatny antykwariat książek „Słowo”. W tym miesiącu mija trzydzieści lat od zamknięcia księgarni. Wspomnienie tego miejsca dla mnie i dla wielu innych, którzy mogą i chcą je przywołać, ma charakter nostalgiczny i mityczny nie tylko dlatego, że sięga ono jakiejś dalekiej, niewyraźnie określonej przeszłości, tego, co było w naszym życiu dawno lub czego w ogóle nie było, ale i dlatego, że nawet wtedy, w czasach, których wspomnienie dotyczy, miejsce to miało już ten dwuznaczny wymiar dystansu i intymności, realności i wyobrażenia, że służyło ono – z pewnym wyrachowaniem uzasadnionym rodzajem prowadzonej działalności, zasadami handlu książką antykwaryczną – przywoływaniu świata wczorajszego. Łatwo było ulec wrażeniu, że pod szyldem „Słowo” Księgarnia-Antykwariat kryła się skłonność do nie zawsze legalnej manipulacji czasem: przeszłość była tu, by tak rzec, „reaktywowana” i celebrowana poprzez stwarzanie możliwości odmiany czasu teraźniejszego spod znaku ograniczanej wolności, kontrolowanego ujednoczenia, ustawowej nijakości, powszechnej szkoły podejrzliwości i wzajemnej niechęci, oficjalnej reguły „taki jest świat i nie masz innych światów prócz tego”. Trzeba tylko wyobrazić sobie, jak tam, gdzie, w materialnym i duchowym sensie, było mało, lub nie było nic, wyglądać musiały sięgające wysokiego, falującego sufitu byłych warsztatów rzemieślniczych wypełnione książkami półki, ustawiony na środku pomieszczenia wielopoziomowy stół z kilkoma rzędami grzbietów książek i stosami pism, zabudowane podwójnymi regałami wnęki i nisze na wprost okien wystawowych, zawsze pogłębione mrokiem obojętnym na zmiany pór roku, za nimi wąskie korytarze półek biegnące wzdłuż tylnych ścian księgarni ku miejscu, gdzie zwykłym, zakrzywionym gwoździem otwierało się niczym już nieoświetlone wnętrze ostatniej pakamery, odsłaniając szarość paczek zapomnianych lektur szkolnych i „tych samych tytułów”, bez wielkich szans na nowego właściciela, ale ciągle łatwych do uwolnienia jednym pociągnięciem końcówki sznurka. (Tam, w ostatnią noc likwidacji sklepu, odkryliśmy z bratem niemieckie plansze dużego formatu z początku XX wieku, przedstawiające w symetrycznych układach zbiory motyli klimatu tropikalnego; kolorowe plansze zachowały lepką świeżość i zapach farby drukarskiej). Księgarnia była uporządkowaną regułami praktycyzmu



przestrzenią tajemniczą, a jej tajemnica była wielością, otwartością, możliwością. Jeśli pytano o książkę, której nie było na składzie, właściciel (słowo, które tu nie utraciło dawnego sensu) obiecywał jej posiadanie („tak jak byś Pan ją miał”, „będzie lepiej”) i kierował do półek z działu książki poszukiwanej; dla zainteresowanych obietnica wiązała się umownie ze zjawiskiem bytu zastępczego, ułomnej inkarnacji. Podczas gdy wolny dostęp do półek nie istniał w państwowych księgarniach, tu był jedną z zasad handlu, wspomaganą niepowtarzalnym stylem rozmowy, połączeniem warszawskiej gwary, literackiej aluzyjności i osobistej gry słownej, stylem, który klientów badał, zachęcał lub eliminował. Jako zasadę przyjmowano również, że klienci uznawani za „prawdziwych” płacili mało lub nie płacili w ogóle do nastania czasów lepszych, kiedy zapłacić mogli.

Przez wiele lat, mimo ciągłej niepewności o losy tak zwanej prywatnej inicjatywy w systemie wrogim prywatności i inicjatywie, interes szedł dobrze. Wczorami mój brat lub ja towarzyszyliśmy czasem ojcu przy zakupie księgozbiorów w prywatnych mieszkaniach klientów i pamiętam, jak w wyniku tych przygód paczki z książkami (niektóre ojciec wkładał od razu do swojej teczki) przyjeżdżały następnego dnia dorożką, a w latach lepiej przeze mnie zapamiętanych – tak-sówką. Zdarzało się, we wczesnym okresie działalności „Słowa”, że ojciec zniknął na dzień lub dwa, podróżował, a paczki odbierano wtedy na dworcu kolejowym. Jeśli nie zlecał tego naszej Matce, mojemu starszemu bratu albo mnie, po zamknięciu księgarni ojciec sam zajmował się biurokracją, spisywał rachunki piśmem pełnym niespodziewanych zakrętów i przekreśleń, dla niewtajemniczonych trudnym lub niemożliwym do odczytania, z wyjątkiem może prostolinijnych pracowników urzędu skarbowego, którzy w rachunki i remanentowe spisy ojca wczytywali zawsze swój własny tekst i „doceniali” dorocznym domiarem.

„Słowo” trwało, skupiając wokół siebie ludzi pióra, teatru, filmu, sztuki i nauki z Łodzi i spoza Łodzi, którzy szukali tam możliwości budowania i odbudowywania swoich zbiorów, a także dróg wyjścia poza ciasną niezmiennosc i jałowość codziennego życia w powojennej, ludowej Polsce za sprawą rosnącej, przez nich współtworzonej legendy księgarni i legendy gospodarza, któremu, słowami jednego z beneficjentów, Janusza Dunina, sztywna noga (przestrzelona w czasie Powstania Warszawskiego) „dodawała stylu” i który „potrafił wysłuchać ze zrozumieniem nawet najbardziej niezwykłych życzeń i wynurzeń, nie zdradzając się z własnymi poglądami ani ocenami”. Wielu klientów stało się przyjaciółmi domu.

Nasz „dom” przylegał do księgarni. Boczny korytarz z działami obcojęzycznym i medycznym kończył się białymi drzwiami, które prowadziły wprost do pokoju mieszkalnego-sypialni. Zawieszony ponad nimi na szklanym oknie staloryt Postempskiego z portretem Mickiewicza wpadał w znajomo irytujący rezonans za każdym razem, kiedy zimową porą podsypane śniegiem drzwi wejściowe księgarni domykać musiano mocniejszym uderzeniem. Przejście do mieszkania i z mieszkania do pasażu przy ulicy Piotrkowskiej było przejściem





Antykwariat „Słowo”, lata osiemdziesiąte.  
Fotografia ze zbiorów prywatnych

*poniżej* Henryk Maszewski w antykwariacie  
„Słowo”, lata osiemdziesiąte. Fotografia ze  
zbiorów prywatnych

Antykwariat „Słowo” – przejście do mieszka-  
nia, lata osiemdziesiąte. Fotografia ze zbiorów  
prywatnych

przez księgarnię; tam, od początku wiosny, drzwi wejściowe pozostawiano zwyczajowo uchylone albo otwarte. Podczas gdy konstrukcje półek były solidne i nigdy nie wymagały napraw, tak że mogliśmy wspinać się po nich z bratem jak po znanych i zaufanych ścianach skalnych, drzwi wejściowe, chwiejne i nieszczelne, podobnie jak rzędem biegnące dalej nieokrągowane okna parterowe w obrapanym murze posesji, uznawano również za gwarant bezpieczeństwa – prowizoryczność broniła przed złodziejami, a potwierdzający powszechną wtedy regułę jednorazowy przypadek włamania, gdy nie zginęło nic wartościowego, przypisywano właśnie służbom bezpieczeństwa. Drzwi wejściowe były znakiem umowności granic pomiędzy sferą czasu prywatnego – domu, a sferą czasu publicznego – księgarnią, która także była własnością prywatną, i tym, co „poza” księgarnią.

Z kuchni przynosiliśmy ojcu obiad, kawę i kieliszek wiśniówki. Drzwi wewnętrzne należało wtedy otwierać z nadzwyczajną ostrożnością nie tylko dlatego, że niesiono, o zawsze zmiennej porze, rzeczy płynne, ale i dlatego, że mógł za nimi stać na wysokiej drabinie pewien niskiego wzrostu kolekcjoner wydań Tauschnitza. Pukaliśmy do drzwi, jeśli w szybie ponad nimi pojawiał się cień. Na polecenie Matki, która do praktycznych rozgraniczeń przywiązywała właściwą wagę, przechodziliśmy tam codziennie, żeby informować ojca o godzinie zamknięcia księgarni: „dochodzi siódma”, a po wielu latach: „dochodzi szósta”. Czy trzeba Państwu mówić, że współistnienie i wzajemna współzależność domu i sklepu dawały powód do licznych omyłek w odwrotnym kierunku: przez szkło ponad ramieniem Mickiewicza klienci zaglądać mogli do sypialni, lub korzystając z nie zawsze domkniętych drzwi, szukać za nimi dalszych rzędów półek.

Z korytarza, po odsunięciu grubej zadymionej kotary, wchodziło się do pomieszczenia, które nazywaliśmy „pokoikiem”, chociaż z biegiem czasu słowo to przestało mieć dla nas cokolwiek wspólnego z formą zdrobnienia. Z racji swojego położenia, pomiędzy główną częścią księgarni a mieszkaniem, zapraszano tam handlarzy wybranych, stałych lub szczególnych, a transakcje zawierane miały charakter nieoficjalny, pozaurzędowy i odświętny. Bywali tam przedstawiciele innych krajów i innych światów, wśród nich (do 1968 roku) „mąż” na prawach wyjątkowych, co oznaczał jego ustalony sposób pukania do szyb okiennych mieszkania w niedzielne przedpołudnia. Często byłem wtedy pierwszy przy oknie, odsuwałem firankę, a przysunięta do szyby twarz odchyłała się do tyłu, żeby nie przestraszyć „młodego człowieka”. Nie była to zresztą w żadnej mierze twarz groźna czy prorocza, a głęboko osadzone oczy i krzaczaste brwi przydawały tylko charakterystycznej duchowej głębi jej miękkiemu rysom. Transakcje, lub zapowiedzi transakcji, omawiane w „pokoiku” z gościem, którego aurę koneserstwa zapewniającego dystans wobec spraw tego świata odczuwałem raczej, niż rozumiałem, miały jeszcze, jak wspominał ojciec, „cały urok dyplomacji kupieckiej”. Obaj, on i gość, znajdowali przyjemność w przeświadczeniu, że należało dopuścić do nadużycia zaufania w konkretnej, bieżącej transakcji w imię przyszłej, dla

drugiej strony korzystniejszej; zakładano równocześnie, że nie wykorzystuje się nigdy czyjejś ignorancji, ale raczej czyjąś pasję do robienia interesów i wzbogacania istniejącej kolekcji. Rzecz, o jaką chodziło, miała wartość wymierną finansowo i wartość „wyższą”, którą określał sam charakter zawitych negocjacji, ograniczając w nich nadmierną szczerłość i nazbyt naiwną uczciwość w imię spraw ważniejszych, możliwych kiedyś do załatwienia. Należało pozwolić drugiej stronie na satysfakcję robienia dobrego interesu, czyli w danym dniu dla siebie gorszego, a wiedza o tym po obu stronach była sama w sobie podstawą i zachętą do satysfakcjonujących spotkań dnia przyszedłego. Słowem, były to rozmowy spod znaku „szlachetnych handlów”. Po latach dowiedziałem się, że od tego „męża” świątecznych wizyt ojciec kupił kilka rysunków Brunona Schulza.

W tym domu urodziłem się (w dniu urodzin Schulza) i wychowałem, a dzisiaj z okazji Dni schulzowskich mam sposobność wspominać ów dom jako miejsce istniejące i nieistniejące, które poprzez otwarcie granic było i jest rodzajem fortecy, bezpiecznym schronem przed zamurowaniem, zamknięciem, nudą i politycznym fałszerstwem. Wiosną i latem, w drodze do wyjścia z domu do parku Sienkiewicza, albo dalej do cukierni „na rogu”, nie sposób było nie wygrywać znajomych melodii przesunięciem ręki po grzbietach książek i nie zabrać ze sobą jakiejś książki z „przygodowej” półki, a przed wyjściem do szkoły, o każdej porze szkołą naznaczonej, nie zamienić książki „zadanej” na książkę własnego wyboru (konieczność takiego, a nie innego wyboru nie była jeszcze wtedy zrozumiała). W tym czasie fascynowała mnie w „Słowie” niezwykle właściwość jego atmosfery. Miała ona zmysłowo nadrealny wymiar i polegała na prostej zasadzie jego funkcjonowania, znanej księgarzom, bibliotekarzom i pisarzom: przed każdą i za każdą książką stała książka inna, a ich wzajemna fizyczna bliskość, by tak rzec, wzajemne przyłożenie do siebie, albo tylko (mniej skandalicznie wyobrażone) spojrzenia, jakie rzucają sobie wzajemnie wzduż i wszierz księgarskich czy bibliotecznych regałów, pozwalają im w sprzyjających okolicznościach wymieniać litery, słowa i całe fragmenty swoich treści, zapożyczać swoich bohaterów i swoje fabuły, wchodzić w różnorodne związki, odmieniać się i uzupełniać wzajemnie, dokonywać fantastycznego pomieszania ras i rodzajów. Jeśli zbiór księgarni jest z natury liberalny, otwarty i zmienny, taki jest też każdy element, który ją współtworzy.

Na wstępnym etapie hokus-pokusowa zabawa polegała tylko na zręcznym zestawianiu tytułów z różnych półek wokół jednego powtarzanego w nich słowa. Tak, na przykład, *Zielone wzgórze Afryki*, *Zielone piekło*, *Zielona twarz*, *Ania z Zielonego Wzgórza*, *Zielony Henryk* składać się mogły na coś w rodzaju arcimbaldowskiej konstrukcji wspólnej zielonej nad-książki, którą łatwo było porzucić dla kaprysu przyjęcia innego punktu wyjścia, innego koloru, innej zasady asocjacyjnej organizacji. Takie naiwne sztuczki z wpływem lat mają szansę przetrwać się w skłonność do znajdowania aluzji i powiązań między tekstami, ich świadomej i nieświadomej umiejętności odsyłania do ciągle innych tekstów,

w skłonność, która lekko już zleżała z punktu widzenia literackich czy akademickich pomysłów, nadal przywołać potrafi świeżość kolorów dzieciństwa, wytłumaczyć powrót do wczesnych fikcyjnych utożsamień.

Nadużyłem Państwa cierpliwości, mimo że jeśli mam mówić o ojcu i Schulzu, jak Państwo dobrze wiecie, od dawna „jesteśmy już w drodze”. Zebrałem tylko kilka fragmentów ze swojej kolekcji wspomnień, dołączając do dzisiaj tu obecnych, którzy jak ja rozumieją, że zbieramy je dla samych siebie w różnych miejscach, w różnych czasach i nazywamy, umownie i z pełnym przekonaniem, „sklepami cynamonowymi”. W dniach schulzowskich nie szukamy przecież rzeczy konkretnych, praktycznych i wymiernych, a każda z wyliczonych, nazwanych przynależy do zbioru prawem przypomnienia o tym, o czym „zapomina się w dni zwyczajne”. Jak wszyscy kolekcjonerzy, kolekcjonerzy i takich osobliwości potwierdzą, że o sprzyjających okolicznościach, w jakich zbiory wzbogacane są czymś nowym, ich właściciele mówić lubią, jeśli decydują się o tym mówić w ogóle, jak o przygodzie, zrzączeniu losu, zadziwiająco szczęśliwym trafie, podczas gdy często nasuwają one przypuszczenie, że są pochodną raczej niż zaprzeczeniem zasad intencjonalności, przewidywania, świadomie prowadzonej gry, kalkulacji czy wręcz wyrachowania.

Kończę ten fragment cytatem o pewnej oczekiwanej, niespodziewanej wizycie dla samej przyjemności odczytania go raz jeszcze, należy on bowiem do tak dobrze wszystkim tu znanych, że przyjemność jego odczytania wydawać się może sama w sobie zarówno oczekiwana, jak i niespodziewana:

„Słabo oświetlone, ciemne i uroczyście ich wnętrza pachniały głębokim zapachem farb, laku, kadzidła, aromatem dalekich krajów i rzadkich materiałów. Mogłeś tam znaleźć ognie bengalskie, szkatułki czarodziejskie, marki krajów dawno zaginionych, chińskie odbijanki, indygo, kałafonium z Malabaru, jaja owadów egzotycznych, papug, tukanów, żywe salamandry i bazyliuszki, 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.

Pamiętam tych starych i pełnych godności kupców, którzy obsługiwali klientów ze spuszczoneymi oczyma, w dyskretnym milczeniu, i pełni byli mądrości i wyrozumienia dla ich najtajniejszych życzeń. Ale nade wszystko była tam jedna księgarnia, w której raz oglądałem rzadkie i zakazane druki, publikacje tajnych klubów, zdejmując zasłonę z tajemnic dręczących i upojnych”.

Kiedy wieczorną porą ojciec wysyłał mnie do księgarni po papierosy lub portfel, których zapomniał wziąć z biurka, ja sam mogłem tam zobaczyć oszklone gabloty z ekslibrisami (wśród nich dłoń na cyrkle z sygnetu drukarskiego Krzysztofa Plantina, którego sonet *Szczęście świata tego* ojciec przetłumaczył), gabloty z literackimi medalami, pogodną twarz Moliera ze świątecznego wydania „L'Illustration”, mapę Paryża z wieńcem panoram miasta wokół gęstej sieci ulic i placów, szwarcwaldzki zegar z kukułką, ludzką czaszkę ze szczęką przytrzymywaną

dwiema sprężynami (ustawiony na szesnastowiecznej niemieckiej Biblii dar z gabinetu anatomicznego zaprzyjaźnionego lekarza), wielki amonit (podarowany później Muzeum Przyrodniczemu w parku Sienkiewicza), wypchaną sowę, kukielkę „profesorka” w czarnym surducie i czarnych butach klauna, z miniaturową książką w rękach (dar Zenona Wasilewskiego, który „Słowu” dziękował również zainspirowanym prozą Schulza rysunkiem przedstawiającym karzełka w kręgu światła pośród nocnej, kubistycznie spiętrzonej scenerii miasta), czerwone laski laku i huszczące się warstwy niebieskiej kalki, brązy (*Mysłiciela* Rodina na marmurowej podstawie i Sofoklesa na dwóch oprawionych w skórę tomach *Dictionnaire de L'Académie Française* z 1822 roku), podświetlany gwiazdny globus nieba, farby olejne w grubym szkle aptecznych słoików, pęk siedemnastowiecznych stempli miejskich (dar Andrzeja Grabskiego, który w Paryżu był, ale któremu praca w archiwach nad dokumentami wczesnej historii Polski nie pozwoliła nigdy na oglądanie jego panoram), oznaczone cieniowanym pismem szare teki ze szlachetnymi reprodukcjami obrazów i rzeźb w muzeach świata, teki z kartami pocztowymi dalekich krajów, teki efemera z pawiookimi wykłejkami, świętymi obrazkami w koronkowych koszulkach czy pojedynczymi stronami handlowej korespondencji fabryk z rzędami kominów i medali na ozdobnych reklamowych nagłówkach. Jak książka do innych książek, „każda rzecz odsyłała do innej rzeczy”.

„Nade wszystko” były tu oczywiście książki. Ich okładki, tytuły, nazwiska autorów, ich różnorodność, ich „wylew” rozbudzały wyobraźnię. Już wtedy miałem zwyczaj czytać pierwsze akapity, aby oceniać po tym tylko, czy książkę, którą otwierały, będę chciał kiedykolwiek w przyszłości przeczytać. Czasami treść fragmentu książki w dowolnym miejscu otwartej służyła nie tylko temu celowi, ale również przyjmować mogła magiczną funkcję przepowiedni moich własnych przygód, za jej pośrednictwem gwarantowanych dnia następnego. Wybrany tom wkładałem pomiędzy inne tomy w znanych sobie miejscach. Zdarzało się, jak zdarza się nam wszystkim z fragmentami tekstu, które kiedyś przeczytaliśmy, a potem daremnie poszukujemy, że książki znikają z zaufanych miejsc. Moje wieczorne powroty z księgarni przeciągały się. Ojciec nie pochwałał „przekładania” książek, ale ponieważ znał dobrze urok „wielkiej atmosfery” i zasady psychologii „powtórzeń” na wielką i małą skalę, przyjmował z wyrozumieniem to, że łatwo zapominałem o rzeczach, po które mnie posyłało.

Podczas jednego z takich posłannictw zajrzałem do szuflady głębokiego biurka w „pokoiku”. Nie muszę Państwu mówić, że w wieku dojrzewania nie zrobiłem tego w przecuciu odnalezienia tam starej, pięknej mapy miasta Łodzi, ale raczej „wybawienia z udręki nudów” za sprawą pewnych fotografii, których charakter przykryjemy „mgiełką uśmiechu” Emila, najstarszego z kuzynów. Pod stertą gazet, ułożonych tam jakby dla niepoznaki, w szarej koperce znalazłem nie to, czego chciałem, ale oprawiony w płótno *Katalog Biblijoteki Stanisława Weingartena* i zobaczyłem jego okładkę z rysunkiem Brunona Schulza. Do mojego rozczarowania

substytutem, który odnalazłem zamiast „fali nagłego zrozumienia”, przyznać się mogłem ojcu dopiero po latach, ale to, co wtedy o *Katalogu* mówił, o czym później czytałem w jego notatkach, miało niezmiennie emocjonalną siłę czasu przeszłego, który staje się teraźniejszością. W oczywisty sposób mamy tu do czynienia z pewną manipulacją czasu, także dla potrzeb dzisiejszego wystąpienia.

■

Ogromnym i zrozumiałym szacunkiem darzył ojciec prace Jerzego Ficowskiego i nie było z jego strony zwykłą kurtuzją, kiedy w 1991 roku kończył list do niego słowami uznania dla „szczególnych uprawnień Pana misyjnych zadań”. Słowa te zamykały wymianę korespondencji, której początek dał list Ficowskiego ze stycznia 1965 roku: „Powiadomiono mnie – pisał wtedy – że nie ma Pan zwyczaju pisywać listów w odpowiedzi na prasowe kwerendy. Stąd moja dotychczasowa całkowita niewiedza o Panu, jako miłośniku Schulza. Boję się, że Pańska awersja do odpisywania (jeśli nie jest zmyślona przez mojego informatora) zwycięży i tym razem i nie doczekam się żadnej odpowiedzi”. Słowo „informator”, brak imienia adresata i „niepewny adres” na kopercie, za które autor przeproszał w *post scriptum*, zaadresowana do siebie koperta zwrotna, którą próbował „nieco ułatwić Panu tę niewdzięczną czynność” (napisania listu? adresowania koperty?), lub też inne względy spowodowały, że ojciec odpowiedział Jerzemu Ficowskiemu dopiero w maju, nie listem jednak, ale pocztową przesyłką pierwszego wydania *Sanatorium pod Klepsydrą*. Adresat z wdzięcznością kwitował ceną przesyłkę, a bez wdzięczności fakt, że nadeszła ona „bez jednego słówka komentarza”. To, co ojciec uznawał (słusznie lub niesłusznie) za pewien styl oferowania niespodziewanej „przygody”, bliższy „autentykowi” niż podawanie o nim informacji, Ficowski przyjął (słusznie lub niesłusznie) jako nieuzasadnione powstrzymanie jego „uprawnień” i „misyjnych zadań”. Chcąc podtrzymać kontakt, pisał: „proszę choćby o podanie mi ceny łaskawie nadesłanej mi książki, abym mógł jak najszybciej przekazać Panu należność”.

W tej kwestii także (zamierzenie czy niezamierzenie) zachodziło nieporozumienie, które ojciec czuł się teraz zobowiązany wyjaśnić listem (na zachowanej kopii, dbając o czytelność pisma, często zanurzając stalówkę w ciemno niebieskim atramencie): „Szanowny Panie – przesłane *Sanatorium* nie jest pochodzenia terenu księgarni – nie podlega prawom księgarni – proszę o przyjęcie egzemplarza z dedykacją – jak najpełniejszego poznania spuścizny po Brunonie Schulzu – plastycznego portretu-życiorysu bez luk? (Zwrotem „bez luk” nawiązywać mógł porozumiewawczo do akapitu otwierającego *Genialną epokę*, jak i do listu Schulza do Romany Halpern opublikowanego przez Wydawnictwo Literackie w *Prozie* z datą 1964 roku). W dalszej części listu ojciec obiecywał „czujność i zapobiegliwość” w sprawie spełnienia życzenia Ficowskiego, którym była możliwość nabycia pierwszego wydania *Sklepów cynamonowych*, i ponownie



odmawiał listownego ujawnienia swojego „stanu posiadania”, tym razem jednak w sposób wybiegający daleko poza oczekiwania odbiorcy listu: „Mój zbiór sprowadza się wyłącznie do strony plastycznej – nie mam nic z jego rękopisów. Wyszczególnienie-opisywanie zbioru miałyby jeden wyraz – zaproszenia do osobistego obejrzenia. – Bardzo Pana zapraszam. – Henryk Maszewski. P.S. Ze względu na charakter moich zajęć, z wielką przyjemnością gościć Pana będę po godzinie 19. – niedziela do Pana dyspozycji”. Było to wyraźne zaproszenie do domu; znajomość zapoczątkowana „pięknym darem”, jak przyjmując zaproszenie, pisał Ficowski („Jak się Panu za *Sanatorium* zrewanżuję?”), nabierała już charakteru osobistego, to jest wykluczającego wymiar handlowy („winien” i „ma” z książki w szufladzie biurka księgarni). Paradoksalnie, handlowe transakcje były wykluczone dlatego właśnie, że za drzwiami domu była księgarnia. Od dawna już fascynacja Schulzem pozostawała tożsama z oddaniem sprawie sklepu. Rozgraniczenie „terenu” księgarni i sfery osobistej pasji w liście do Ficowskiego było gestem wyciągniętej ręki, rozpoznania wzajemnej bliskości poza tym, co ich dzieliło. I chociaż ojciec nadal pomijał milczeniem ponawiane zapytania Ficowskiego o możliwość zakupu „dubletów grafik” Schulza (czy można było mówić o „dubletach”, biorąc pod uwagę choćby tylko sam fakt, że grafiki z *Xięgi bałwochwalczej* były przez autora sygnowane?), egzemplarz książki *Cyganie polscy* z dedykacją autora, подарowany mu, jak sądzę, z okazji pierwszej wizyty Ficowskiego w „Słowie”, zajmował zawsze miejsce uprzywilejowane pomiędzy innymi książkami w ojca prywatnej bibliotece.

Trudno mi się oprzeć chęci, by życzliwie skonfrontować zaproszenie do „osobistego obejrzenia” schulzowskiej kolekcji w liście ojca z jej skomentowaniem przez Ficowskiego w *Okolicach sklepów cynamonowych* z 1986 roku jako „kolekcji najosobliwszej, bo – jak dotychczas – całkowicie i świadomie niedostępnej nikomu poza jego posiadaczem”. Myślę o tym zdaniu jako o pewnej tendencji do mitologizowania, którą obaj panowie, kolekcjonerzy i miłośnicy Schulza, dzielili i która w jakimś stopniu stała się podstawą ich wzajemnego sobą zainteresowania i dalszych kontaktów. Tak należy też rozumieć słowa: „widziałem nie więcej niż zaledwie jej [kolekcji] cząstkę i to przez parę chwil zaledwie. Właściciel chce z nią obcować sam na sam...”. Po godzinie 19, lub w niedzielę, ta „cząstka” kolekcji z pewnością była dostępna Ficowskiemu przez więcej niż parę chwil, tak jak była ona dostępna rosnącej grupie przyjaciół „Słowa”, dla których rysunki Schulza przedstawiać mogły, w czasach, kiedy rzeczywistość była urzędowo raczej niż mitycznie degradowana, „rebusy świetlistych objawień”. Ojciec przeczytał nam kiedyś ten fragment z *Okolic sklepów cynamonowych* bez poczucia rozczarowania, uśmiechając się. Podobało mu się powtórzenie „zaledwie”, w którym nie dostrzegał stylistycznego błędu, ale raczej odwrócenie „a nade wszystko”, „ale nade wszystko” ze *Sklepów cynamonowych*, i sugestię takiego powtórzenia w zwrotach „kolekcja najosobliwsza” i „sam na sam”. Podobały mu się trzy kropki kończące akapit, w których nie dostrzegał

ostrzegawczo podniesionych brwi, znaku zapytania, ale raczej zachętę do kontynuowania „sprawy Schulz”, tego, co w jednym z listów do Ficowskiego nazywał „nią intymnych związków, zawierzeń i zleceń” nawiązaną między pracami Schulza a jego własną pracą.

Ja skłonny jestem przypominać sobie uwagi Ficowskiego z perspektywy schematycznego powtarzania ich w późniejszych tekstach dotyczących Schulza, przywołujących okazjonalnie nazwisko Henryka Maszewskiego. W *Słowniku schulzowskim*, na przykład, pojawia się ono w kontekście: „Tylko fragmentarycznie znany jest spadek po...”, który odczytuję jako pokrewny zwrotowi „zaledwie jej [kolekcji] cząstkę”, nawet po odrzuceniu z upływem lat słów „całkowicie i świadomie”. Należy przyjąć, raz jeszcze, że słowo „fragment”, w jego wielu wersjach, w równym stopniu przynależy do słownika Schulzowskiej prozy (*Ojczyzna* jako „fragment większej całości”, „fragmentaryczne inkarnacje”, „kawałki” i „ułamki”, „strzępy” i „szpargały”), jak i do słownika schulzowskich badaczy, których oddanie „sprawie Schulza” mierzyć można także nigdy niezaspokojoną potrzebą uzupełniania luk, dopowiadania i dopełniania. Należy też przyjąć, bez „ironicznego błysku oczu” Magdy Wang, ani spojrzenia „głęboko w oczy” Józefa, syna Jakuba, że moja tu dzisiaj wizyta nie pozostaje bez związku z przypomnianym Państwu fragmentem *Okolic sklepów cynamonowych*.

Zaczyna się on od zdania: „Nie zdążyłem nabyć cennego katalogu, uprzedził mnie łódzki antykwariusz, miłośnik Schulza, zapoczątkowując tym nabytkiem swe prywatne zbiory «schulzjanów», które odtąd systematycznie wzbogacał i uzupełniał nowymi znaleziskami”. I tak, i nie. Nie należy czepiać się słów, kiedy o sprawę tu chodzi, sadzę jednak, że słowo „systematycznie” jest mylnie pozbawione aury jedności przypadku i prawa, o której wcześniej mówiłem. „Moje pierwsze spotkanie z Schulzem – ojciec napisał kiedyś – miało miejsce przed wojną, na pewnym placu w Warszawie, gdzie w witrynie eksponującej «Wiadomości Literackie» zobaczyłem numer specjalny, poświęcony w większości Schulzowi. Jeśli ta przygoda nie była wtedy wielkim wydarzeniem, z tej perspektywy urasta mi w znak sygnałny”. Drugie spotkanie ojca z Schulzem, pomijając lekturę jego opowiadań, miało miejsce w Łodzi w 1947 roku; było przypadkowym zakupem, w większym zespole, kilku książek z ekslibrisem Stanisława Weingartena wykonanym przez Schulza. W przedzielonych myślnikami notatkach ojca pojawiają się charakterystyczne dla jego sposobu pisania zwroty przeczące systematyczności, ale potwierdzające prawidłowość – „zlecenia przypadku”, „fenomenalny traf”, a w liście do Ficowskiego *Katalog Biblioteki Stanisława Weingartena*: „losowo nakierowany na «Słowo»”, „«cynamonowy» dopust, który wyrodził się z rzeczowego inwentarza «Słowa» do jakiegoś bezprzedmiotowego awanturnictwa”, potwierdzenie „emocjonalnego charakteru [jego] lojalności wobec «sprawy Schulz»”. Spis książek Weingartena, pisał, traktował „jako przywilej, nie koncesję”. W przekonaniu ojca „nabycie” *Katalogu* nie miało znamion współzawodnictwa pomiędzy dwiema stronami, ale raczej

wydarzyło się w ramach wspólnoty nabywania rzeczy poszukiwanych poprzez nieoczekiwane spełnienie prawidłowej przynależności.

Upłynęło dużo czasu od momentu, kiedy w 1948 roku Ignacy Zajfert odpowiedział na kwerendę Ficowskiego, zgłaszając gotowość sprzedania *Katalogu*, do wejścia w jego posiadanie przez właściciela „Słowa”. Tutaj perspektywy obu panów zbiegają się, ale także oddalają. W wydaniu *Regionów wielkiej herezji i okolic* z 2002 roku, którego ojciec nie mógł już przeczytać, Ficowski pisze o łódzkim stolarzu Ignacym Zajfercie, człowieku niewykształconym („odezwał się krótkim nieortograficznym listem”), i o *Katalogu*, który „zachował się stosunkowo dobrze, zwłaszcza gdy się weźmie pod uwagę, że przez pewien czas znajdował się w rękach przypadkowego posiadacza bezpieczeństwa szpargałów i rupieci”. Czy nie pośród „szpargałów i rupieci” można by właśnie oczekiwać nagłego pojawienia się „bezcennej Księgi Liter”? Czy jego „posiadacz” nie musiał być „przypadkowy”, tak jak przypadkowym posiadaczem markownika, „prawdziwej księgi blasku”, był Rudolf, który „katalogował”?

Wrażenia ojca z wizyty u Zajferta były podobne, formułowane rzeczowo, ale czasem też zupełnie odmienne i bardziej jeszcze mityzujące. We wspomnieniu ojca z pewnego jesiennego dnia w latach pięćdziesiątych Zajfert „był człowiekiem dokonującym żywota w parterowym mieszkaniu o rupieciarsko-muzealnym wyglądzie”. „Był tam On i kot. Tak, nie było tam psa” – napisał ojciec. Nawet bez odniesienia do „bezpiecznych” szpargałów, poprzez przywołanie schulzowskich muzealno-jesienych klimatów, schulzowskiego kota i psa, fragment ten ma za zadanie nobilitować rupieciarski lokal „stolarza”. Ojciec pisał o Zajfercie z uznaniem. Jego zdaniem Zajfert znał się na książkach, czytał dużo, więcej kupował, niż sprzedawał. O książkach, które sprzedawał, nie mówił dużo. Jakaś ich część trafiła do niego, tu ojciec przytaczał słowa Zajferta, podczas wojny „od robotników z transportu”. Przeznaczone „na przemiał” zawdzięczały przetrwanie temu, że były „głównie w języku niemieckim”, chociaż należały do rodzaju literatury, którą w Niemczech publicznie palono. Te książki, jak Zajfert wiedział, interesowały ojca i dlatego zaprosił go do swojego mieszkania-warsztatu stolarskiego. A przy okazji, wspominając tylko o zainteresowaniu przedmiotem innego potencjalnego kupca, pokazał mu również ilustrowany przez Schulza *Katalog Biblioteki Stanisława Weingartena*. Swoje zabiegi o możliwość kupienia *Katalogu* nazwał ojciec „odwróceniem lady”. Teraz poczuł się „adeptem”, uzależnionym od życzeń tego, komu *Katalog* nie był przeznaczony. W jego własnych kolekcjonerskich poszukiwaniach cechowała Zajferta wybredność i rzeczowość; *Katalogu* sprzedawać nie chciał, ale był gotowy wymienić go na od dawna poszukiwaną przez siebie książkę, ilustrowany rzadki druk bibliofilski o charakterze pornograficznym. Ojciec dołożył wszelkich starań, aby korzystając z kontaktów z klientami i innymi antykwariuszami, sprowadzić poszukiwaną książkę do „Słowa”. Po latach opowiadał żartobliwie o zbieżności tej historii z przeżyciami Józefa w *Sanatorium pod Klepsydrą*, gdzie w księgarni przylegającej do sklepu ojca

zamówioną książkę pornograficzną, której na składzie nie było, zamieniono na pewien artykuł, przewidując niewątpliwie Józefa nim zainteresowanie.

W lutym 1991 roku Jerzy Ficowski odwiedził ojca w towarzystwie fotografa, Adama Kaczkowskiego, w związku z organizowaną przez Muzeum Literatury w Warszawie wystawą upamiętniającą stulecie urodzin i pięćdziesięciolecie śmierci Brunona Schulza. Ustalono, że rysunki Schulza z kolekcji ojca będą tam eksponowane. *Katalog Biblioteki Stanisława Weingartena* miał nie opuszczać domu jego właściciela. Ojciec zgodził się natomiast na umieszczenie zdjęć rysunków Schulza z *Katalogu* w salach ekspozycyjnych wystawy *Bruno Schulz. Ad Memoriam*. Przy okazji wizyty Ficowski подарował ojcu wydany w jego opracowaniu przez Northwestern University Press tom *The Drawings of Bruno Schulz* z własnym ekslibrisem (zawinięty kłęb dymów nad ogniskiem cygańskiego taboru) i dedykacją: „Panu Henrykowi Maszewskiemu w dniu wspaniałego Schulzowskiego przyjęcia w Jego gościnnym domu – z wdzięcznością i uznaniem – Jerzy Ficowski”. W książce *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, wydanej dziesięć lat później, Ficowski zamieścił reprodukcje rysunków Schulza z *Katalogu Biblioteki Stanisława Weingartena* wraz z reprodukcjami kilku stron spisu książek z kolekcji przyjaciela...

■

Rysunek na frontowej okładce *Katalogu Biblioteki Stanisława Weingartena* jest graficznym znakiem otwarcia i zaproszenia; ze względu na swoją kompozycję i swoje uprzywilejowane miejsce pełni funkcję jeszcze jednego, unikatowego, w jednej tylko wersji i jednym egzemplarzu istniejącego ekslibrisu Brunona Schulza dla Stanisława Weingartena. Wykonany czarnym tuszem rysunek przedstawia postać młodzieńca (takim go widzę) w rozwianym płaszczu-pelerynie, z wydłużonym kominem cylindra na głowie, trzymającego otwartą książkę w wyciągniętych rękach. Stoi w pozycji szerokiego, „żabiego” rozkroku, opierając stopy o kadłub wielkiej beczki. Po lewej stronie widzimy wygięty kształt „wieży” o wielopoziomowej, piętrowej konstrukcji pagody, a po obu stronach beczki naszkicowane kilkoma kreskami kontury roślinnych (z sugestią pustynnych) form. Poniżej małych liter „BS.” na beczce, przedzielone kropkami i pogrubione cieniowaniem inicjały właściciela *Katalogu* stanowią podstawę dla całej kompozycji. (Podobne inicjały znaleźć można na wytłoczeniach płóciennych opraw niektórych książek ze zbioru Weingartena, między innymi tomów *Dzieł poetyckich* Jana Kasprowicza w lwowskim wydaniu z 1912 roku).

Nasz młodzieniec, a nazywam go tak chętnie ze względu na oczywisty jego współdziałanie w budowie przyszłej „republiki młodych” z *Republiki marzeń*, ma widoczne cechy wspólne z amatorskimi, jeszcze niepewnymi jeźdźcami na niektórych szkicach Schulza (na przykład w szkicu *Chłopiec w wysokim kapeluszu na koniu* w katalogu *Bruno Schulz. 1892–1942. Rysunki i archiwalia ze zbiorów*



Bruno Schulz, okładka *Katalogu Biblioteki Stanisława Weingartena*, ołówek, 20,5×15,7 cm, własność prywatna

*Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza*, Warszawa 1992, s. 307) czy też jego doświadczonymi dorożkarzami, którzy zresztą chętnie schodzą z kozła, rzucając lejce na kolana rozespanych i rozmarzonych klientów. Chciałoby się powiedzieć: „Nie ma tu konia”, wystarczy jednak zastąpić kadłub beczki końskim kadłubem, a książkę w rękach wędzidłem lub lejcami. Pamiętamy, jak w *Jesieni* „potężnie odsadzone wspaniałe kłęby [końskie] kotływały się w ciemnościach wśród puszystych uderzeń chwostów”. Nie będzie być może nadużyciem naszej wyobraźni, jeśli o chwostach pomyślimy, patrząc na kształty roślin po obu bokach beczki. Nie należy też wykluczać, że książka, którą młodzieniec trzyma, jest rodzajem szkicownika, samym *Katalogiem Biblioteki Stanisława Weingartena*, a wyciągnięte ręce odsuwają na chwilę przedstawiony lub właśnie powstający na jednej z kart rysunek dla korekty właściwej perspektywy, to jest dla oceny oka kierującego spojrzenie ku wewnątrz.

Tonacja rysunku jest nam również znajoma. Jest to tonacja nokturnu, która odpowiada zainteresowaniom adresata ilustracji, kolekcjonera książek o tematyce ezoterycznej i muzycznej. Odpowiada ona też nastrojom przyszłego dyrygenta z opowiadania *Ojczyzna*, kiedy z gorącym czołem przytkniętym do szyby (w salonie trwa ożywiona gra w karty) obserwuje on ciemność „jesienniejącej gęstwiny parku”. Tam zgiełk wron „sadowi się i jednoczy z ciszą szelestnego wędnięcia”, „instalowania się” nocy „głębokiej i późnej”. W *Ojczyźnie*, opowiadaniu, które przypominam dzisiaj ze względu na porę roku naszego spotkania i sam tytuł mojego wystąpienia, podobnie jak w innych opowiadaniach Schulza noc jest porą dynamiczną i burzliwą, porą awanturnicznych wędrówek i przygód, zaplątywaniem się w „matnię”, ale także porą spóźnionego powrotu do domu, regresji, przeczucia śmierci, kiedy „czuje się i wie”, że „nic złego nie może mi się już przydarzyć, znalazłem przystań i spokój”. Taka jest noc na rysunku. Jej dynamikę tworzą „stalorytowe” równoległe kreski tła, cień na beczce i bardziej jeszcze pogłębiona czerń stylizowanych liter. To jest noc wietrzna, gdzie wiatry wieją z wielu kierunków, unosząc poły płaszcza młodzieńca jak płachty żagli i pochylając wieżę. Linia kontrastującą jest na rysunku linia pochylenia głowy młodzieńca, to jest pozioma linia jej przyłożenia do „poduszki snu”, przedłużona kominowym cylindrem jakby przyrośniętym do głowy i niepodlegającym prawom powietrznych zawirowań. Wędrówka i przygoda, a równocześnie przystań i spokój.

Na beczce stoi wędrowiec snu, śniący swój sen prywatny i archetypiczny. Dlatego nie należy go niepokoić pytaniem, czy sen jego jest emanacją treści trzymanej książki, czy też treść książki dyktuje sen śpiącemu, czy książka służy trzymającemu ją, czy też on sam pozostaje w jej służbie, tak jak nie należy pytać, czy realizacja idei ilustrowanego katalogu książek była spełnieniem życzeń przyjaciela, pracą wykonaną, w całości lub w części, „na zamówienie”, czy też zrozumieniem, że ręka rysownika podlega niezmiennie rygorom „żelaznego kapitału ducha”, określonego katalogiem jego prywatnych, „zadanych” treści. W rzeczywistości mitu

i snu sfery prywatności i wspólnoty wzajemnie się ze sobą przenikają, a może są już tożsame. Na koniu czy na becze, w dorożce, pociągu czy w usztywnionym, wielocłonowym kadłubie papierowego auta, w Drohobyczu czy poza Drohobyczem – wędrowiec Schulza podróżuje drogami, którymi podróżowali, podróżują i będą podróżowali inni, dorośli i niedorośli, wędrowcy. Rozumiał to Józef, gdy wśród sennych rozmów z kolegami (tymi, którzy nie zasnęli wcześniej na lekcjach rysunków) rozpoznawał w „rozprószonej bieli” światła zimowej nocy „szary papier sztychu, na którym głęboką czernią płątały się kreski i szafirunki gęstych zarośli”, gdy patrzył, jak „noc powtarzała teraz głęboko po północy te same serie nokturnów, sztychów nocnych profesora Arendta, kontynuowała jego fantazje”. W taką właśnie noc syn Jakuba powierzył swój los kaprysom dorożkarza, a pozostawiony sam na sam pod kopułą nieba, na której „spiętrzały się fantastyczne lądy, oceany i morza porysowane liniami wirów i prądów gwiazdnych”, ujrzał na „szczęśliwych zboczach całe grupy wędrowców zbierających wśród mchów i krzaków opadłe i mokre od śniegu gwiazdy”. Tak zbierać też można rzadkie i osobliwe książki, pełne rycin i historii w ich najdziwniejszych, najbardziej oszałamiających momentach, kiedy niosą z sobą świeżość, „pamięć i miąsz dzieciństwa”.

Co więc oznacza becza na okładce *Katalogu Biblioteki Stanisława Weingartena*? Jest pojazdem-ksiegozbiorem, wehikułem czasu osadzonym dobrze w przeszłości, tradycji, a zarazem dającym możliwość podróży dalszej, w przyszłość. Znajdą się w niej książki dnia wczorajszego, książki tego dnia i dni następnych, a wśród nich książki nigdy nienapisane, książki „pretendenci”. Znajdą się tam kiedyś teki z pracami graficznymi samego Schulza – autora i adresata odwiecznych historii. Becza może być beczką Diogenesa, odpornym na zmienności aury stałym punktem wyjścia do ciągłych poszukiwań. Za koleżeński żart przyjąć by można zbieżność przeznaczenia beczi z nazwiskiem przyjaciela – Weingarten. Z racji wróżącej katastrofę, chyłcej się wieży w tle, becza może się okazać beczką o przeszłości biblijnej, rodzajem korabu Noego. W *Jesieni* przyjmie on kształt „ogromnych, głębokich łózek”, gwarancji bezpiecznej żeglugi ku nieznanym lądom, kiedy „służu nocy skrzybiały już pod naporem ciemnych mas snu”. Podaję tu tylko przykłady wzbierającej fali nieprzewidzianego, chociaż, zaznaczyć należy, dość ciepłego „zalewu”, rosnącej kolekcji aluzji i odniesień do potopu, która ma swój wspólny gen w *Genialnej epoce*. Przeznaczam innemu celowi opis „rupieciarnianego” chaosu form zwierzęcych, przesuwających się pod ręką Józefa, kiedy „jak za dni Noego” rysuje on, drapieźnie, ale także z „aksamitną pieszczotą” (są tam przecież koty), aby tym prędzej utwierdzić Państwa we własnym przekonaniu, że gdyby senny wędrowiec z okładki *Katalogu Biblioteki Stanisława Weingartena* otworzył „niestworzone do patrzenia” oczy, byłyby one „nieprawdopodobnie niebieskie”. On już przecież widzi sennym marzeniem zawieszane nad okolicą „kontury mitu”, słyszy „głos wewnętrzny”. W „republice młodych”, kraju o liberalnych podstawach obcych wszelkim nacjonalizmom,

przyjmującym wszystkich „spod znaku kielni”, otwartym na „powódź romantycznych przygód i fabuł”, wędrowiec otrzymuje rozkazy, którym raz jeszcze jego własny tekst musi być posłuszny.

Nade wszystko beczka Weingartena z inicjałami Schulza jest beczką z *Komety*: „Proszę mi wybaczyć, jeśli opisując te sceny pełne ogromnego spiętrzenia i tumultu wpadam w przesadę, wzorując się mimo woli na pewnych starych sztychach w wielkiej księdze klęsk i katastrof rodzaju ludzkiego. Wszak zmierzają one do jednego praobrazu i ta megalomaniaczna przesada, ogromny patos tych scen wskazuje, że wybiliśmy tu dno odwiecznej beczki wspomnień, jakiejś prabeczki mitu i włamaliśmy się w przedludzką noc bełkocącego żywiołu, bulgoczącej anamnezy, i nie możemy już wstrzymać wezbranego zalewu. Ach, te rybne i rojne noce...”. Płynność materii słownej odpowiada tu demiurgicznemu ruchowi rąk ojca Józefa, demonstrującego „wieczne krążenie substancji”, jego manipulacyjnym praktykom aktywizowania zasad „wszechprzenikania”, „transfuzji”. Żywioł nocy przynosi ponownie katastroficzny koniec historii, otwierając zarazem powrotną drogę do wspólnego domu, nowego początku historii. Kometa zmierzająca w opowiadaniu Schulza do swojej metafizycznej mety jest zwiastunem odwiecznie nowej gwiazdnej konstelacji – Cyklisty.

Za każdą powodzią nowa powódź, za każdą wieżą nowa wieża, za każdą kometa nowa kometa, za każdym Meksykiem nowy Meksyk, za każdym poetą nowy poeta, za każdą ewangelią nowa ewangelia, za każdą książką nowa książka, za każdym właścicielem książki nowy właściciel książki. Nie sposób nie wspomnieć raz jeszcze przygody odkrywania ważnych dla Schulza pokrewieństw między *Sklepami cynamonowymi* a *Historiami Jakubowymi* Manna, gdzie głęboka studnia przeszłości jest pierwszym, samo-refleksyjnym obrazem wielkich powtórzeń, a powstałe z niej „święto opowieści” zaproszeniem do drogi, dalej i dalej: „Spójrzcie, oto noc księżycowa kładzie ostre cienie na spokojnym, falistym krajobrazie”. Tytuł jednego z rozdziałów *Młodego Józefa* – „Prabeczenie” – wywołać mógł na twarzy Schulza uśmiech porozumienia.

Współdział w zadaniu szukania wzajemnych powinowactw i wieloznacznych dopełnień, między tekstami książek i tekstami ich czytelników, jest za sprawą rysunku Brunona Schulza z okładki *Katalogu Biblioteki Stanisława Weingartena* wielką przyjemnością. Spójrzmy teraz do wewnątrz bez obaw. Nie jest nam straszne gorzkie stwierdzenie „pana profesora” z opowiadania *Emeryt*: „Trzeba go skreślić z katalogu”. Przeciwnie, być może przyjdzie nam ochota, aby wśród spisanych w *Katalogu* książek wyobrazić sobie tę swoją, z własnym imieniem i nazwiskiem, za jednym z inicjałów Brunona Schulza.



# Rewers jako awers. Nieznany szkic rysunkowy Schulza

Znawcom i miłośnikom twórczości plastycznej Schulza od dawna znany był jego niezrealizowany projekt ekslibrisu Elli i Jakuba Schulzów<sup>1</sup> – dzieci Izydora, starszego brata Brunona. Według Jerzego Ficowskiego projekt powstał około 1930 roku<sup>2</sup>. Jest to ołówkowy szkic na żółtym papierze o wymiarach 13 na 8 centymetrów. Przedstawia dwoje młodych ludzi stojących na tle niskiego regału z książkami. Chłopiec trzyma rękę w kieszeni i jest odwrócony tyłem, dziewczyna<sup>3</sup>, ukazana od przodu, czyta książkę, która znajduje się w jej lewej ręce. Pod narysowaną sceną Schulz umieścił napis wersalikami: EX LIBRIS / ELLA I KUBUŚ / SCHULZ. Kartka została naklejona na karton (prawdopodobnie przez samego Schulza) i oprawiona w ramkę. W takiej postaci, ukrywającej zawartość rewersu, pozostawała kilkadziesiąt lat. Ostatnim właścicielem szkicu był Ficowski, który na odwrocie obrazka umieścił własnoręcznie napisany certyfikat autentyczności.

W 2015 roku praca trafiła na aukcję zorganizowaną przez warszawski Dom Aukcyjny „Okna Sztuki”, prowadzony przez Marię i Andrzeja Ochalskich<sup>4</sup>. Podczas konserwatorskich oględzin kartka z projektem ekslibrisu została odklejona od pierwotnego podłoża. Okazało się, że na jej odwrotnej stronie znajdują się nieznane szkice Schulza. Nie są one tematycznie związane z ekslibrisem. Przedstawiają portret matki pisarza oraz scenę hołdu składanego przez starszego mężczyznę młodej kobiecie.

Schulz rysownik często wykorzystywał obydwie strony kartki. Trudno rozstrzygnąć, czy było to podyktowane oszczędnością, czy raczej wynikało z gorączkowości procesu twórczego: być może Schulz – podobnie jak w dzieciństwie opisanym w *Genialnej epoce* – pospiesznie zarysowywał znajdujące się pod ręką kawałki papieru. Czy i tym razem tak było? Niewykluczone. Tak czy inaczej,

---

1 Był on już parokrotnie reprodukowany. Ostatnio w *Księżdzie obrazów* (Gdańsk 2013, s. 270), wcześniej w *The Drawings of Bruno Schulz* (Illinois 1990, s. 241), w Jerzego Jarzębskiego *Schulzu* (Wrocław 1999, s. 37) i Jerzego Ficowskiego *Regionach wielkiej herezji i okolicach* (Sejny 2002, s. 131).

2 Według najbardziej prawdopodobnej datacji z *Księgi obrazów* (ibidem). W innych miejscach Ficowski podaje datę 1925 (*Regiony wielkiej herezji i okolic*) i 1926 – w odrębnej atrybucji dołączonej do rysunku. Z kolei według Jarzębskiego szkic powstał około 1933 roku (ibidem).

3 Nie można wykluczyć, że Schulz sportretował bratanicę Ellę, która w 1930 roku miała szesnaście lat.

4 Por. katalog *Aukcja 40 (190). Malarstwo, grafika, rysunek* (pozycja 12, s. 14–15). Aukcja odbyła się 16 czerwca 2015 w Bibliotece Narodowej w Warszawie. Cena wywoławcza 25 000 złotych poszybowała do wysokości sześćdziesięciu kilku tysięcy złotych.



Projekt exlibrisu Elli i Jakuba Schulzów,  
ok. 1930, 13×8 cm, własność prywatna



Szkice znajdujące się na rewersie projektu  
exlibrisu Elli i Jakuba Schulzów, ok. 1930,  
13 × 8 cm, własność prywatna

spora część znanych nam rysunków pisarza znajduje się na kartkach, w których – jak w młodzieńczym szkicowniku – wykorzystany jest awers i rewers. Na ogół te rysunki nie są ze sobą związane ani tematem, ani klimatem. Schulz – jak można sądzić na podstawie analizy jego zachowanych prac – był rysownikiem kompulsywnym. Widać to szczególnie wyraźnie w pracach nieprzeznaczonych do publicznych prezentacji – w jego roboczych szkicach i studiach. Taki właśnie charakter prawdopodobnie miał też rysunek z 1930 roku, zawierający na jednej stronie projekt ekslibrisu, na drugiej – szkic portretowy i scenę bałwochwalczą. Przed publicznym przedstawieniem projektu Schulz musiał ukryć nieoficjalne szkice znajdujące się na odwrociu. Przykleił kartkę do kartonu.

Dla badaczy spuścizny rysunkowej autora *Sklepów cynamonowych* i dla edytorów jego dzieła wynikają stąd dwie ważne wskazówki. Pierwsza (praktyczna i oczywista), by odwrocia wszystkich prac Schulza, zwłaszcza gdy są ukryte, poddawać uważnemu oglądowi, bo mogą one zawierać nieznane rysunki. Rewers trzeba więc stawiać w miejsce awersu i *vice versa*.

I druga wskazówka – zasadnicza i dlatego wykraczające poza opisywany kasus. Rysunkowe szkice Schulza należy traktować jako całości materialne. Nie można więc reprodukować fragmentów prac w oderwaniu od kontekstu, w jakim się pojawiły i nadal istnieją. A już zwłaszcza nie powinno się – w katalogach i wydaniach naukowych – kadrować i osobno publikować rysunków wedle konwencjonalnych przyporządkowań gatunkowych: „portret”, „autoportret” czy „akt”. Nie jest bez znaczenia, że na awersie jednej z prac Schulza – właśnie odsłoniętej po kilkudziesięciu latach – znajduje się szkic portretu matki, powyżej sceny bałwochwalczej (choć odległej i personalnie zapośredniczonej). Splatają się w niej bowiem dwa wątki, które w tematycznej analizie twórczości graficznej Schulza są (bywają) rozdzielane. Edytor, gdy już spojrzy na drugą stronę kartki, nie powinien rozdzielać tego, co zostało przez Schulza połączone. Jego celem jest stworzenie dokumentacyjnej podstawy, dzięki której możliwe będzie odsłonięcie i odnalezienie zasad tajemniczego spotkania i współobecności często bardzo odległych motywów (tematów), perspektyw optycznych, emocjonalnych tonacji.

r

# Włodzimierz Rudnicki: Łódzkie obrachunki, czyli cztery ekslibrisy Brunona Schulza

[...] w prowadzonych rutynowo poszukiwaniach najtrudniej odnaleźć to, co w ogóle nie zostało ukryte, zwłaszcza jeżeli poszukiwany „obiekt” ma inną postać („rysopis”) niż ta, jaką powinien mieć wedle wyobrażeń lub wiedzy poszukującego<sup>1</sup>.

Zacznę od łódzkich obrachunków. To właśnie w łódzkim druku bibliofilskim<sup>2</sup> chyba po raz pierwszy przypisano ekslibrisom Brunona Schulza technikę *cliché-verre*. Mała dostępność tej książki (autorski zakaz rozpowszechniania), jak to u nas bywa, zwiększyła wiarygodność tego „odkrycia”. Wydana w roku 2013 korespondencja Jerzego Ficowskiego z Michałem Kuną<sup>3</sup> wyjaśniła okoliczności jego powstania, ale nie rozwiązała problemu. Może teraz się uda.

Twórczość graficzna Brunona Schulza to przede wszystkim *Xięga bałwochwalcza*. Ryciny, które zamieszczał w tekach o tym tytule lub luźne grafiki z tego cyklu, wykonał w technice *cliché-verre*. Opisał ją w liście do Zenona Waśniewskiego: „Metoda, którą się posługuję, jest żmudna. Nie jest to akwaforta, ale tzw. *cliché verre* – płyta szklana. Rysuje się igłą na warstwie czarnej żelatyny pokrywającej szkło, w ten sposób otrzymany negatywny, przeświecający rysunek

---

1 W. Panas, *Bruno od Mesjasza. Rzecz o dwóch ekslibrisach oraz jednym obrazie i kilkudziesięciu rysunkach Brunona Schulza*, Lublin 2001, s. 11.

2 J. Ficowski, *Ekslibrisy Brunona Schulza*, Łódź 1982.

3 *Michała Kuny perypetie schulzowskie*, Łódź 2013.

traktuje się jak negatyw fotograficzny tj. kopiuje się w ramce fotogr. na papierze światłoczułym, wywołuje, utrwała i zmywa – proceder jak przy odbitkach fotograficznych – koszt znaczny – praca także. [...] Do masowej produkcji technika ta nie jest”<sup>4</sup>.

Metoda ta, rzadko stosowana, przez Witkacego żartobliwie nazywana „drapografią”, przyłgnęła do prac graficznych Schulza – również do jego ekslibrisów. Jednakże w ciągu stu lat nikt nie udowodnił światłoczułości papieru Schulzowskich księgoznaków. A to przecież podstawowa cecha grafik wykonanych w technice *cliché-verre*. Być może nawet nikt nie próbował. Ja nie miałem takiej potrzeby. Posiadam ekslibrisy Weingartena, które opisał Władysław Panas, i widziałem oryginalne prace wykonane dla Goldsteina. Wszystkie drukowane były na papierze, dlatego uważam, że żaden ekslibris Brunona Schulza nie został wykonany techniką *cliché-verre*.

Do połowy lat osiemdziesiątych nie byłem pewien autorstwa ekslibrisów Weingartena. Na rycinie z pierrotom widnieje data „1919” i podpis „Schulz”. W *Bibliografii ekslibrisu polskiego* Zenona Klemensiewicza<sup>5</sup> jednak nie znalazłem ani hasła „S. Weingarten”, ani „Schulz”. Pomyślałem więc, że są to pewnie jakieś prace niemieckie i odłożyłem je – nie na długo.

Już w 1986 roku zapoznałem się bowiem z *Okolicami sklepów cynamonowych* Jerzego Ficowskiego<sup>6</sup>, gdzie rozpoznałem moje „schulze”, opisane: „Bruno Schulz – Ekslibris St. Weingartena” i „Bruno Schulz – Ekslibris St. Weingartena, tusz lawowany, ok. 1920”. Odnalazłem tam również szczególnie ważny dla mnie szkic *Ekslibrisy, czyli Stanisław Weingarten i inni*. O drugim znaku, wykonanym tuszem, Ficowski pisze: „Interesująca jest informacja, że Weingartenowski ekslibris [z jeźdźcem na koniu – przyp. W.R.] nie został przez Schulza wykonany w jego znanych, powielanych rozmiarach, w których był jako księgoznak użytkowany (10,4 cm × 7,7 cm). Oryginał tego dzieła jest w dużym formacie [28,5 cm × 17,5 cm – przyp. W.R.] [...] musiał być zminiaturyzowany (na użytek znaku własności książek Weingartena)”<sup>7</sup>.

W *Okolicach sklepów cynamonowych* reprodukowany jest rysunek, którego sposób wykonania określono jako tusz lawowany (czyli cieniowany i podmalowany rozcieńczonym tuszem). Rysunek jednak nie jest ekslibrisem. Oryginalny rysunek był już wtedy w zbiorach Ficowskiego, badacz zatem mógł się mu dokładnie przyjrzeć i tak właśnie go scharakteryzować. We wszystkich późniejszych jego opisach podawano informację: „projekt ekslibrisu”. Dlaczego? W *Księdze*

4 B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzupełnił S. Danecki, Gdańsk 2016, s. 68.

5 Z. Klemensiewicz, *Bibliografia ekslibrisu polskiego*, Wrocław 1952.

6 J. Ficowski, *Okolice sklepów cynamonowych. Szkice, przyczynki, impresje*, Kraków 1986.

7 Tamże, s. 27.



Bruno Schulz, ekslibris Stanisława Weingartena **Jeździec na koniu** (inskrypcja: EX LIBRIS S. WEINGARTEN), cynkotypia siatkowa na papierze, ark. 118×75, ryc. 110×71 mm, niedatowany i niesygnowany, zbiory prywatne



Fragmety: 1. ekslibris **Jeździec na koniu** (cynkotypia); 2. oryginalny rysunek (zmienionego projektu); 3. retuszowany rysunek (imitacja pierwotnego projektu)



*obrazów* Schulza, w komentarzu do części „Rycina i litera”, napisano (podaję fragment tekstu dotyczący ekslibrisów Weingartena, gdyż ich reprodukcji w *Księdze* nie zamieszczono): „Największe szanse przetrwania miały oczywiście ekslibrisy, które jako powielone druczki umieszczone zostały w książkach. [...] Pierwszy [z jeźdźcem na koniu – przyp. W.R.], reprodukowany tu z wyraźnego w rysunku i dobrze zachowanego projektu, nie zaś z drukowanej użytkowej wersji, jest rysunkiem wykonanym czarną kredką i tuszem”<sup>8</sup>.

Czy jednak ten rysunek można nazwać „projektem ekslibrisu”? Po wykonaniu kliszy cynkowej, z której powstał ekslibris, Schulz naniósł nieznaczne, ale zauważalne zmiany. W scenie z jeźdźcem na koniu wprowadził mianowicie dwie ramki. Jedna przecina ogon i tylne nogi konia, druga chowa się za jego łeb. Daje to taki efekt, jakby jeździec z koniem, nie ruszając się z miejsca, „wyskakiwał z ram”. Inne figury zostały na swoich miejscach. Autor wzmocnił jeszcze kontrasty i sygnował ten poprawiony rysunek: „Bruno Schulz 1933” (a może 1938?). Miałem okazję widzieć oryginał tego rysunku i dzięki życzliwości pani Elżbiety Ficowskiej, za co serdecznie dziękuję, posiadam jego doskonałą elektroniczną kopię.

Otóż ekslibris Stanisława Weingartena *Jeździec na koniu* (tytuł mój), wielowątkowa kompozycja z inskrypcją: „Ex libris S. Weingarten”, bez daty i podpisu, wykonany jest nie w technice *cliché-verre*, ale w cynkotypii siatkowej. To forma druku wypukłego służąca do reprodukcji wielotonowych rysunków, z matrycy wykonanej metodą fotochemigraficzną, z wykorzystaniem rastra. Powielanie takiego druku w offsecie jest trudne (powstaje tak zwana mora), co zapewne było powodem reprodukcji go z wyraźnego rysunku, nie zaś z drukowanej wersji. W *Ekslibrisach Brunona Schulza* posłużono się offsetem dwutonowym (dupleks) i jest to jedyna reprodukcja drukarska tego ekslibrisu. Nie wiem, czy ów ekslibris znajduje się w zbiorach publicznych. Wiem natomiast, że w zbiorach prywatnych ostały się co najmniej dwa całe luźne i jeden wklejony do książki, zniszczone w dużym fragmencie.

---

8 B. Schulz, *Księga obrazów*, oprac. J. Ficowski, Gdańsk 2012, s. 514.



Drugim znakiem jest ekslibris dla Maksymiliana Goldsteina, umownie zatytułowany *Pocałunek*, wykonany techniką suchej igły – jedyny ekslibris Schulza wykonany w technice tak zwanej artystycznej. Sucha igła to rodzaj włókniarstwa ciętego, suchorytu. Autor sam tworzy matrycę drukarską, nanosząc na płytę metalową rysunek za pomocą ryłca, nie usuwając powstających przy tym wiórków (jak w miedziorycie). Wygniecione ryłcem kreski i wiórki dają na odbitce charakterystyczne dla tej techniki efekty malarskie. Ta metoda, pozornie prosta, jest mało przydatna do tworzenia ekslibrisów. Z matrycy miedzianej, nieutwardzonej galwanicznie stałą, można uzyskać zaledwie około trzydziestu dobrych odbitek, które jak w każdym włókniarstwie tłoczyć trzeba na prasie miedziorytowej.

Ostateczna wersja ekslibrisu, z monogramami „M.” i „G.” na dole ryciny, znajduje się między innymi w Bibliotece Ossolineum we Wrocławiu. Dwie próbne odbitki (stanowe), jeszcze bez monogramów i wykonane na szerszej płycie metalowej niż ostateczna rycina, przechowuje w swych zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie. A zatem cynkotypia i sucha igła – to już wiemy. Jak zostały zrobione dwa pozostałe?



Bruno Schulz, ekslibris Maksymiliana Goldsteina  
**Pocałunek** (inskrypcja: EX LIBRIS M.G.), sucha igła  
na papierze, ark. 120×89, ryc. 82×42 mm, niedato-  
wany, sygnowany ołówkiem pod ryciną „Bruno  
Schulz”, zbiory Muzeum Książąt Lubomirskich  
w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich we  
Wrocławiu

Bruno Schulz, ekslibris Maksymiliana Goldsteina  
**Pocałunek**, ok. 1920, sucha igła, 85×53 mm, odbitka  
próbna przycięta, zbiory Muzeum Literatury im.  
Adama Mickiewicza w Warszawie

Bruno Schulz, ekslibris Maksymiliana Goldsteina  
**Pocałunek**, ok. 1920, sucha igła, ark. 140×85, ryc.  
85×55 mm, odbitka z wyciskiem płyty, zbiory Mu-  
zeum Literatury im. Adama Mickiewicza w War-  
szawie



Bruno Schulz, ekslibris Stanisława Weingartena **Teatrum życia i śmierci** (inskrypcja: EX LIBRIS S. WEINGARTEN), heliograviura na papierze, ark. 129×82, ryc. 99×70 mm, datowany i sygnowany na rycinie: „1919” i „Schulz”, pod ryciną brak sygnatury ołówkowej, zwykle umieszczanej na dole z prawej strony, zbiory prywatne

„W okresie pierwszym – tym sprzed *Xięgi* [...] uprawiał Schulz przez krótki czas sztukę ekslibrisu. Nie wykonywał jednak miniatur graficznych, ale projekty o większym formacie, z których dopiero technika foto-drukarska czyniła zmniejszone księgoznaki. [...] choć metoda *cliché-verre* nie posłużyła jeszcze przy ich wykonaniu”<sup>9</sup>.

Jerzy Kram zamieszcza ekslibrisy Schulza w swoim *Almanachu*<sup>10</sup>. Myli się jednak co do ich liczby (5), podaje dziwne tytuły: „Ex libris eroticis” to „kłębowisko ciał”, a ekslibris Weingartena z pierrotem jest „Erotyczny”. Myli się dlatego, że sam nie oglądał księgoznanów. Napisał to, co mu przysłali zbieracze, ich kartki zresztą też mogły się pomieszać. Natomiast rację ma, gdy pisze o technikach graficznych – wylicza cynkotypię, suchą igłę i wkłęsłodruki. A o jakim rodzaju wkłęsłodruków, niemających rastra (mechanicznego) i wyraźnych wytłoczeń płyty, można powiedzieć, że zostały wykonane „techniką foto-drukarską”?

„Najpiękniejszym ze znanych dotychczas sposobów reprodukcji jest heliografiura, zwana również fotografiami. Za pomocą innych metod nie można nigdy odtworzyć w tym stopniu tonów, walorów i szczegółów danego oryginału”<sup>11</sup>.

Nie wdając się w niuanse tej techniki, powiedzmy, że raster dostrzegalny w heliografiurze jest śladem rozpylonego na płycie i stopionego asfaltu, jak w akwatincie. Na tak przygotowaną płytę przenosi się rysunek ze światłoczułego i naświetlonego z negatywu papieru pigmentowego, pozostawiając na płycie tylko naświetloną warstwę żelatyny. Trawi się, zmywa – i gotowe. Odbitki tłoczy się jak każdy wkłęsłodruk.

Ekslibrisy Schulza, dla Weingartena (z pierrotem) i Goldsteina (erotyczny), są zatem heliografiurami, wykonanymi z niezachowanych, niestety, rysunków Schulza. Heliografiura to nie tylko technika reprodukcyjna użytkowa, to także znakomita technika artystyczna, dziś rzadko stosowana, bo trudna i trzeba liczyć tylko na siebie. Schulz miał szczęście, były wiedeńskie drukarnie...

Od jakiegoś czasu przyłgnał do ekslibrisów Schulza, szczególnie do „erotycznego” Goldsteina, termin „offset”. Być może został on zrobiony w dwóch wersjach, heliografiura do książek specjalnych, a offset (z tego samego rysunku, szybciej, więcej i taniej) na przykład dla namolnych kolekcjonerów. Trzeba to sprawdzić. W dzisiejszych warunkach łatwiej zrobić kopię z heliografiury.

Może w przyszłości ukaże się publikacja zatytułowana *Bruno Schulz. Księga ekslibrisów, projekty, rysunki i szkice, komentarze i okolice*. Mam nadzieję, że do tego czasu niniejsze „łódzkie perypetie” też się do czegoś przydadzą.

<sup>9</sup> B. Schulz, *Xięga bałwochwalcza*, oprac. J. Ficowski, Warszawa 1988, s. 24.

<sup>10</sup> J. Kram, *Almanach ekslibrisu polskiego XX wieku*, Kraków 1948 (maszynopis).

<sup>11</sup> Z. Gottlieb, *Fotochemigrafia. Praktyczny podręcznik wyrobu klisz jedno- i wielobarwnych oraz reprodukcji w światłodruku, heliografiurze i rotografiurze*, Warszawa 1924 (Biblioteka Zawodowa Graficzna nr 6), s. 48–65.



PS W ustaleniu techniki wykonania tego ekslibrisu bardzo pomocna była dla mnie rozmowa z Panią Katarzyną Kenc (kierownik Działu Sztuki Muzeum Książąt Lubomirskich), serdeczne dzięki. Pani kustosz zwróciła moją uwagę na raster, widoczny na obu rycinach tego ekslibrisu (oba w Ossolineum), różny od charakterystycznego dla heliograviury. Na przesłanej do mnie elektronicznej kopii w dużej rozdzielczości (sygn. I.ex. 1242, ark. 12,8×8,6 cm, ryc. 11,3×7,5 cm) we fragmentach jasnych partii grafiki widoczny jest raster, bardziej rotograviurowy (to też wkłęsłodruk), a na pewno nie offsetowy. Takich efektów nie dostrzegam w heliograviurowym ekslibrisie dla Weingartena z roku 1919. Być może Schulz, dążąc do doskonalszej jakości reprodukcji, zlecił druk następnego, dla Goldsteina (1920), w tak zwanym druku kombinacyjnym. O takiej metodzie łączenia poddruku z heliograviurą wspomina Z. Gottlieb w swojej *Fotochemigrafii* (s. 65), nie dosłownie, ale taką kombinację można sobie wyobrazić.



Bruno Schulz, ekslibris Maksymiliana Goldsteina **Erotyczny** (inskrypcja: na szarfie u góry EX LIBRIS EROTICIS i na dole z prawej MG), heliograviura na papierze, 130×90 mm, datowany i sygnowany na rycinie: „Bruno Schulz 18.3.1920”, zbiory Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie

Bruno Schulz, ekslibris Maksymiliana Goldsteina **Erotyczny**, zbiory Muzeum Książąt Lubomirskich w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich we Wrocławiu



Bruno Schulz, ekslibris Maksymiliana Goldsteina **Erotyczny**, ark. 206 × 140, odcisk płyty 130 × 93, ryc. 113 × 75 mm, zbiory prywatne, reprodukcja dzięki uprzejmości domu aukcyjnego Desa Unicum

W trakcie przygotowywania do druku „Schulz/Forum” 12 pojawił się na rynku antykwarecznym kolejny ekslibris **Erotyczny** Goldsteina (zbiory prywatne). Jest on szczególnie interesujący, ponieważ ma zachowany naturalny wycisk płyty – jak każdy w k l ę s ł o d r u k. Jaki? Na pewno wykonano go techniką fotodrukarską, zatem fotografowiura lub częściej używana nazwa: heliografiura. Na badanie ekslibrisu pod mikroskopem przyjdzie jeszcze, być może, czas. Oglądałem oryginalną rycinę przez lupę.



# Oskar Alexandrowicz: Z dworu ślepej bogini

Sądowy budynek stał na wzniesieniu przy drodze wiodącej z kolejowego dworca. Zbudowany z surowej cegły, podobny zarówno do kościoła, jak kasarni, spoglądał na miasto i czuwał nad jego porządkiem i spokojem.

Od rana do późnego wieczoru wrzało w nim jak w ulu. Gromady ludzi wchodziły i wychodziły wielkimi drzwiami, na jezdni ciągle zajeżdżały i stały pojazdy, a na szerokich schodach bawiły się, czekając na rodziców, dzieci i cisnął się tłum żebraków oraz głośno wykrzykujących przekupniów.

Wewnątrz, w przestronnych, jasnych salach toczyły się rozprawy, a wąskie korytarze zapchane były wyczekującymi swojej kolei stronami.

Chłopi, zamiejscowi kupcy, Żydzi, robotnicy, często zagraniczni kapitaliści, rzeczoznawcy, kierownicy kopalń, właściciele przedsiębiorstw i urzędnicy dzwigający wielkie książki stali albo siedzieli, wywodząc namiętnie słuszność lub bezzasadność rozszczeń, wyśmiewając się nawzajem, przygotowując do wystąpienia przed sądem, opowiadając anegdoty albo zawierając interesy. Wśród nich latali adwokaci i koncypienci z grubymi „koszulkami” w ręce, urzędnicy, sekretarze i brzęczące jak jaskrawe muszki panienki kancelaryjne, pilnując spraw, w których występowali, a których nieraz kilka równocześnie rozpatrywano w różnych salach, szukając się nawzajem, czytając listy i telegramy, wydając zlecenia i naradzając się lub sprzecząc.

Dwaj ludzie odgrywali w hałaśliwym życiu sądowego korytarza swoistą rolę. Jeden z nich, Feigenbaum, chudy Żyd nieokreślonego wieku z capią, trzęsącą się bródką miał na sprzedaż Boga. Drugi, Jukiel, roznosił precle.

Jeżeli Żyd występujący przed sądem jako świadek albo strona miał złożyć przysięgę, wówczas wedle zwyczaju przestrzeganego od wielu lat przysługiwało

OSKAR ALEXANDROWICZ

# Z dworu ślepej bogini.

Sędziwy budynek stał na wieśliczynie, przy drodze wiodącej z letniowego dworca. Zbudowany z cegły i białego, połyskującego na słońcu kamienia jasnego, spoglądał na miasto i otoczenie nad jego pozostałymi i spójnymi.

Od czasu do czasu wycemny wznosił się z niego głos. Główny lokaj wchodził i wypływał, wesoło drwiąc, i stąpał pojeździ, a na swoich schodkach huczyły się ciekawie na odwiedzinach i szmalił się ten bledziutki wąż głębiej wytrząskanych przodków.

Wesoły, nie prosiłszy, z gębą śmiejąc iwszy się paszportem, wesoło korytarze opadano były wystrząskanych swoją kłopotliwym.

Ciepły, miagodźniwy kłopotliwy, zębny, schodkowy, nastąpił nagły wprost kłopotliwy kłopotliwy kłopotliwy i szmalił się wesoło drwiąc, i stąpał pojeździ, a na swoich schodkach huczyły się ciekawie na odwiedzinach i szmalił się ten bledziutki wąż głębiej wytrząskanych przodków.

Wesoły, nie prosiłszy, z gębą śmiejąc iwszy się paszportem, wesoło korytarze opadano były wystrząskanych swoją kłopotliwym.

Od czasu do czasu wycemny wznosił się z niego głos. Główny lokaj wchodził i wypływał, wesoło drwiąc, i stąpał pojeździ, a na swoich schodkach huczyły się ciekawie na odwiedzinach i szmalił się ten bledziutki wąż głębiej wytrząskanych przodków.

styma, że przesilenia się w sobie w przyczynianiu, za pozostałe teras był Feigenbaumem, a stąpał się schodkami i powiernikiem prawa. Odbierał palący dowgi i był wesoło drwiąc, i stąpał pojeździ, a na swoich schodkach huczyły się ciekawie na odwiedzinach i szmalił się ten bledziutki wąż głębiej wytrząskanych przodków.

Od czasu do czasu wycemny wznosił się z niego głos. Główny lokaj wchodził i wypływał, wesoło drwiąc, i stąpał pojeździ, a na swoich schodkach huczyły się ciekawie na odwiedzinach i szmalił się ten bledziutki wąż głębiej wytrząskanych przodków.

Wesoły, nie prosiłszy, z gębą śmiejąc iwszy się paszportem, wesoło korytarze opadano były wystrząskanych swoją kłopotliwym.



był był biświ, dobieł odraz kapłana a stąpał się schodkami i powiernikiem prawa. Odbierał palący dowgi i był wesoło drwiąc, i stąpał pojeździ, a na swoich schodkach huczyły się ciekawie na odwiedzinach i szmalił się ten bledziutki wąż głębiej wytrząskanych przodków.

Od czasu do czasu wycemny wznosił się z niego głos. Główny lokaj wchodził i wypływał, wesoło drwiąc, i stąpał pojeździ, a na swoich schodkach huczyły się ciekawie na odwiedzinach i szmalił się ten bledziutki wąż głębiej wytrząskanych przodków.

Wesoły, nie prosiłszy, z gębą śmiejąc iwszy się paszportem, wesoło korytarze opadano były wystrząskanych swoją kłopotliwym.

z rym Feigenbaumem. Wywały wywały, że doświadczenie głodzi a własnej kłopotliwy całą zakazując kłopotliwy. Jakby szmalił się ten bledziutki wąż głębiej wytrząskanych przodków.

Od czasu do czasu wycemny wznosił się z niego głos. Główny lokaj wchodził i wypływał, wesoło drwiąc, i stąpał pojeździ, a na swoich schodkach huczyły się ciekawie na odwiedzinach i szmalił się ten bledziutki wąż głębiej wytrząskanych przodków.

Wesoły, nie prosiłszy, z gębą śmiejąc iwszy się paszportem, wesoło korytarze opadano były wystrząskanych swoją kłopotliwym.

był był biświ, dobieł odraz kapłana a stąpał się schodkami i powiernikiem prawa. Odbierał palący dowgi i był wesoło drwiąc, i stąpał pojeździ, a na swoich schodkach huczyły się ciekawie na odwiedzinach i szmalił się ten bledziutki wąż głębiej wytrząskanych przodków.



widzi się do wiotkości, a bez swojego naczenia, robił Jakiemu kłopotliwy i przeszł się do sądu. Przytoczył w stan, zszokowała kłopotliwy, szmalił się ten bledziutki wąż głębiej wytrząskanych przodków.

Miał się kłopotliwy doświadczenie, że Jakiemu naczenia się było, gdyż szmalił się ten bledziutki wąż głębiej wytrząskanych przodków.

przekrętle gwałtownie i przyszył szwary fermy naczenia w uczynnym kłopotliwy kłopotliwy szwary kłopotliwy.



przekrętle szwary kłopotliwy i szmalił się ten bledziutki wąż głębiej wytrząskanych przodków.

przekrętle szwary kłopotliwy i szmalił się ten bledziutki wąż głębiej wytrząskanych przodków.

przekrętle szwary kłopotliwy i szmalił się ten bledziutki wąż głębiej wytrząskanych przodków.



szwary kłopotliwy i szmalił się ten bledziutki wąż głębiej wytrząskanych przodków.

uczestnikom sprawy prawo żądać, ażeby przysięgał na „wielką Torę”. Chociaż więc na każdym sędziowskim stole leżał obok krzyża przygotowany do użytku pięcioksiąg, to jednak używano bardzo często do rytuału przysięgi rodaków, gdyż z czasem wyrobiło się przekonanie, że przysięga złożona „na wielką Torę” jest świętsza i bardziej poważna jak ślubowanie złożone na książkę.

Nie rodąły jednakże, lecz Feigenbaum zamieniał „wielką przysięgę” w akt wzniosły i straszny. On to wydobywał z niej powagę i surowość, otaczał ją nastrojem, który uprzytomniał przysięgającemu groźbę chwili i zmieniał proceduralny przepis w mistyczny obrzęd.

Instynktownie niemal umiał wytropić sprawy, po których można się było spodziewać, że przyjdzie w nich do złożenia „wielkiej przysięgi”. Były to procesy spadkowe między członkami którejś z nowo wzbogaconych rodzin albo oskarżenie o zniewagi wnoszone przed sąd przez ludzi podejrzaney konduity, przewlekłe spory bogatych kamieniczników o mur graniczny czy prawo przechodu, zajadłe, nieraz przez dwa pokolenia prowadzone sprawy o prawa poboru szutru, wreszcie krótkie, lecz gwałtowane sprzeczki o dojście do skutku kupna udziałów kopalnianych. Jak zwierz czyhający w zasadzce wyczekiwał Feigenbaum cały w napięciu odpowiedzi na pytanie, czy zarządzona przez sędziego przysięga ma być złożona na „wielką Torę”. Z surową, pobladłą twarzą stał, wyciągnąwszy ku sędziemu szyję, i skoro tylko padła potakująca odpowiedź, rozpoczynał swoją niesamowitą czynność, która czyniła z niego na przeciąg najbliższych kilkunastu minut główną osobę rozprawy, a nieraz nawet – jak to zobaczymy – składała w jego ręce rozstrzygnięcie sporu. Przede wszystkim wyciągnął z zanadrza i pośpiesznie nakładał zatuszczoną czapeczkę, dając tym do poznania, że przemienia się w osobę uprzywilejowaną, że przestaje teraz być Feigenbaumem, a staje się stróżem prawdy i powiernikiem prawa. Obleśny pół drwiący, a pół współczujący uśmiech wykwiłał na jego ustach. Kiwając głową, rzucał krótkie spojrzenia na stojącego przed sędziowskim stołem świadka, jak gdyby chciał do niego powiedzieć: „wiesz, czegoś się dograł?”, i wybiegał do zakamarku, w którym przechowywał Torę. Wnosił ją na salę rozpraw w czarnym drewnianym pudle, podobnym do schowku na skrzypce albo do małej trumienki, stawiał na stole przed sędzią i przechylając głowę na prawe ramię, szukał kluczykiem otworu zamku. Nie odchyłał jednak wieka, mimo że sędzia włożył już biret, świadek ubrał kapelusz, a obecni na sali ciężko podnieśli się z ławek. Objąwszy lewą ręką czarne pudło, a prawą dłoń trzymając na jego zamku, patrzył pełen pogardy na mającego przysięgać. W capią, trzęsącą się bródkę szeptał jakieś ciche słowa, nie wiadomo, modlitwę czy kabalistyczne zaklęcia, i dopiero na niecierpliwie przypomnienie sędziego wskazywał żółtym chudym palcem na rękę swojej ofiary. Znaczyło to, że świadek ma umyć ręce, zanim dotknie pismo święte. Potem chwycił nierozumiejącego tej mimiki, ale zmieszanego nią za rękaw i prowadził do przedsonka ustępu, gdzie stała konewka z wodą i wisiał wiecznie brudny ręcznik.

Gdy następnie wracał do sali, otwierał pudło, wyjmował z niego zawinięty w sukienkę rodal, jak go najpierw sam całował, a następnie czekającemu do ucałowania podawał, jak rozwijał zwój, układał palce przysięgającego na przepisanych słowach brudnych i już prawie nieczytelnych od częstego dotykania ich, jak swoim przenikliwym wzrokiem, odgadując, jak się zdawało, każdą choćby najbardziej utajoną myśl powtarzającego rotę przysięgi, wpatrywał się w jego twarz, sięgając na samo dno sumienia i bacząc równocześnie na to, ażeby lewa dłoń leżała otwarta na barierze – to opisać przechodzi moje zdolności! Feigenbaum wznosił się w tych chwilach na najwyższy szczyt swojego zadania, stawał się Wielkim Inkwizytorem, niezłomnym a strasznym strażnikiem prawdy, żywym przypomnieniem pomsty, która spaść miała na przysięgającego na wypadek, gdyby ślubowania nie dotrzymał i zeznał nieprawdę.

Po ukończeniu przysięgi zdejmował szybko czapeczkę, chował rodaly i odebrawszy zapłatę, o której wysokość nigdy się nie targował, odnosił czarne pudło do mrocznego zakamarku. Tutaj, wśród mioteł, spluwaczek, polan drzewa i innych rekwizytów, przeżywał raz jeszcze swoje wrażenia. Ustawiając na półce czarny futerał, chichotał i pomrukiwał, naśladował ruchy i głos sędziego, stron lub świadka, wzdychał i rozkładał ręce. Wreszcie ocierał spocone czoło, zaciskał pasek podpasujący spodnie i wyczyściwszy gruntownie w dwa palce nos, zanurzał się znowu w tłum falujący na korytarzu.

Te występy Feigenbauma odgrywały w polityce procesowej i psychologii zeznań niepoślednią rolę. Zawsze można było liczyć na wrażenie, które osoba jego wywoływała, a wieść o nim sięgała także poza mury sądu. Często nie wnoszono uzasadnionych pozwów tylko dlatego, bo nie chciano spotkać się z nim przy składaniu przysięgi; w sąsiedzkich kłótniach grozono sobie słowami: „już ty wpadniesz przeze mnie w ręce Feigenbauma”.

Bywały wypadki, że świadkowie płacili z własnej kieszeni całą zaskarżoną kwotę, kiedy zażądano od nich złożenia przysięgi „na wielką Torę”. Przez długie lata pamiętano też, jak nieżyjąca już dzisiaj Dwojra Rosenbaum zemdłała w sądzie podczas składania „wielkiej przysięgi” i sama opowiadała potem, że spod czapeczki Feigenbauma, kiedy trzymał jej palce na torze, wylatywały płomyki. A Dwojra Rosenbaum nie należała przecież do tchórzliwych! Raz nawet podobno miał ktoś umrzeć podczas składania przysięgi, przy której asystował Feigenbaum! Ale czegoś pewnego nie można się było o tym zresztą prawdopodobnym wypadku dowiedzieć, tym bardziej że sam Feigenbaum nigdy o nim mówić nie chciał.

A jednak byli także i tacy, którzy nie tylko nie bali się Feigenbauma, lecz nawet jawnie z niego kpili. Któż to mógł być inny, jak bałaguli, łebacy i „polscy bracia” z Borysławia! Feigenbaum wziął ich szczególnie na karb i zadawał sobie przez długi czas wiele trudu, ażeby ich zgnębić i zmusić do szanowania „wielkiej przysięgi”.

Był prócz „polskich braci” jeszcze ktoś, kto nie uznawał, a nawet nienawidził Feigenbauma. Jukiel nie mógł przezwyciężyć swojego wstrętu do niego, mimo że od lat spędzał z nim na korytarzu po kilka godzin dziennie. Jukla znali adwokaci

i sędziowie jeszcze z czasów, kiedy sprzedawał precle wielu pokoleniom uczniów gimnazjalnych. Ale kiedy stary tercjan Mikołaj vulgo „Grzybek” przeniósł się do wieczności, a żona nowego zaczęła robić Jukłowi konkurencję, porzucił on gmach gimnazjalny i przeniósł się do sądu. Przybrany w starą aksamitną bekieszę i szeroki welurowy kapelusz, zjawił się Jukiel punktualnie o godzinie dziesiątej na korytarzu sądu z koszem wypełnionym świeżymi preclami. Nigdy nie zalecał swego towaru i nie zachęcał do kupna. Pełen godności, z półprzymkniętymi oczyma, chodził powolnym krokiem po korytarzach albo siedział w kącie, pogrążony w jakichś ciężkich rozmyśleniach. Ożywiał się tylko, kiedy w pobliżu niego przemyczał Feigenbaum z Torą. Wtenczas zrywał się z ławki i wśród niezrozumiałych pomruków, rzucając nienawistne spojrzenia, przedzierał się przez tłum i przenosił na inne piętro albo w dalszą część korytarza.

Nikt nie byłby dowiedział się, że Jukiel nazywa się Major, gdyż całe miasto znało go tylko po imieniu, gdyby nie proces. Tak jest, Jukiel miał proces – i do tego karny! Powiedzmy otwarcie: był skarżony przez swojego zięcia. Jukiel wydał mianowicie jedną ze swoich córek za handlarza starzyznę. Ale młodemu małżonkowi rychło sprzykrzyło się chodzić po podwórzach i wołać „handele”, zaczął więc również sprzedawać precle. Początkowo roznosił je tylko po domach, ale wkrótce zjawił się także na korytarzu sądowym. Jukiel zniósł to ze stoickim spokojem. Kiedy jednak młody konkurent zapragnął rozszerzyć swoje przedsiębiorstwo i w koszyku Jukla nr 2 – jak go powszechnie nazwano – obok precli znalazły się także owoce i cukierki, a w notesie stemple, wybuchł konflikt niezwykle gwałtownie i przybrał nawet formy nazwane w ówczesnym kodeksie karnym obrazą honoru. Jukiel, natknąwszy się mianowicie w korytarzu na zięcia w chwili, gdy ten sprzedawał potajemnie papierosy, znieważył go słownie i czynnie, przy czym na twarzy zięcia pozostawił widome ślady tej zniewagi.

Zajście to podzieliło sądowych bywalców na dwa obozy. Podczas gdy jedni chwalili pomysłowość Jukla nr 2 i deklarowali się jako bezwzględni zwolennicy wolnego handlu i nieinterwencji, żądali drudzy stanowczo ochrony dobrze nabytych praw Jukla nr 1. O godzinie, na którą wyznaczona była rozprawa Jukłów, zebrały się na sali sądowej i korytarzu istne tłumy. Jukiel nr 2 wykorzystał skwapliwie koniunkturę i opowiadając otaczającym go o przebiegu zajścia i doznanej krzywdzie, sprzedawał pugilaresy i lusterka. W kącie siedział nastroszony i milczący Jukiel nr 1. W pewnym momencie zdawało się nawet, że grożą nowe zakłócenia, gdyż obrońcy dobrze nabytych praw grozili, że zażądają od przeciwnika „wielkiej przysięgi”. Napięcie dosięgło zenitu, kiedy na sali zjawił się Feigenbaum – ale mimo to udało się sędziemu zakończyć spór ugodą, która wszystkich zadowolila. Jukiel pogodził się z zięciem i odstąpił mu dobrowolnie za swoich dobrze nabytych praw parter, na którym znajdowała się księga naftowa oraz mieścił się urząd podatkowy, a dla siebie zatrzymał honorowe pierwsze piętro z prezydialnym biurem, cuchnącym karbolem gabinetem lekarzy i wydziałami karnymi oraz drugie piętro, na którym mieściły się sale rozpraw cywilnych.

Ugodę tę spisano do akt. Układało ją kilkunastu właśnie wówczas na sali obecnych adwokatów, a sam słynny mecenas Sokół uważał na to, ażeby była, jak mówił, krótka i jasna. Najpierw określono dokładnie dobrze nabyte prawa i wyszczególniono te ich części, które Jukiel nr 1, nazwany dla krótkości w dalszym tekście „stroną odstępującą”, prznosił na nowo nabywającego, tj. na swojego zięcia. Zaznaczano, że dzieje się to dobrowolnie, bez jakiegokolwiek przymusu, omyłki, namowy albo błędu, dodano na żądanie dr. Plicha, że odstępująca strona niczego z odstąpionych praw dla siebie nie zatrzymuje, nie zachowuje i nie pozostawia, przy czym dr. Langsam młodszy nastawał na uzupełnienie tego ustępu słowami „ani pozostawić nie chce”. Naturalnie nie przeoczono, że przeniesienie to następuje zarówno w imieniu własnym, jak i w imieniu już urodzonych, ewentualnie w przyszłości urodzić się mających spadkobierców.

Wreszcie rozstrzygnęli członkowie adwokackiego synhedrionu wszystkie nasuwające się wątpliwości, wprawdzie nie zgodnie, lecz głośniejszym krzykiem. Kiedy mecenas Sokół zaczął dyktować ustęp 56a ugody, orzekający, że strony zrzekają się prawa nastawiania na ważność umowy, gratulowano tymże stronom tak, jak gdyby co najmniej zakończony został właśnie spór Gminy Chrześcijańskiej z Länderbankiem, najdawniejszy z procesów, które toczyły się wówczas w drohobyckim sądzie.

Zdawało się, że dobrze nabytym prawom Jukla nie grozi już odtąd żadne niebezpieczeństwo. Ale życie chciało inaczej. Zepsuci złym przykładem protokolanci i młodzi koncypieni domagali się coraz cierpliwiej od Jukla papierosów i stempli, panienki kancelaryjne marszczyły noski, wybierając precle, i pytały, dlaczego „pan Jukiel” nie ma także cukierków, a gdy on odpowiadał zawsze to samo, że „prowadzi” tylko precle, zbiegano coraz częściej na parter, gdzie stał Jukiel nr 2. Dźwigał już dwa kosze, gdyż w jednym nie mógł pomieścić wszystkich towarów, które teraz sprzedawał.

# Wira Cypuk: O ilustracjach Brunona Schulza do noweli *Z dworu ślepej bogini*

Niniejszy szkic ma w zamierzeniu zwrócić uwagę nie tylko na cztery właśnie odnalezione rysunki Brunona Schulza, które od czasu pierwszej publikacji w roku 1937 we lwowskim dzienniku „Chwila”<sup>1</sup> nigdy nie były reprodukowane ani omawiane w literaturze schulzowskiej, lecz także na autora ilustrowanego utworu – Oskara Alexandrowicza. Szkic uzupełnia więc stale rekonstruowaną biografię Schulza o nowe fakty, tematy, miejsca oraz postacie i środowiska, z którymi wiązały go relacje profesjonalne lub przyjacielskie.

W biografii Schulza dziennik „Chwila” zajmuje miejsce szczególne, żaden inny periodyk za życia drohobyckiego twórcy nie udzielał mu tyle uwagi – w gazecie zamieszczono w sumie 43 artykuły, noty, recenzje, anonsy itp. poświęcone Schulzowi i jego twórczości.

„Chwila. Dziennik dla Spraw Politycznych, Społecznych i Kulturalnych” to polskojęzyczna gazeta żydowska o orientacji syjonistycznej. Ukazywała się we Lwowie w latach 1919–1939 (numer pierwszy – 10 stycznia 1919 roku, ostatni – 12 września 1939 roku). Zarejestrowana została na podstawie adresowanego do Dyrektora Policji we Lwowie oświadczenia z 27 grudnia 1918 roku „o zamiarze wydania periodyku «Chwila», który będzie wychodzić codziennie (z wyjątkiem niedziel), a będzie poświęcony kwestiom żydowskim, a także bieżącym kwestiom politycznym w całym świecie”. Oświadczenie podpisali dr Gerszen [Gerszon] Zipper (adwokat we Lwowie, Pasaż Hausmanna 8), dr Dawid Schreiber (adwokat we Lwowie, ul. Brajerowska 7), dr Henryk Rosmarin (adwokat we Lwowie, ul. Nabelaka 9). Pierwszym redaktorem został Gerszon Zipper, gazetę drukowano w drukarni A. Goldmana (ul. Sykstuska 19), dwóch pozostałych sygnatariuszy było zaś wydawcami periodyku<sup>2</sup>.

W dniu 18 stycznia 1923 roku redaktorem naczelnym „Chwili” został Henryk [Herman] Ignacy Hescheles (1886–1942). Pod jego kierownictwem gazeta zajęła wyjątkowo ważną pozycję na rynku prasy lwowskiej w okresie międzywojennym. Redaktor był kuzynem pisarza Stanisława Lema i rodzonym bratem poety, autora piosenek, satyryka, tłumacza Mariana Hemara (Jan Marian Hescheles). Ocalała

---

1 O. Alexandrowicz, *Z dworu ślepej bogini*, „Chwila”, 5 września 1937, nr 6632, s. 11–12.

2 Derżawnyj Archiw Lwiwskiej Oblaści [dalej: DALO], f. 110, op. 3, spr. 343, ark. 1–2.

z Zagłady córka Henryka Heschelesa Janina (ur. 2 stycznia 1931 roku) jest autorką wspomnień o początkowym etapie nazistowskiej okupacji Lwowa *Oczyma dwunastoletniej dziewczyny*.

Wszyscy trzej fundatorzy gazety (Rosmarin i Schreiber niezależnie od praktyki adwokackiej byli też posłami na sejm) i wieloletni jej redaktor Henryk Hescheles należeli do Stowarzyszenia Humanitarnego „Leopolis”<sup>3</sup> – loży paramasońskiego światowego stowarzyszenia B’nei B’rith. Organizacja, założona w 1843 roku w Nowym Jorku, od 1899 do 1938 roku działała we Lwowie (w 1932 roku liczyła 205 braci). Do 1932 roku siedziba organizacji mieściła się na ulicy Bernsteina 12, następnie na ulicy 3 Maja 10. Członkostwo w stowarzyszeniu świadczyło o wysokiej pozycji społecznej i zawodowej<sup>4</sup>.

Obok gazety codziennej spółka wydawnicza „Chwila” (wydawca od roku 1920) od 6 lutego do 11 września 1922 roku zamiast zwyczajnego wydania codziennego wydawała tygodnik „Chwila Poniedziałkowa”; od 1 września 1934 roku do 30 czerwca 1939 roku ukazywała się popołudniówka „Chwila Wieczorna” (codziennie prócz niedziel, objętość 6–12 stron); od 26 stycznia 1930 roku do 30 czerwca 1939 roku – „Chwila. Dodatek Ilustrowany” (raz na tydzień, w niedzielę, objętość 4 strony). W dniu 3 stycznia 1925 roku redakcja przeniosła się na Podwale 3, a od czerwca 1926 roku pod tym samym adresem rozpoczęto druk gazety we własnej drukarni, od 21 października 1937 roku – w drukarni gazety „Diło” (Rynek 10). Nakład „Chwili” w latach trzydziestych wynosił 35 tysięcy egzemplarzy.

Aby ukazać pozycję „Chwili” na rynku prasowym Lwowa, przytoczę kilka danych statystycznych. W okresie międzywojennym we Lwowie ukazywały się 904 tytuły prasowe w języku polskim, z których trzecia część nie przetrwała nawet jednego roku; przez ponad dwadzieścia lat na rynku prasowym utrzymało się 66 tytułów. Najbardziej stabilne były czasopisma religijne, naukowe i fachowe. Największe nakłady osiągały pisma ogólnoinformacyjne (na przykład „Ilustrowany Ekspres Wieczorny” – 50 tysięcy, „Dziennik Polski” – 30 tysięcy), religijne („Żyj po Bożemu” – 80 tysięcy) lub przeznaczone dla określonego kręgu odbiorców („Świat Kobiety” – 20 tysięcy). Średnio nakłady dzienników czy tygodników polityczno-informacyjnych sięgały do poziomu 15 tysięcy egzemplarzy jednorazowego nakładu (na przykład „Dziennik Ludowy” – 15 tysięcy, „Dziennik Lwowski” – 6–10 tysięcy, „Gazeta Lwowska” – 10 tysięcy, „Głos Lwowa” – 15 tysięcy, „Kurier Lwowski” – 18 tysięcy, „Gazeta Poranna” – 12 tysięcy)<sup>5</sup>.

3 *Książka adresowa członków Związku Żyd. Stowarzyszeń Humanitarnych „B’nei B’rith” w Rzeczypospolitej Polskiej w Krakowie*, Kraków 1937, s. 53–73.

4 Ł. T. Sroka, *Members of the „Leopolis” Humanitarian Society in Lvov (1899–1938). A Group Portrait*, „Scripta Judaica Cracoviensia” 2014, vol. 12, s. 99–119.

5 J. Jarowiecki, *Prasa we Lwowie w okresie Dwudziestolecia Międzywojennego (wprowadzenie do tematu)*, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej” 1993, t. 32, nr 4, s. 41–56.



Nie sposób określić zakresu tematów czy też kręgu zagadnień, jakie „Chwila” poruszała przez dwadzieścia lat swojego istnienia – na jej łamach pojawiały się analityczne artykuły o polityce zagranicznej, reportaże ze wszystkich krańców świata, gdziekolwiek osiadła żydowska diaspora, ze szczególnym uwzględnieniem rozwoju żydowskiej społeczności w Palestynie, artykuły na tematy gospodarcze. Poszczególne działy poświęcone były szkolnictwu wyższemu, dzieciom i młodzieży, kobietom, literaturze, nauce i sztuce. Więcej uwagi niż w innych lwowskich periodykach udzielano problematyce lokalnej i regionalnej (stała rubrykę miały na przykład Drohobycz i Tarnopol). Wśród polskojęzycznych gazet owej epoki „Chwila” najbardziej interesowała się kwestiami ukraińskimi (rubryka „Ukrainica”), zarówno w regionalnym, jak w międzynarodowym aspekcie. Liczne konfiskaty numerów gazety, stosowane przez państwo polskie jako narzędzie cenzury czy represyjnej kontroli, najczęściej związane były właśnie z publikacjami dotyczącymi tematyki ukraińskiej, ale, jak świadczą zachowane akta archiwalne, redakcja „Chwili” z reguły wygrywała sprawy sądowe przeciwko policji i otrzymywała odszkodowanie za skonfiskowane numery<sup>6</sup>.

Tematyka artystyczna obejmowała przekłady dzieł literatury powszechnej na język polski, wywiady w najwybitniejszymi twórcami europejskimi (na przykład z Markiem Chagallem, Tomaszem Mannem, Josephem Rothem), tygodniowe przeglądy wydarzeń muzycznych (Adolf Plohn i Zofia Lissa) i teatralnych (Henryk Hescheles), a także tych z obszaru sztuk plastycznych (Artur Lauterbach). Sporo uwagi poświęcano ogólnie rozwojowi muzealnictwa (Ludwik Lille), a szczególnie sprawie stworzenia we Lwowie Muzeum Żydowskiego. W „Dodatku Ilustrowanym”, który „Chwila” zaczęła wydawać w roku 1930 (od numeru trzeciego z winiętą autorstwa Fryca Kleinmana), skupiano się na fotografii, zarówno reporterskiej, jak i artystycznej (często ukazywały się tu prace fotograficzne Wandy Diamand, Bertolda Schenkelbacha, Artura Lauterbacha, Janiny Mierzeckiej). Cała ta tematyka wpisywała się w kontekst gazety syjonistów, którym udało się zjednoczyć intelektualistów i kulturträgerów, zainteresowanych nie tyle informowaniem, ile oświeceniem swoich czytelników.

Jak dalece idea syjonizmu była bliska Schulzowi? Jedyną bodaj szerszą wypowiedź w tej kwestii znajdujemy w jego szkicu o Efraimie Lilienie. Autor nie tylko solidaryzuje się z tym ruchem, lecz także uzasadnia jego pozytywny wpływ na twórczość swojego ziomka: „Syjonizm [...] był nie tylko próbą rozwiązania problemu ekonomiczno-politycznego żydostwa, nie tylko zagadnieniem urealnienia mistycznego i religijnego nacjonalizmu żydowskiego, ale także [...] ruchem idealistycznym, jak każdy głęboki ruch zmierzającym do przebudowy życia, do oparcia go na zasadach dobra, prawdy i piękna. Miał on ten patos

---

6 DALO, f. 110, op. 3, spr. 343, ark. 20–21, 36, 63, 73, 74, 75, 76.

uniwersalny, uskrzydłający wszystkie siły ducha, tę atmosferę wysokiego napięcia, wzlotu i wzniosłości, na którym wyrósł może wielka sztuka. To stanowi wyższość Liliena nad efemerystyczną i skazaną na zagładę sztuką *fin de siècle*'u. Wziął on z niej artystyczny rymsztunek, formę i treść, ale wlał w nią innego zgoła i nowego ducha. Jest to duch czystej poezji i wysokiego idealizmu, duch optymizmu i afirmacji, duch naładowany czynem<sup>7</sup>.

Debiut malarski Schulza, jak wiemy, odbył się we Lwowie podczas I Wystawy Sztuki Żydowskiej, zorganizowanej przez Koło Miłośników Sztuki Żydowskiej w styczniu 1920 roku w Sali Kahału (ul. Bernsteina 12). Wtedy też zapewne Schulz zawarł znajomość ze współzałożycielami tej grupy Maksymilianem Goldsteinem (w tym samym roku Schulz zaprojektował dla niego dwa ekslibrisy) i Joachimem Kahanem (podówczas prezesem Koła)<sup>8</sup>. Wystawa połączyła z debiutantami takimi jak Schulz czy Adolf Bienenstock artystów żydowskich o międzynarodowej renomie – jak Efraim Mosze Lilien, bracia Hirszenbergowie, Jerzy Merkel, Zygmunt Menkes, Roman Kramsztyk. To symboliczne, że pierwsza wzmianka o Schulzu w dzienniku „Chwila” pojawiła się w recenzji z tejże wystawy pióra Henryka Heschelasa (wtedy jeszcze nie redaktora, ale korespondenta podpisującego się pseudonimem): „Wielkich rezultatów można by się doczekać od Brunona Schulza, którego nowo wystawione szkice zapowiadają niepospolite zdolności w kierunku malarstwa groteskowego<sup>9</sup>”.

W kolejnych latach każde publiczne wystąpienie Schulza znajdowało odzew w „Chwili”: pierwsza wystawa w Drohobyczu w 1921 roku<sup>10</sup>; wystawa w ramach Salonu Wiosennego we Lwowie w 1922 roku (poprzedzały ją liczne anonse, a prace Schulza zostały wyróżnione i omówione w obszernej recenzji wspomnianego Adolfa Bienenstocka, artysty malarza i nauczyciela rysunków w Gimnazjum im. Króla Władysława Jagiełły w Drohobyczu<sup>11</sup>; jak się przypuszcza, recenzja ta była jedynym ogłoszonym drukiem artykułem Bienenstocka)<sup>12</sup>. Stały autor tekstów na temat sztuk plastycznych w „Chwili”, poeta i fotografik Artur Lauterbach<sup>13</sup>,

7 B. Schulz, *E. M. Lilien*, „Schulz / Forum” 6, 2015, s. 95.

8 G. Glembockaja, *Chudożniki-jewriei Lwowa pierwoj połowiny XX wieka. Żyżń, tworczestwo, sud'ba*, Lwiv 2015, s. 99–100.

9 H. Trejwart [H. Heschel], *Malarze żydowscy*, „Chwila”, 21 stycznia 1920, nr 366, s. 5.

10 *Wystawa obrazów w Drohobyczu*, „Chwila”, 29 maja 1921, nr 849, s. 10.

11 A. Bienenstock, *Z wystawy wiosennej. Prace graficzne Brunona Schulza*, „Chwila”, 8 lipca 1922, nr 1213, s. 5.

12 U. Makowska, „Dziwna awersja”. *O wystawach Schulza*, „Schulz / Forum” 13, 2019, s. 12.

13 Biografia Artura Lauterbacha nadal pozostaje nieznaną. Udało mi się ustalić, że należał on do współzałożycieli Lwowskiego Towarzystwa Fotograficznego (od 1931 roku działało pod szyldem Fotoklubu Polskiego), mieszkał na ulicy Podlewskiego 9 (obecnie ulica Jewhena Hrebinki). DALO, f. 1, op. 54, spr. 2363, ark. 2.

pisał o Schulzu trzykrotnie<sup>14</sup>, jego artykuł z 1929 roku, jak słusznie zauważyła Urszula Makowska, był jedynym w języku polskim artykułem (a nie recenzją z wystawy) poświęconym twórczości plastycznej Schulza, powstałym za jego życia (dwa pozostałe, pióra Debory Vogel, powstały w jidysz)<sup>15</sup>.

„Chwila” kilkakrotnie anonsowała wspólną wystawę Schulza i Joachima Kahanego w 1930 roku w Truskawcu<sup>16</sup>, lwowską wystawę na Salonie Wiosennym 1930 roku (w dodatku ilustrowanym zamieszczono reprodukcję grafiki)<sup>17</sup> oraz wystawę w 1935 roku wspólną z Jarosławą Muzyką, Frycem Kleinmanem i Andrzejem Pronaszką<sup>18</sup>. Po literackim debiucie Schulza „Chwila” nie tylko drukowała anonse jego książek i opowiadań publikowanych w innych periodykach, lecz także zamieściła w trzech kolejnych numerach nowelę *Sklepy cynamonowe*<sup>19</sup>. Twórczość literacką drohobyckiego twórcy omawiali na łamach gazety Kornelia Graffowa<sup>20</sup>, Artur Sandauer<sup>21</sup> i A. Brun<sup>22</sup>. Gazeta informowała o wystąpieniu Schulza z gminy żydowskiej, przystąpieniu do literackiej grupy „Przedmieście” i nagrodzie za twórczość literacką. Ponadto „Chwila” anonsowała publiczne odczyty Schulza o Lilienie (trzykrotnie)<sup>23</sup>, o Lilienie i Leopoldzie Gottliebzie<sup>24</sup> w Drohobyczu oraz odczytanie własnych utworów w Teatrze Rozmaitości we Lwowie: w wieczorze tym wzięli też udział profesor Leon Chwistek, profesor Eugeniusz Kucharski, Ostap Ortwin, Tadeusz Hollender, W. Jaworski, Józef Nacht [Prutkowski], T. Żakiej<sup>25</sup>.

- 
- 14 A. Lauterbach, *Talent w ukryciu. O grafikach Brunona Schulza*, „Chwila”, 21 sierpnia 1919, nr 3740, s. 5; idem, *Ze sztuki. Salon wiosenny*, „Chwila”, 21 maja 1930, nr 4005, s. 7; idem, *Wystawa u Artystów*, „Chwila”, 15 grudnia 1935, nr 6011, s. 10.
- 15 U. Makowska, op. cit., s. 26.
- 16 *Wystawa Brunona Schulza i Joachima Kahanego w Truskawcu*, „Chwila”, 11 lipca 1930, nr 4056, s. 13; *Wystawa prac art. metalopl. J. Kahanego i art. mal. Brunona Schulza w Truskawcu*, „Chwila”, 27 lipca 1930, nr 4072, s. 15.
- 17 *Z Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie*, „Chwila”, 4 maja 1930, nr 3988, s. 14; *Obrazy z Salonu Wiosennego w Łodzi* [błędna lokalizacja – przyp. aut.]. *Bruno Schulz. Infantka*, „Chwila. Dodatek Ilustrowany”, 25 maja 1930, nr 18, s. 3.
- 18 *Nowa wystawa Lwowskiego Związku Zawodowego Artystów Plastyków*, „Chwila”, 5 grudnia 1935, nr 6001, s. 10; *Wystawa Związku Zawodowego Artystów Plastyków*, „Chwila. Wydanie wieczorne”, 14 grudnia 1935, nr 397, s. 8; *Wystawa Związku Zawodowego Artystów Plastyków*, „Chwila”, 21 grudnia 1935, nr 6011, s. 10, 13.
- 19 *Bruno Schulz. Sklepy cynamonowe*, „Chwila”, 7 grudnia 1933, nr 5284, s. 5–6; 8 grudnia 1933, nr 5285, s. 9–10; 9 grudnia 1933, nr 5286, s. 7–8.
- 20 K. Graffowa, *Jedna dziwna książka*, „Chwila”, 25 lutego 1934, nr 5262, s. 11–12.
- 21 A. Sandauer, *Bruno Schulz – poeta-sofista*, „Chwila”, 26 czerwca 1937, nr 6561, s. 10; idem, *Bruno Schulz i romantycy*, „Chwila”, 10 lipca 1937, nr 6575, s. 9.
- 22 A. Brun, *Bruno Schulz – i co dalej?*, „Chwila”, 14 września 1935, nr 5921, s. 9.
- 23 *Kronika. Odczyty*, „Chwila”, 18 grudnia 1937, nr 6733, s. 13; *Kronika. Odczyty*, „Chwila”, 5 lutego 1938, nr 6781, s. 13; *Głos kobiet*, „Chwila”, 8 kwietnia 1938, nr 6843, s. 9.
- 24 *Życie prowincji*, „Chwila. Wydanie wieczorne”, 7 grudnia 1936, nr 700, s. 10.
- 25 *Kronika. Wielki recital poezji*, „Chwila”, 8 stycznia 1937, nr 6395, s. 10.

Niektóre publikacje „Chwili” związane z osobą Brunona Schulza znane były badaczom od dawna, inne zostały odkryte stosunkowo niedawno, kiedy w roku 2017 komplet gazety (wraz z dodatkami, wydaniem wieczornym i porannym), w sumie niemal 10 tysięcy numerów, w wersji elektronicznej stał się dostępny na stronie [libraria.ua](http://libraria.ua).

Rysunki/ilustracje w „Chwili” – gazecie codziennej o objętości 16–20 stron – ukazywały się bardzo rzadko, w wyjątkowych wypadkach; był to na przykład *Portret Józefa Piłsudskiego w 1913 roku* Leopolda Gottlieba (19 marca 1938, nr 6823, s. 3), rysunek Zygmunta Menkesa do szkicu Józefa Mayena (4 kwietnia 1932, nr 4860, s. 5), kilka portretów artystów, ilustracji, karykatur w latach 1934–1935 wykonał Fryc Kleinman, sporadycznie ukazywały się też karykatury polityczne Jakuba Bikelsa.

Cztery rysunki Schulza zamieszczone na tej samej kolumnie gazety co tekst opowiadania Oskara Alexandrowicza *Z dworu ślepej bogini* pozostały niezauważone, chociaż każdy nosił podpis Brunona Schulza. Być może stało się tak ze względu na małe rozmiary ilustracji (dwa rysunki 4 × 7 cm i dwa rysunki 6 × 7 cm), a być może ze względu na mało znane nazwisko autora noweli.

Od pierwszych słów można bez najmniejszych wątpliwości określić miejsce akcji – budynek sądu przy ulicy Stryjskiej w Drohobyczu (choć nazwa miasta nie jest w tekście wymieniona), mistrzowsko oddana jest atmosfera panująca wokół budynku i na jego korytarzach, szczegółowo są opisani petenci, pracownicy sądu i dwaj główni bohaterowie: „jeden z nich, Feigenbaum, chudy Żyd nieokreślonego wieku z capią, trzęsącą się bródką, miał na sprzedaż Boga. Drugi, Jukiel, roznosił precle”<sup>26</sup>.

Każdy rysunek wiąże się ściśle z wątkiem opowiadania, ilustruje przebieg zdarzeń w tym właśnie fragmencie tekstu, któremu towarzyszy: 1. Feigenbaum i złożenie przysięgi na Wielką Torę (4 × 7 cm, tusz); 2. Feigenbaum z Torą i Jukiel z koszem precli w korytarzu sądowym (6 × 7 cm, tusz); 3. wywody Jukla na sali sądowej (4 × 7 cm, tusz); 4. Jukiel (1) i Jukiel (2) z koszami (6 × 7 cm, tusz). Widać pewność ręki autora rysunków, szczegółowe opracowanie detalu, psychologiczną umiejętność oddania emocji. Pojawia się charakterystyczna dla Schulza perspektywa ujęcia portretowanych postaci: półprofilem, z wyeksponowaniem górnej części twarzy. Jak trafnie stwierdziła Małgorzata Kitowska-Łysiak, „w ilustracjach groteskowe transformacje, umiejętne wykorzystywane przez artystę gdzie indziej, zacierają się, nabierają jednoznacznego charakteru; ostatecznie dominuje tu tendencja do mimetycznego obrazowania «rzeczywistości literackiej». Schulz-indywidualista zamienia się w konwencjonalistę, chociaż respektuje najważniejsze elementy typowych dla siebie rozwiązań kompozycyjnych”<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> O. Alexandrowicz, *Z dworu ślepej bogini*, s. 11–12.

<sup>27</sup> *Słownik schulzowski*, oprac. i red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2006, s. 149.

Schulz, oprócz własnych utworów, tylko dwa razy ilustrował dzieła innych pisarzy: zaprojektował okładkę tomu *Syn* Juliusza Wita oraz okładkę i dwa rysunki do *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza. Poeta Juliusz Witkower (1902–1942) to drohobydzianin, z którym Schulz utrzymywał kontakty i za młodu (obaj byli członkami żydowskiej grupy artystycznej „Kalleia”)<sup>28</sup>, i po wyprowadzce Wita<sup>29</sup> do Krakowa w roku 1925. W recenzji zbioru Wita *Lampy* (1936), obok wysokiej oceny samych wierszy, Schulz konstatował swoje pokrewieństwo z autorem: „Łączy mnie z tym poetą nie tylko ta sama kolebka krajobrazu, ta sama ziemia i pejzaż, [...] nasze rubieże sąsiadują gdzieś blisko, nasze światy zanurzone są w ten sam klimat, owiewa nas aura tych samych okolic i krain”<sup>30</sup>. Z Witoldem Gombrowiczem Schulz zawarł znajomość w grudniu 1934 roku, ich relacje intelektualne były dość bliskie i intensywne – świadczą o tym wzajemne recenzje, a także publiczna dyskusja w formie wymiany listów otwartych na łamach czasopisma „Studio” (1936, nr 8).

Kim zatem był Oskar Alexandrowicz i co łączyło go z Brunonem Schulzem? W poszukiwaniu odpowiedzi trafimy do labiryntu, w którym spotkać można aż czterech Alexandrowiczów (Aleksandrowiczów), z których każdego należy zidentyfikować, uściślić jego życiorys i ustalić, jakie relacje wiązały go z Schulzem.

Schulz wymienił nazwisko Alexandrowicza 15 maja 1935 roku w liście do Ostapa Ortwina (Oskara Katzenellenboga, 1876–1942), krytyka literackiego i teatralnego, redaktora i działacza społecznego. Przyszedł na świat w mieście Tłumacz koło Stanisławowa, rodzina Katzenellenbogenów wywodziła się jednak z Drohobycza<sup>31</sup>. Ortwin, który ukończył studia prawnicze, zarzucił w 1904 roku praktykę adwokacką, by oddać się pracy pisarskiej. Kierownik literacki, a od 1905 roku współwłaściciel Księgarni Polskiej Bernarda Połonieckiego, stał się jedną z najbarwniejszych i cieszących się najwyższym autorytetem postaci literackiego i artystycznego Lwowa w pierwszej połowie XX wieku. Odznaczał się emocjonalnym stylem sądów krytycznych, tubalnym głosem, oratorskim temperamentem i malowniczą powierzchownością: potężna postura, bujna czupryna i przepyszny wąs; cieszył się sławą erudyty i poliglotty – indywidualność nad wyraz charyzmatyczna. Publikował mało; nie bez kozery poświęcony mistrzowi artykuł jednego z uczniów Ortwina, Mychajła Rudnyckiego, nosił tytuł *Krytyk, który nie pisze*<sup>32</sup>. Mawiano, że nie ma czasu pisać,

**28** DALO, f. 1, op. 54, spr. 426, ark. 7.

**29** Ciekawe ogłoszenie odnaleziono w drohobydzkiej gazecie „Dwutygodnik Naftowy” (15 września 1924, nr 4, s. 11): „Wspaniały zbiór znaczków pocztowych z czasów wojny światowej z powodu wyjazdu okazjnie do sprzedania. Zgłoszenia – Juliusz Witkower, Drohobycz, Bednarska 10” (adres Brunona Schulza).

**30** B. Schulz, *Szkice krytyczne*, oprac. M. Kitowska-Łysiak, Lublin 2000, s. 53.

**31** J. Honigsman, *600 let i dwa goda. Istorija jewriew Drorobycza i Borisława*, Lwów 1997, s. 43.

**32** M. Rudnyckij, *Krytyk, szczo ne pisze*, „Nazustricz”, 1934, nr 18, s. 4. [Mychajło Rudnyckij, pol. Mihał Rudnicki (1889–1975), siostrzeniec Bernarda Połonieckiego, ukraiński poeta, krytyk literacki,

bo bez przerwy czyta. W powstałym w 1920 roku Związku Zawodowym Literatów Polskich Ortwin objął stanowisko wiceprezesa, a w 1928 roku został prezesem oddziału lwowskiego ZZLP. W siedzibie Związku na ulicy Ossolińskich 11 (obecnie ulica Stefanyka) udzielał codziennie konsultacji literackich; imprezy publiczne (spotkania, dyskusje, odczyty, bale) urządzano w siedzibie Koła Literacko-Artystycznego na ulicy Akademickiej 13 (obecnie ulica Szewczenki), w szczególności za prezesury Ortwina odbyło się ponad 200 *Poniedziałków dyskusyjnych*<sup>33</sup>. Od 1922 do 1934 roku Ortwin pracował również jako referent do spraw prasy przy dyrekcji tak zwanych Targów Wschodnich we Lwowie (za działalność na tej niwie został w 1930 roku odznaczony Złotym Krzyżem Zasługi)<sup>34</sup>.

Używając dzisiejszej terminologii, działalność Ostapa Ortwina odnieść też można do sfery relacji interpersonalnych. W dwóch zachowanych listach Schulza z 1921 i 1935 roku mowa właśnie o kontaktach i rekomendacjach, jakimi Ortwin wsparł autora w Warszawie (znajomość z Wilamem Horzycą, Romanem Kramsztykiem, Władysławem Skoczylasem) i we Lwowie (Karol Irzykowski). W pierwszym liście z 1921 roku Schulz dziękuje Ortwinowi „za powziętą dla mnie życzliwość i zainteresowanie dla moich artystycznych aspiracji, jakkolwiek nie wiem, czym na to zasłużyłem i pragnąłbym, by przynajmniej moja przyszłość to usprawiedliwić mogła”, pod koniec zaś nadmienia, że pozwolił sobie dołączyć do listu jeden szkic ołówkowy oraz parę grafik: „już zaraz po powrocie ze Lwowa walczyłem z tą chęcią”<sup>35</sup>. A w liście z 15 maja 1935 roku Schulz pisze: „dawno szukałem pretekstu, żeby się po tylu latach przypomnieć W. Szan. Panu. Ku mojej wielkiej radości donosi mi p. Lille i równocześnie p. H. Sternbach, że W. Szan. Pan czytał *Sklepy cyn.* i zareagował na nie bardzo pozytywnie”. Dalej dodaje kilka ważnych szczegółów dotyczących okoliczności ich pierwszego spotkania: „Czy przypomina Pan sobie, że przed 15 laty był W. Szan. Pan tym, który mnie odkrył jako malarza? Było to u p. Dra Romana Aleksandrowicza”<sup>36</sup>.

W jaki sposób Ortwin odkrył Schulza jako malarza, skoro miał on wówczas na koncie tylko trzy wystawy (indywidualną w Borysławiu w marcu 1921 roku i zbiorowe we Lwowie w styczniu 1920 i w Drohobyczu w maju 1921 roku)? Można przypuszczać, że pierwsza istotna wystawa w maju–czerwcu 1922 roku na Salonie Wiosennym w Pałacu Sztuki na placu Targów Wschodnich odbyła się właśnie za

---

publicysta i memuarysta, za młodu pod opieką Ortwina opracował do druku między innymi *Pa-miętnik* Stanisława Brzozowskiego i pisma Sorela do redagowanej przez Leopolda Staffa serii „Sympozjon” – przyp. tłum.].

33 Hasło *Ocman Opmeih*, <https://lia.lvivcenter.org/uk/projects/litlviv/database/anthropos/ortwin-ostap/1939> (dostęp: 23.12.2019).

34 Dział rękopisów Biblioteki im. Stefanyka, f. 73, Ort. 121, p. 11, ark. 462.

35 B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzupełnił S. Danecki, Gdańsk 2016, s. 33.

36 Ibidem, s. 34.

sprawą Ostapa Ortwina, kierownika biura propagandy Międzynarodowych Targów Wschodnich we Lwowie (to inny wariant nazwy zajmowanego przezeń stanowiska). Na wystawie tej, połączonej z wystawą Marcellego Harasimowicza i wystawą zbiorową profesora Kazimierza Sichulskiego, Bruno Schulz zaprezentował dwadzieścia swoich prac: obok dziesięciu grafik z *Xięgi bałwochwalczej* zamieszczono dziesięć innych, z których nabyć można było tylko dwie, osiem zaś wypożyczono z prywatnych kolekcji (być może Romana Alexandrowicza, Ostapa Ortwina lub Maksymiliana Goldsteina)<sup>37</sup>. Renoma instytucji, duża liczba gości, dobór eksponatów dokonany przez profesjonalne jury, rozgłos w prasie – wszystkie te czynniki miały wpływ na ocenę wystawy, którą z dystansu czasu artysta uznał za moment odkrycia własnej twórczości.

Wróćmy do osoby Romana Alexandrowicza. W komentarzu do *Księgi listów* Jerzy Ficowski pisał o nim: „Doktor praw, znany w latach międzywojennych adwokat lwowski, miłośnik sztuki, przyjaciel Ostapa Ortwina od czasów młodości”<sup>38</sup>.

W wydaniu *Księgi listów* z 2016 roku kilka listów opublikowano po raz pierwszy, między innymi list lwowskiego adwokata Mieczysława Lustiga (męża Mili Lustig, przyjaciółki Schulza z Drohobycza, jednej z protagonistek *Xięgi bałwochwalczej*) oraz Adolfa Reutta, warszawskiego prawnika i działacza ruchu narodowo-radykalnego. W listach tych w różnych kontekstach również pada nazwisko Alexandrowicza.

Adolf Reutt pisał do Schulza w 1938 roku: „Będąc u p. mec. Aleksandrowicza we Lwowie, widziałem w gabinecie mecenasa szereg prac Sz. Pana. Prace te zrobiły na mnie duże wrażenie i dostarczyły doprawdy niecodziennych przeżyć”<sup>39</sup>, po czym bez ceregieli prosił o przysłanie kilku oryginałów, by mógł zainteresować twórczością Schulza amatorów sztuki w kręgu swoich znajomych.

Roman Alexandrowicz urodził się w Krakowie 30 kwietnia 1882 roku, średnie wykształcenie zdobył w drohobyckim gimnazjum, do którego uczęszczał od 1892 do 1900 roku, o czym świadczą dzienniki szkolne gimnazjum. Na liście figurował pod swoim metrykalnym mianem Efraim Feiweł (imię ojca, kupca z Drohobycza, pojawia się w dwóch wariantach: Osias i Asyasz)<sup>40</sup>. W tymże gimnazjum o jeden rocznik wyżej uczył się Izrael Baruch Schulz (ur. 4 września 1881)<sup>41</sup>. Kiedy Izydor Schulz w latach 1909–1914 pracował jako inżynier w drohobyckim magistracie, adwokat Roman Alexandrowicz wymieniany był nieraz na łamach lokalnej prasy

**37** *Katalog Salonu Wiosennego połączonego z wystawą art. malarza Marcellego Harasimowicza i wystawą zbiorową art. malarza prof. Kazimierza Sichulskiego w Pałacu Sztuki na Placu Targów Wschodnich, maj–czerwiec 1922, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, poz. 258–277.*

**38** B. Schulz, *Księga listów*, s. 336.

**39** *Ibidem*, s. 324.

**40** DALO, f. 1262, op. 11, spr. 36, ark. 116; spr. 37, ark. 154; spr. 38, ark. 172.

**41** DALO, f. 1262, op. 11, spr. 36, ark. 153; spr. 37, ark. 184; spr. 38, ark. 199.

jako radny<sup>42</sup>. W latach dwudziestych i trzydziestych jego nazwisko często pojawiało się w lwowskiej prasie w związku z postępowaniami sądowymi (w samej gazecie „Chwila” jego nazwisko wzmiankowane było ponad trzydzieści razy), a informatory podawały adres adwokata: Fredry 8 (obecnie prospekt Szewczenki 25). W tym miejscu na planie Lwowa i w biografii Schulza warto rozejrzeć się uważniej.

Naróżny budynek u zbiegu ulic Fredry i dawnej Akademickiej (obecnie prospekt Szewczenki), wzniesiony w 1911 roku według projektu architekta Jana Schulza (na jedenaście mieszkań), słynie z kawiarni „Roma”, która się w nim mieściła od momentu jego wzniesienia do II wojny światowej. Józef Mayen pisał w swoim przeglądzie lwowskich kawiarni: „Żadna kawiarnia nie była nigdy od «Romy» ani większa, ani świętsza, ani w dobre przykłady obfitsza”<sup>43</sup>. Mieściły się w niej dwie sale. Jedna sala, inteligencka, od strony ulicy Fredry, przeznaczona była dla samotników ze stałymi miejscami i niezmiennymi zwyczajami (niezmienna czarna i obowiązkowy przegląd gazet codziennych) oraz stolikami dla szachistów. Druga – wielka sala „towarzyska” od strony ulicy Akademickiej<sup>44</sup>. Śpiewał tu i grał na gitarze sam Emanuel Szlechter z towarzyszącym mu przy fortepianie Juliuszem Gablem. W salach „Romy” spotykali się uczeni, twórcy słynnej lwowskiej szkoły matematycznej: Stefan Banach, Hugo Steinhaus, Stanisław Ulam, Myron Zarycki, którzy, czy to ze względu na długi, czy z innych powodów, w 1935 roku przenieśli się do sąsiedniej, skromniejszej kawiarni „Szkockiej” i rozsławili ją na cały świat. „Roma” wiązała się też ściśle z osobą Ostapa Ortwina. Ciekawie pisał o tym Włodzimierz Pietrzak w liście do Jerzego Stempowskiego z 22 września 1936 roku: „Ortwin, pełen życzliwości ku światu, o siwych włosach, lecz nie zgasłych oczach młodzieńca, urzęduje to w lokalu Związku, to w kawiarni. Do jego stolika ludzie miejscowi, tzw. literaci, podchodzą z rodzajem nabożeństwa. On ma tutaj tę powagę, jaką lew uzyskuje wśród drobnych zwierząt pustyni”<sup>45</sup>. Właśnie nad kawiarnią „Roma” mieszkał znany lwowski adwokat Roman Alexandrowicz, którego gabinet ozdabiała praca Brunona Schulza. To tutaj, jak już była mowa, w 1921 roku Ostap Ortwin poznał drohobyckiego artystę i jego dzieła, tutaj też w osiemnaście lat później zapragnął zdobyć na własność prace Schulza młody warszawski adwokat Adolf Reutt.

Naprzeciwko domu, w którym mieszkał Alexandrowicz, w neogotyckiej kamienicy na ulicy Fredry 7, mieściła się pracownia malarska profesora Państwowej

42 „Tygodnik Samborsko-Drohobycki”, 13 marca 1904, nr 11, s. 1; „Tygodnik Drohobycki”, 12 października 1912, nr 36, s. 2.

43 J. Mayen, *Gawędy o lwowskich kawiarniach*, „Chwila”, 9 lipca 1934, nr 5494, s. 11.

44 Ibidem, s. 11.

45 Cyt. za: *Listy Romana Ingardena do Ostapa Ortwina*, oprac. S. Ukrainiec, „Pamiętnik Literacki” 1999, nr 1, s. 194.



Szkoły Przemysłowej we Lwowie Kazimierza Sichulskiego (1879–1942), którego zbiorowej wystawie w maju–czerwcu 1922 roku towarzyszyło dwadzieścia prac Brunona Schulza. W tym też budynku od 1936 roku mieściła się pracownia fotografii artystycznej „Światłocień”, którą kierowała lwowska przyjaciółka Schulza, fotograficzka Wanda Diamand (ur. 1895, bratanica znanego działacza socjalistycznego, parlamentarzysty Hermana Diamanda)<sup>46</sup>. Mieszkała ona na piątym piętrze kamienicy na tejże ulicy Fredry pod numerem 4. Często gościmi, jak wspominał Ignacy Witz, bywali tam: Ludwik Lille, Marian Wnuk, Marek Włodarski, Roman i Margit Sielscy, Antonina Richter, Roman Turyn i Bruno Schulz, na którego osiemnastoletni Witz, jak wyznał później, „chorował: na styl schulzowski, na schulzowską technikę”<sup>47</sup>. Wspomnienia o salonie Wandy Diamand na Fredry, z wyliczeniem wyżej wymienionych stałych gości, pozostawiła również Izabela Czermakowa. Badacze twórczości Leopolda Lewickiego odnotowują, że malarz po zwolnieniu z aresztu w 1936 roku przez pewien czas mieszkał u fotograficzki<sup>48</sup>, Bruno Schulz mógł zatem kontaktować się również z tym znanym artystą.

W liście Lustigów z 17 lipca 1938 roku mowa była o próbach załatwienia pracy w przedsiębiorstwie naftowym na czas wakacji studenckich dla przyjaciela ich syna, który studiuje we Włoszech. Zwracali się w tej kwestii do Schulza „ze względu na Twój intymny stosunek z Bauerami w «Galicji»”, a w dopisku do listu męża Miła konkretyzowała, kto mógłby być pomocny w tej sprawie: „o ile Bauerowej nie uda się, staraj się może przez Aleksandrowicza, Wygarda lub innych”<sup>49</sup>. Przy okazji uzupełnię tu informacje o Bauerach podane w przypisach do listów: mowa o dyrektorze rafinerii „Galicja” Karolu Bauerze, o inżynierze Marcelim Bauerze, wicedyrektorze firmy „Galicja” w Drohobyczu, oraz o jego żonie Annie. Karol i Anna byli członkami grupy „Kalleia” (Anna należała do kierownictwa tego stowarzyszenia naukowo-literackiego)<sup>50</sup> oraz Towarzystwa Miłośników Muzyki w Drohobyczu<sup>51</sup>. Karol i Marceli Bauerowie byli członkami towarzystwa dobroczynnego Opiekunowie Szpitala Żydowskiego w Drohobyczu<sup>52</sup>, Karol ponadto w 1935 roku został przyjęty do wspomnianego stowarzyszenia B’nei B’rith<sup>53</sup>.

Odnośnie do Aleksandrowicza wzmiankowanego w liście Lustigów trzeba zwrócić uwagę na przykrą pomyłkę. W przypisach jest on identyfikowany jako inżynier Stanisław Aleksandrowicz, dyrektor wodociągów lwowskich, przyjaciel

**46** Dane biograficzne ustaliła i udostępniła Iryna Kotłobułatowa.

**47** D. Jarecka, *Ignacy Witz*, [http://fogg.pl/index\\_files/Page876.htm](http://fogg.pl/index_files/Page876.htm) (dostęp: 12.10.2019).

**48** Z. Libera, *Van Gogh spod Czortkowa*, <https://przekroj.pl/kultura/van-goghspod-czortkowa-libera-wybiera-czyli-subiektywny-pocz> (dostęp: 14.10.2019).

**49** B. Schulz, *Księga listów*, s. 323.

**50** DALO, f. 1, op. 54, spr. 426, ark. 6–7.

**51** DALO, f. 1, op. 54, spr. 476, ark. 3–8.

**52** DALO, f. 1, op. 53, spr. 281, ark. 4.

**53** *Książka adresowa członków Związku Żyd. Stowarzyszeń Humanitarnych*, s. 70.

Izydora Schulza (który zmarł na atak serca w jego domu)<sup>54</sup>. Stanisław Aleksandrowicz (urodzony we Lwowie 6 października 1870 roku) od roku 1900 do końca życia był dyrektorem Zakładów Wodociągowych miasta Lwowa. Bezspornie znał Izydora Schulza, obaj bowiem zasiadali w Radzie Izby Przemysłowo-Handlowej we Lwowie od 1929 roku<sup>55</sup> do swojej przedwczesnej śmierci<sup>56</sup>. Stanisław Aleksandrowicz zginął tragicznie 22 lipca 1934 roku (utonął w Bałtyku koło Jastarni, ratując tonącą kobietę), jeszcze przed śmiercią Izydora Schulza 20 stycznia 1935 roku<sup>57</sup>.

Tymoteusz Skiba, badając życiorys Izydora Schulza, na podstawie *Księgi metrykalnej zgonów* ustalił miejsce jego śmierci – ulica Ciepłaka 11 – i zidentyfikował osobę Marka Aleksandrowicza, właściciela mieszkania, w którym doszło do tragicznego zdarzenia.

Na listach wyborców do Rady Gminy Żydowskiej miasta Lwowa można odnaleźć datę urodzenia (24 listopada 1890 roku) i adres zamieszkania Marka Aleksandrowicza w latach dwudziestych: ulica Hoffmana 3 (obecnie ulica Werchratskiego)<sup>58</sup>; w latach trzydziestych – ulica św. Zofii 28 (obecnie ulica Iwana Franki), ulica boczna Potockiego 11 (późniejsza nazwa: ulica Arcybiskupa Ciepłaka, obecnie Żukowskiego), ulica Akademicka 7<sup>59</sup>. Był zapewne synem adwokata Artura Aleksandrowicza (1866 – 24 stycznia 1935), działacza syjonistycznego, fundatora lwowskiego klubu sportowego Makkabi, który mieszkał na ulicy Hoffmana 7<sup>60</sup>. Związki rodzinne Marka z pozostałymi Aleksandrowiczami wspomnianymi w niniejszym tekście i pewne dane biograficzne wymagają jeszcze uściślenia. Informacje o pracy zawodowej i działalności społecznej Marka Aleksandrowicza są już satysfakcjonujące.

Doktor Marek Aleksandrowicz był dyrektorem jednego z największych przedsiębiorstw przemysłu naftowego w Europie – spółki akcyjnej „Gazy Ziemi” (1920–1939). Siedziba spółki mieściła się we Lwowie na ulicy Akademickiej 7. Jej kapitał zakładowy wynosił 12,5 milionów złotych, majątek stanowiły kopalnie ropy i gazu ziemnego w Schodnicy (254 szyby), gazoliniarnia w Borysławiu, tłocznia ropy w Borysławiu, rafineria ropy we Lwowie oraz ropociągi<sup>61</sup>. Marek Aleksandrowicz był także członkiem Rady Nadzorczej Towarzystwa Handlowego Przemysłu Naftowego SA (1924–1939); do współudziałowców spółki należały

54 B. Schulz, *Księga listów*, s. 434.

55 „Chwila”, 28 marca 1929, nr 3597, s. 13.

56 „Chwila”, 29 listopada 1934, nr 5636, s. 12.

57 „Chwila”, 21 stycznia 1935, nr 5687, s. 3.

58 Centralny Derżawnyj Istorycznyj Archiw Ukrainy, m. Lwiv [dalej: CDIAL], f. 338, op. 1, spr. 1349, ark. 5.

59 CDIAL, f. 338, op. 1, spr. 415, ark. 3.

60 CDIAL, f. 338, op. 1, spr. 1349, ark. 5; „Chwila”, 25 stycznia 1935, nr 5691, s. 4.

61 „Rocznik Polskiego Przemysłu i Handlu” 1938, nr 1173.

między innymi Galicja SA (Lwów), Gazy Ziemne SA, Gartenberg i Schreyer SA (Jasło), Polmin (Lwów), siedziba mieściła się we Lwowie na ulicy Kościuszki 7<sup>62</sup>. Marek Aleksandrowicz należał do Związku Polskich Przemysłowców Naftowych we Lwowie (ulica Sapiehy 3); obok Ignacego Wygarda był współwłaścicielem i dyrektorem Pionier SA dla Poszukiwania i Wydobywania Materiałów Bitumicznych<sup>63</sup>.

Działalność społeczna i dobroczynna Marka Aleksandrowicza uderza skalą i zróżnicowaniem: ponad dwadzieścia lat spędził w składzie Kuratorium Towarzystwa Warsztatów Rękodzielniczych dla Dziewcząt Żydowskich (między innymi Szkoła Zawodowa Żeńska na ulicy Piekarskiej 9, internat dla sierot, szkoła gospodarstwa domowego)<sup>64</sup>; w zarządzie lwowskiego komitetu Keren Hajesod (dla obrony Palestyny)<sup>65</sup>; współfinansował budowę gimnazjum w Jerozolimie<sup>66</sup>; niósł pomoc dla ofiar mrozów w 1929 roku<sup>67</sup>; wspomógł budowę pomnika Józefa Piłsudskiego we Lwowie<sup>68</sup>; wspierał Żydów deportowanych z Niemiec w 1939 roku<sup>69</sup>; łożył wielkie sumy w imieniu firmy i własnym na FON i na Pożyczkę Obrony Przeciwlotniczej<sup>70</sup>; „Gazy Ziemne” ofiarowały dwa samoloty lwowskiemu pułkowi lotniczemu<sup>71</sup>.

W roku 1931 Marek Aleksandrowicz został przyjęty do wspomianej już łoży „Leopolis” stowarzyszenia B'nei B'rith, które jednoczyło ludzi o wysokiej pozycji społecznej, zamożnych i dobrze wykształconych<sup>72</sup>.

Pośrednim dowodem, że Izydor Schulz zmarł w mieszkaniu Marka Aleksandrowicza, jest wiadomość opublikowana na łamach „Chwili”: 23 lutego 1935 roku informowano, że na miejsce zmarłego inżyniera Schulza do Izby Przemysłowo-Handlowej uzgodniono już zgłoszenie kandydatury Marka Aleksandrowicza<sup>73</sup>, nazajutrz zaś pojawił się następujący komunikat: „Prosi nas p. dr Aleksandrowicz, dyrektor «Gazów Ziemnych», o zaznaczenie, że kwestia kandydatury jego w miejsce zmarłego inż. Schulza nie została z nim uzgodniona. O mandat opróżniony nie zabiega ze względów osobistych, wychodząc

62 „Rocznik Polskiego Przemysłu i Handlu” 1938, nr 1209.

63 „Rocznik Polskiego Przemysłu i Handlu” 1934, nr 890.

64 „Chwila”, 24 marca 1935, nr 5749, s. 12; „Chwila”, 12 maja 1938, nr 6875, s. 9.

65 „Chwila”, 11 września 1929, nr 3761, s. 10; „Chwila”, 15 grudnia 1934, nr 5652, s. 9; „Chwila”, 20 stycznia 1935, nr 5686, s. 8.

66 „Chwila”, 11 grudnia 1921, nr 1038, s. 5.

67 „Chwila”, 16 lutego 1929, nr 3557, s. 9.

68 „Chwila”, 16 maja 1935, nr 5800, s. 4.

69 „Chwila”, 14 lutego 1939, nr 7147, s. 8; „Chwila. Wydanie Wieczorne”, 27 marca 1939, nr 1412, s. 4.

70 „Chwila”, 6 kwietnia 1939, nr 7198, s. 4.

71 „Chwila. Wydanie Wieczorne”, 4 czerwca 1938, nr 1162, s. 4; „Gazy Ziemne” Spółka Akcyjna dla Przemysłu Naftowego we Lwowie, lotnisko Skniłów pod Lwowem, Lwów 1938, <http://www.repozytorium.fn.org.pl/?q=pl/node/4279> (dostęp: 20.01.2020).

72 Ł. T. Sroka, op. cit., s. 99.

73 „Chwila”, 23 lutego 1935, nr 5720, s. 15.

ponadto z założenia, że mandat ten przypaść winien reprezentantowi koncernu «Galicja»<sup>74</sup>.

Zwracając się do Brunona Schulza z prośbą o protekcję w przedsiębiorstwie naftowym w 1938 roku, trzy lata po śmierci Izydora, Mieczysław i Miła Lustigowie potwierdzali tym samym jego przyjacielskie relacje nie tylko z Bauerami, znajomymi z lat młodzieńczych, lecz także z Ignacym Wygardem (dyrektorem firmy Polski Eksport Naftowy)<sup>75</sup> i Markiem Aleksandrowiczem.

Powróćmy nareszcie do tego, od którego rozpoczęliśmy ten szkic, do autora noweli ilustrowanej przez Brunona Schulza na łamach „Chwili” – Oskara Alexandrowicza.

Pierwsze skąpe wiadomości o nim podał w swoim studium Jerzy Malinowski<sup>76</sup>, biogram uzupełnił później Jurij Biriuljow<sup>77</sup>. Niżej przytaczamy dane, jakie udało się ustalić w wyniku kwerendy na użytek niniejszego szkicu.

Oskar Alexandrowicz (27 kwietnia 1885 – 1939?). Rysownik, malarz, krytyk sztuki, adwokat. Urodził się w Drohobyczu jako młodszy brat Romana Alexandrowicza. Ukończył gimnazjum w Drohobyczu w 1904 roku<sup>78</sup>. Ojciec Ozyasz, który według dzienników szkolnych Romana trudnił się kupiectwem, w okresie lat szkolnych Oskara pracował już w przemyśle naftowym<sup>79</sup>. Oskar w 1904 roku zapisał się do Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie, tamże w roku akademickim 1904/1905 uczęszczał na zajęcia z malarstwa w pracowni Józefa Mehoffera<sup>80</sup>. W 1905 roku wystawił swoje prace (cztery rysunki) w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych, ilustrował „Rocznik Żydowski” na rok 1906 (winieta tytułowa; ilustracja *Opuszczona chata*, s. 25; winieta ozdobna, s. 164). W 1906 roku został wybrany na przewodniczącego Towarzystwa Młodzieży Żydowskiej „Makabea” w Drohobyczu<sup>81</sup>. Od 1906 roku występował w druku jako krytyk sztuki, ogłaszał recenzje i artykuły o sztuce żydowskiej<sup>82</sup> i o artystach żydowskich, między innymi o Samuelu Hirszenbergu, Efraimie Moszem Lilienie, Wilhelmie Wachtlu<sup>83</sup>. W *Almanachu żydowskim* w 1910 roku zamieścił związę

**74** „Chwila”, 24 lutego 1935, nr 5721, s. 13.

**75** I. Wygard, *Warunki bytu i rozwoju własnego przemysłu naftowego. Ankieta naftowa odbyta dnia 25 marca 1933 roku z inicjatywy Izby Przemysłowo-Handlowej we Lwowie*, Lwów 1933, s. 127, <https://audiovis.nac.gov.pl/obraz/16984/> (dostęp: 20.01.2020).

**76** J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000, s. 98.

**77** *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Uzupełnienia i sprostowania do tomów 1–4*, red. M. Biernacka, Warszawa 2003, s. 10.

**78** *Sprawozdanie C.K. Wyższego Gimnazjum w Drohobyczu za rok szkolny 1904*, Drohobycz 1904, s. 95.

**79** DALO, f. 1262, op. 11, spr. 42, ark. 186.

**80** *Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. 1895–1939*, t. 2, Wrocław 1969, s. 226.

**81** J. Malinowski, op. cit., s. 98.

**82** *Sztuka żydowska*, „Wschód”, 21 kwietnia 1908, nr 16, s. 9–10.

**83** *Samuel Hirszenberg*, „Wschód”, 25 września 1908, nr 38, s. 2–3; *Bücher der Bibel*, „Wschód”, 25 grudnia 1910, nr 51, s. 2–4; *Wystawa Wilhelma Wachtla*, „Wschód”, 30 czerwca 1909, nr 18, s. 2–3.

charakterystyki dziesiętnastu artystów<sup>84</sup>. W swojej działalności wystawienniczej, oświatowej i wydawniczej był popularyzatorem żydowskiej kultury plastycznej.

Miał stopień doktora praw i prowadził praktykę adwokacką. W latach 1937–1939 mieszkał we Lwowie, jako krytyk sztuki zamieścił w „Chwili” ponad dwadzieścia artykułów, szkiców, recenzji o tematyce artystycznej<sup>85</sup>, a także dwa opowiadania: *Z dworu ślepej bogini* i *O nieudanym portrecie i takiejże śmierci ciotki Anny*<sup>86</sup>. W obu łatwo rozpoznać realia Drohobycza, chociaż nazwy miasta nie wskazują. Styl autora jest ironiczny, z kąpiącymi, celnymi charakterystykami mieszkańców prowincjonalnej miejsciny. Główny bohater drugiego opowiadania, młody malarz amator, uczeń gimnazjum, dla zarobku zgadza się sportretować swoją ciotkę, ale próba ta kończy się fiaskiem.

Na łamach „Chwili” pojawiały się również anonse publicznych odczytów Oskara Alexandrowicza, na przykład *Artystyczne rzemiosła u Żydów*<sup>87</sup> czy *Żydzi w obrazach Rembrandta*<sup>88</sup>. Jest mało prawdopodobne, by drohobyczanin, badacz malarstwa żydowskiego i krytyk sztuki nie pisał lub nie wypowiedział się o Brunonie Schulzu, warto więc kontynuować poszukiwania.

We Lwowie Oskar Alexandrowicz mieszkał pod adresem ulica Domagaliczów 8 (obecnie ulica Akademika Pawłowa 8)<sup>89</sup>. W tymże domu na początku niemieckiej okupacji za sprawą Jarosławy Muzyki, która przez kilka miesięcy pracowała w biurze kwaterunkowym, znaleźli lokum wysiedleni przez Niemców Margit i Roman Sielscy<sup>90</sup>. We Lwowie sowieckim dom ten i salon Sielskich stały się symbolem nonkonformizmu i ocalenia europejskich tradycji w epoce socrealizmu i totalitaryzmu sowieckiego.

Okoliczności śmierci Oskara Alexandrowicza nie są znane. Jego brata Romana aresztowało NKWD. Został zamordowany w Kijowie w 1940 roku, a pochowany w Bykowni pod Kijowem<sup>91</sup>.

**84** O. Aleksandrowicz, *Do naszych ilustracji*, w: *Almanach żydowski*, red. L. Reich, Lwów 1910, s. 245–255.

**85** *Sto lat malarstwa lwowskiego (1790–1890)*, „Chwila”, 17 lipca 1937, nr 6582, s. 9–10; 18 lipca 1937, nr 6583, s. 5–6; *ET TAMEN MOVETUR!*, „Chwila”, 31 sierpnia 1937, nr 6627, s. 7 (o prześladowaniach sztuki nowoczesnej w Trzeciej Rzeszy); *Jan Matejko*, „Chwila”, 30 lipca 1938, nr 6953, s. 10; *Artur Grottger*, „Chwila”, 31 lipca 1937, nr 6954, s. 11–12; *Zegary i zegarki*, „Chwila”, 10 sierpnia 1938, nr 6606, s. 7–8; *Tiara Saithapharhesa*, „Chwila”, 4 kwietnia 1939, nr 7196 (o falsyfikacie wyrobu żydowskiego złotnika z Odessy wystawianym w Luwrze jako relikwia Rurykowiczów); *Wystawa nieznanych prac Maurycego Gottlieba*, „Chwila”, 4 maja 1938, nr 6867, s. 9.

**86** O. Alexandrowicz, *O nieudanym portrecie i takiejże śmierci ciotki Anny*, „Chwila”, 19 marca 1938, nr 6823, s. 9–10.

**87** *Muzeum Żydowskie. Wystawa druków na płótnie. Otwarcie poprzedzi odczyt Dr. Alexandrowicza p.t. „Artystyczne rzemiosła u Żydów”*, „Chwila”, 7 maja 1939, nr 7239.

**88** *Odczyt Dr. Oskara Aleksandrowicza „Żydzi w obrazach Rembrandta” w Sali Żyd. Tow. Art. Lit. ul. Kopernika 16 II p.*, „Chwila”, 27 stycznia 1939, nr 7129, s. 10.

**89** *Informator miasta Lwowa i województwa lwowskiego*, Lwów 1938, s. 65.

**90** O. Гнатюк, *Відвага і сміх*, Київ 2015, s. 356–357.

**91** *Ukraińska Lista Katyńska*, Rada Ochrony Pamięci Walk i Męczeństwa, Warszawa 1994, s. 1.

Dzięki czterem niewielkim rysunkom Brunona Schulza odnalezionym na łamach „Chwili” po osiemdziesięciu latach od ich pierwszej publikacji powracają zapomniane nazwiska i życiorysy tych, którzy na różne sposoby pomagali mu pokonać przeszkody w życiu czy w karierze albo po prostu wspierali go swoją obecnością. Teraz to Schulz pomaga wskrzesić ich z zapomnienia, wypełnić luki pamięci zbiorowej, rekonstruować to, co utracone.

*Przełożył Adam Pomorski*

# Aleksandra Skrzypczyk: Nieznane ilustracje Brunona Schulza do zeszytów z nutami

W 1930 roku nakładem drohobyckiego kompozytora Emila Szalita ukazuje się zeszyt z nutami do utworu *Dziewczę me, wspomnij noc*<sup>1</sup>. Składu tej niewielkiej książeczki dokonuje warszawskie wydawnictwo Gebethner i Wolff, wydaje ją drukarnia Loewenkopfa w Drohobyczu. Podobnie jak w wielu publikacjach muzycznych tego rodzaju, w zeszycie odnajdujemy słowa oraz nuty, rozpisane na fortepian i głos, tak aby muzycy mogli wykonać melodie, nawet jeśli nigdy przedtem ich nie słyszeli. Autorem muzyki do tanga jest Szalit, niewidomy pianista, słowa do utworu napisała Celina Żupnik, mieszkanka pobliskiego Borysławia, próbująca swych sił w literaturze<sup>2</sup>.

Na okładce zeszytu widnieje osobiwa ilustracja w niebiesko-zielonej tonacji. Przedstawia ona cień pochylonego mężczyzny, który stanąwszy w oknie, znacznie go przewyższającym, opiera dłonie o szybę, niejako wypatrując czegoś na zewnątrz. Odbiorca widzi tył postaci, tak jakby patrzył na nią z daleka, nieco od dołu. Nogi granatowego cienia zwrócone są bokiem do okna, jego tułów i ręce napierają wprost na szklaną tafłę. Tę dziwną, przygarbioną figurę ludzką zdaje się oplatać cień rośliny. Z donicy wyrastają karłowato cienkie i wysokie gałęzie, które wiją się wokół postaci, nie przekraczając linii okna, wyznaczonej z obu stron przez rozpostarte zasłony. Każda gałązka zakończona jest skierowanym ku dołowi dzwonkowym kształtem-liściem. Błękitne szkło zakratowano prostokątami, przez ich górne przecięcia przechodzi twarz postaci. Na dalszym planie, za oknem, widoczny jest biały księżyc w pełni, rzucający blask na szyby i zaciemniający postać wypatrującego mężczyzny. Litery w obu dolnych rogach składają się na monogramy „B.” (po lewej stronie) i „S.” (po prawej stronie).

W latach 1920–1940 okładki książek z notacjami muzycznymi rzadko były zdobione grafikami. Na jednolitym tle znajdowały się zwykle tytuł zeszytu oraz nazwisko autora kompozycji. Niekiedy umieszczano także symbole muzyczne

---

1 Za udzielenie informacji i dostęp do materiałów dziękuję córce Celiny Żupnik, pani Halinie Krawczuk.

2 Celina Żupnik pisywała do czasopisma „Kino”. Informacje pisemne od Haliny Krawczuk z 23 listopada 2018.

(na przykład klucz wiolinowy) albo portret kompozytora, jeśli był to zeszyt zawierający kompozycje jednego twórcy (na przykład Chopina).

Monogram na zeszycie *Dziewczę me, wspomnij noc* wskazuje na autorstwo Schulza. Od litery „B” odchodzi w dół charakterystyczny dla podpisu autora ogonek. Cóż jednak poza tym mogłoby sugerować, że zeszyt zilustrował autor *Sklepow cynamonych*? Jako kontrargument z łatwością można wymienić estetykę, która zdaje się obca drohobyckiemu twórcy. Postać z okładki nie przypomina *cliché verre’ów* z *Xięgi bałwochwalczej*, ekslibrisów ani ilustracji Schulza do własnych opowiadań. Czy możemy jednak jednoznacznie opisać stylistykę artysty, jeśli zachowała się tylko część jego prac?

W miejsce estetycznej interpretacji wkraczają wspomnienia świadków, a ci mówią wyraźnie: Bruno Schulz przyjaźnił się z Celiną Żupnik i Emilem Szalitem, autorami wymienionymi na okładce.

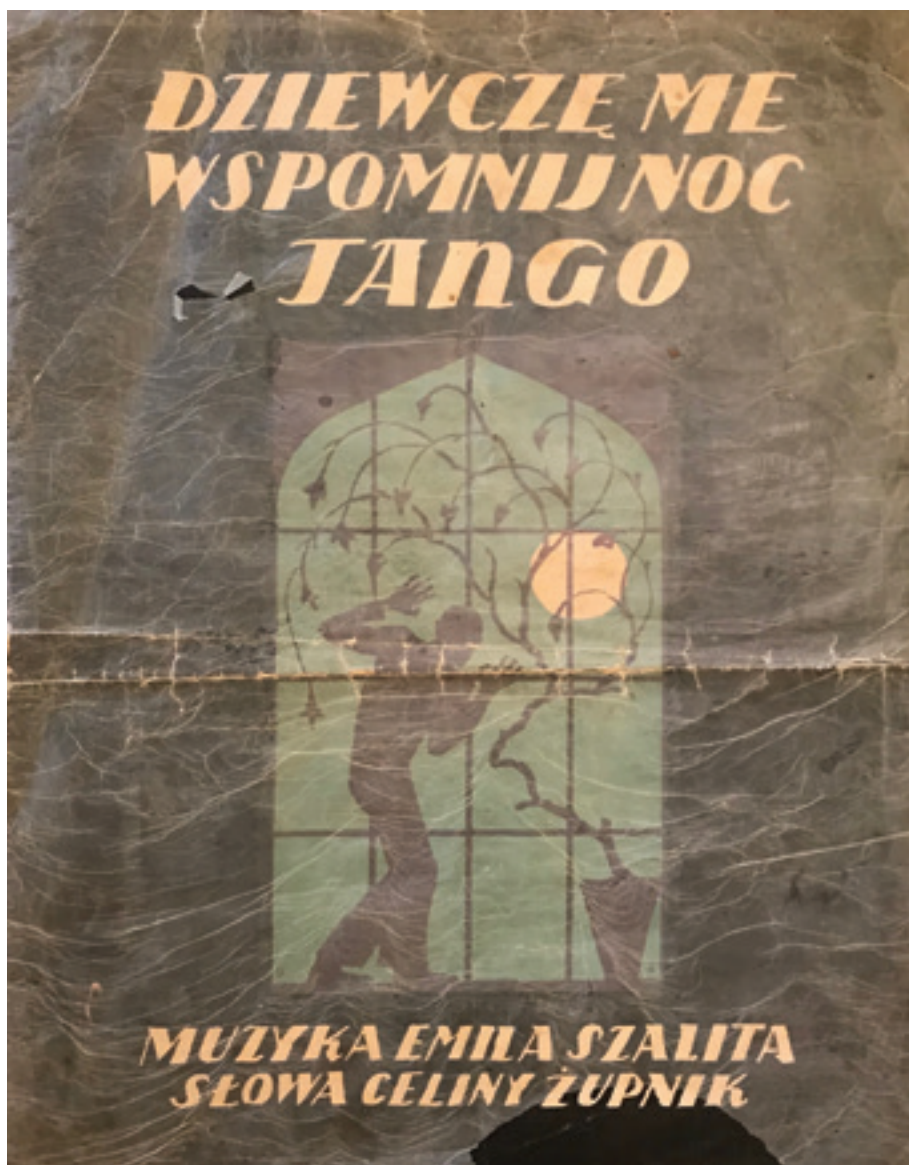
Dzięki wspomnieniom Haliny Krawczuk, córki Żupnik, można ustalić podstawowe fakty. Autorka słów tanga studiowała literaturę na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie, a według zachowanej legitymacji w 1933 roku była członkiem redakcji „Ostatnich Wiadomości Zagłębia”. Słowa do zeszytu *Dziewczę me, wspomnij noc* nie stanowią jej jedynej próby pisarskiej. Jest także autorką tekstu do tanga z płyty *Nie odchodź dziś* z 1936 roku, do którego muzykę skomponował Zygfryd Bienstock, mieszkaniec Drohobycza, któremu Schulz pomagał dołączyć do Związku Kompozytorów Polskich<sup>3</sup>. Prosty tekst tego tanga mieści się w ramach przebojów popularnych w latach trzydziestych i daje wyobrażenie także o tekstach z zeszytu, do którego ilustrację stworzył Schulz: „Nie odchodź dziś / W tę noc tak pełną ciszy / Nie odchodź dziś / Niech sen nas ukołysze / Ja wierzę ci / Że ty mnie kochasz, jak ja / Czy wiesz, jak serce me drga / O bliskim szczęściu śni”<sup>4</sup>. Płyte z tangiem ze słowami Żupnik i muzyką Bienstocka wydała największa w II Rzeczypospolitej wytwórnia płytowa Syrena-Electro<sup>5</sup>. Swoje płyty produkowali tam znani polscy muzycy i tekściarze, między innymi Andrzej Włast czy Mieczysław Fogg. Żupnik musiała mieć zatem rozległe kontakty w warszawskim kręgu artystycznym.

3 W liście do Romany Halpern Schulz pisze: „Ten list przesyłam przez p. Zygfryda Bienstocka, młodego utalentowanego muzyka, który wziął niedawno I nagrodę na konkursie muzycznym za swoje kompozycje jazzowe. Pan Bienstock jest pierwszy raz w Warszawie i szuka kontaktów. Cieszyłbym się, gdybyś znalazła w nim upodobanie i trochę go wprowadziła w świat warszawski. Pan B. jest bardzo miłym i sympatycznym młodym człowiekiem o wielkiej świeżości duchowej i pewnej naiwności zapowiadającej bardzo dobry rozwój”. B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzupełnił S. Danecki, Gdańsk 2016, s. 182.

4 Nagranie z płyty *Nie odchodź dziś*, muzyka Z. Bienstock, słowa C. Żupnik, śpiew T. Faliszewski, wykonanie H. Szpilman, orkiestra pod dyr. I. Wesby’ego, Syrena Electro, Warszawa 1936, [https://www.russian-records.com/details.php?image\\_id=1702](https://www.russian-records.com/details.php?image_id=1702) (dostęp: 24.11.2018).

5 W. Pruss, *Rozwój przemysłu warszawskiego 1864–1914*, Warszawa 1977, s. 221. Zob. też. T. Lerski, *Syrena Record – pierwsza polska wytwórnia fonograficzna 1904–1939*, Warszawa 2004.





Bruno Schulz (?), okładka zeszytu z nutami *Dziewczę me, wspomnij noc. Tango*, muzyka E. Szalit, słowa C. Żupnik, Drohobycz–Warszawa 1930, zbiory Haliny Krawczuk

W rodzinie Żupników pielęgnowano tradycje muzyczne i literackie<sup>6</sup>, Celina wyszła za śpiewaka operowego Mirosława Krawczuka<sup>7</sup>. Również rodzina Szalitów była bardzo muzykalna<sup>8</sup>. Emil Szalit był pianistą (tak jak jego ojciec), często koncertującym w Drohobyczu, a także szanowanym pedagogiem muzycznym. W „Przeglądzie Podkarpacia” z 1937 roku czytamy o nim: „Na szczególną uwagę zasłużyły występy uczniów prof. Emila Szalita, które ze względu na to, że były audycjami muzycznymi, na terenie tutejszego pryw. Gimnazjum miały charakter dydaktyczny. Produkcje te były przeplatane treściwymi i zwięzłymi objaśnieniami prof. Szalita do wykonywanych utworów. Prof. Emil Szalit znany jest na tutejszym terenie jako pierwszorzędnny pianista i pedagog [...]”<sup>9</sup>.

W kręgu bliskich znajomych Schulza znajdowało się wielu muzyków: Bienstock, Weissman, Szpilman, Chazen, Szalitowie... Halina Krawczuk wspomina, że troje przyjaciół z Drohobycza – Schulz, Żupnik i Szalit – często spędzało czas razem, a owocem ich spotkań okazały się przynajmniej dwie publikacje nut z tangami: *Dziewczę me, wspomnij noc* oraz mniej znany zeszyt pod tytułem *Biały motyl*, który ukazał się siedem lat później, w roku 1937. Okładkę tego drugiego zeszytu Schulz miał zilustrować podobizną wielkiego motyla o ażurowych, niemal żyłkowatych skrzydłach<sup>10</sup>.

Los był dla tej małej książeczki ironiczny. Słowa tanga z pierwszych stron zeszytu brzmią: „W mem sercu / dawne odżyły łęki / smutno płyną lata udręki / czekam cię kochana / jak spełnienia tęsknych snów / bo serce mówi mi / że powrócisz do mnie znów”<sup>11</sup>. *Biały motyl* od czasu wydania znajduje się w domu Krawczuków. Przetrwiał bombardowanie Lwowa, w którym ucierpiało ich mieszkanie. Okładkę tego egzemplarza z ilustracją Schulza zniszczyła dopiero jego późniejsza właścicielka, córka Celiny Żupnik. Młoda kobieta, nieświadoma autorstwa ilustracji, wyrzuciła okładkę ze względu na to, że była zniszczona. Po

6 Dziadek Celiny Żupnik, Aron Hersch Żupnik, założył dobrze prosperującą drukarnię w Drohobyczu. Był także redaktorem „Drohobycher Zeitung”, dwutygodnika o tematyce biznesowo-ekonomicznej (wydawanego w języku niemieckim i hebrajskim). Pisał opowiadania, biografie, eseje. Ożenił się z Cyryl Kuhmerker. Nazwisko panieńskie Cyryl może wskazywać, że była spokrewniona z matką Schulza. Zob. *Aron Hersch Żupnik, Jewish Galicia and Bukovina*, <http://galiciabukovina.net/149545/personality/aron-hersch-zupnik> (dostęp: 24.11.2018).

7 Mirosław Krawczuk za pomoc Żydom podczas II wojny światowej otrzymał tytuł Sprawiedliwego wśród Narodów Świata. Historię ocalenia rodziny Krawczuków opisano na stronie Yad Vashem, <http://db.yadvashem.org/righteous/family.html?language=en&itemId=6103240> (dostęp: 24.11.2018).

8 Paulina Szalit (1886–1920) była światowej sławy pianistką, Henryk Szalit (1880–1941) był pianistą i kompozytorem, prowadził Szkołę Gry na Fortepianie w Drohobyczu. L. T. Błaszczuk, *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX wieku. Słownik biograficzny*, Warszawa 2014, s. 239–240. Zob. też [https://sztetl.org.pl/pl/biogramy/3881-szalit-paulina?fbclid=IwAR2PNBzVgDAo1mT12sK8zrCbWx6XmCR-lp9VJ1ZY34vxcuJC72D2ruDw1\\_s](https://sztetl.org.pl/pl/biogramy/3881-szalit-paulina?fbclid=IwAR2PNBzVgDAo1mT12sK8zrCbWx6XmCR-lp9VJ1ZY34vxcuJC72D2ruDw1_s) (dostęp: 24.11.2018).

9 H. S., *Audycje muzyczne w Borysławiu*, „Przegląd Podkarpacia”, R. 4, 1937, nr 64, s. 2.

10 V. Sadowa, *Ностальгійна музика повернення*, „Postęp” 2001, nr 105 (763).

11 *Biały motyl. Tango*, zdjęcie pierwszej strony nut. Materiały od Haliny Krawczuk z 20 listopada 2018.

latach przyznała: „Wyrzuciłam, niestety, okładkę, była pognieciona. Wtedy miałam szesnaście lat i nie wiedziałam o Schulzu. To były inne czasy. Pięć lat niemieckiej okupacji, a później żelazna kurtyna czasów sowieckich. Nikt o niczym nie wspominał”<sup>12</sup>. Jej matka, Celina Żupnik, która mogłaby opowiedzieć o relacji z pisarzem, zmarła w 1989 roku. W wywiadzie dla lwowskiego pisma „Postęp” Krawczuk przyznaje, że rodzina przyjaźniła się z autorem *Sklepów cynamonowych* i gromadziła pamiątki po nim:

„Jego [Schulza – przyp. A. S.] rysunek odzwierciedla noc i cień figury kochanka (rozumiem, że to kochanek) przed oknem. W kolorze wygląda bardzo pięknie: na ciemnofioletowym tle świeci księżyc, chwytając nowoczesny cień jakiejś egzotycznej rośliny. A charakterystyczna trójkątna twarz tajemniczej postaci i jej zarys natychmiast wskazują na Brunona Schulza. Szalit, moja matka i Schulz stworzyli osobne koło i prawdopodobnie tworzyli nie tylko te wydania, ale i inne. [...] Byli przyjaciółmi, odwiedzali się. [...] Nasz kraj przeżył straszne kataklizmy: nacjonalizację, konfiskatę, wojnę. Ale ten obraz został zachowany przez 70 lat. Zatrzymaliśmy go w archiwum rodzinnym. Mój ojciec odczuwał nostalgię, gromadził rodzinne zdjęcia, pamiętał, jak moja matka pracowała z Schulzem. [...] Matka zachowała jego [Schulza – przyp. A. S.] przedwojenne publikacje [...]. Tango *Biały motyl* miało bardzo dobrą grafikę na okładce. Motyl miał mnóstwo dziwacznych, ażurowych żył na skrzydłach [...]. Ojciec pamięta Schulza jako skromnego nauczyciela rysunku w gimnazjum: zamkniętego, ekscentrycznego, szczupłego, który nigdy nie miał rodziny, ani kobiety, zawsze był sam. Ale stroje zamawiał od Pana Margulisa – jednego z najlepszych krawców w Drohobyczu. [...] Nikt wówczas nie wiedział, że będzie taki sławny. Za życia Schulz nie był popularny jako artysta”<sup>13</sup>.

Warto wspomnieć, że podczas I Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu w 2014 roku córka i wnuczka Celiny Żupnik – Halina Krawczuk (akompaniament) oraz Natalia Krawczuk (śpiew) – zaprezentowały tanga z zeszytu *Biały motyl* w hołdzie Brunonowi Schulzowi (występował wówczas także Alfred Schreyer z repertuarem w jidysz)<sup>14</sup>.

Stanisław Rosiek w artykule *Schulz typograf. Nowa winieta „Przeglądu Podkarpacia”* zauważa, że autor *Sklepów* zajmował się grafiką użytkową, wciąż jednak nie wiadomo, jak dużą liczbę prac tego rodzaju wykonał<sup>15</sup>. Okładki, projekty, tableaux szkolne, rysunki do sowieckiej prasy, winiety tytułowe – zlecenia tego typu mogły stanowić dodatkowe źródło zarobków artysty. Trudno

<sup>12</sup> Informacje pisemne od Haliny Krawczuk z 20 listopada 2018.

<sup>13</sup> M. Garten, *Ностальгійна музика повернення*, „Postęp” 2001, nr 105 (763). Podkreślenie moje – A. S.

<sup>14</sup> Program I Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu, <http://www.bruno-schulz.org/drohobycz2004.htm> (dostęp: 24.11.2018).

<sup>15</sup> S. Rosiek, *Schulz typograf. Nowa winieta „Przeglądu Podkarpacia”*, „Schulz/Forum” 6, 2015, s. 112–116.

# BIAŁY MOTYL

## TANGO

Stawa Ciotny Łopnik

Muzyka. Emilia Szalit

2

Przeważnie używać  
pół i trzech palców

*Soprano*

*Fortepiano*

*Alto*

*Fortepiano*

*Bas*

*Fortepiano*

*Przeważnie używać  
pół i trzech palców*

*Fortepiano*

Copyright 1937 by Emil Szalit - Drohobycz - Polystya.  
Drohobycz - Warszawa

Pierwsza strona z nutami w zeszycie **Biały motyl**. **Tango**, muzyka E. Szalit, słowa C. Żupnik, Drohobycz-Warszawa 1937, zbiory Haliny Krawczuk

jednak dzisiaj rozstrzygnąć, czy Schulz, jako domniemany twórca okładek do zeszytów nut, zrealizował opłacone zamówienie, czy pomagał przyjaciółom, nobilitując ich dzieło ilustracją.

Niewykluczone, że inspiracją okładki do zeszytu *Dziewczę me, wspomnij noc* było zjawisko przyrody, o którym wspomina Emil Górski, uczeń i przyjaciel pisarza. W liście do Jerzego Ficowskiego z listopada 1982 roku Górski pisze: „Pamiętam jedną wypowiedź Schulza w czasie jednego z naszych spacerów. Była jasna noc, oświetlona blaskiem pełni księżyca – przechodziliśmy obok wielkiego narożnego budynku, była to kilkupiętrowa kamienica. Na jej wielką, białą ścianę bez okien, przypominającą olbrzymi karton bristolu, padał cień wysokiego drzewa, które rosło obok: a jego gałęzie, drobne gałązki i listowie utworzyły na blade-seledynowym tle piękny i misterny, niezwykle kunsztowny deseń. Ten olbrzymi obraz, stworzony przez samą naturę, miał w sobie równocześnie coś ze scenerii teatralnej... emanował nastrojem poezji i zadumy. Zafascynowani tym widokiem, zatrzymaliśmy się, a Schulz wpatrzony w ten piękny obraz, wyszeptał: «Ta ściana wygląda jak Nokturn...» To porównanie było tak trafne, piękne i sugestywne, że w mojej wyobraźni zabrzmiały ciche dźwięki Nokturnu Chopinowskiego...”<sup>16</sup>. Wspomniane przez Górskiego zjawisko wykazuje pewne zbieżności z ilustracją na okładce – autor zilustrował noc, pełnię księżyca i cień rośliny, układający się w misterny wzór. Ten szczególny obraz ponadto Schulz skojarzył z muzyką – czy lepiej z nastrojem kompozycji romantycznych – a tym samym opisał przyrodę, dodając do zjawiska wizualnego tło dźwiękowe.

Jeśli zaufać tradycji rodzinnej, możemy mówić przynajmniej o dwóch ilustracjach Schulza do bardzo mało znanych publikacji muzycznych. Trudno dziś ustalić, jak wiele grafik tego typu artysta wykonał. Na portalu [www.bruno-schulz.org](http://www.bruno-schulz.org) serbska badaczka Branislava Stojanović odnotowuje skrupulatnie w zakładce „Projekty graficzne” zeszyt *Dziewczę me, wspomnij noc*. Zdjęcie okładki tej publikacji utrwalił w internecie przypadek – towarzyszyło aukcji antykwarycznej, której autor nie był świadomy, czyją pracę sprzedaje. Okładkę zeszytu *Biały motyl* jako ostatnia widziała Krawczuk. Po latach tak opisuje jej wygląd: „Motyl był bardzo duży z prawej strony, prawie na całą kartkę. Skrzydła miał naprawdę białe z czarnym obwodem, każde skrzydło było innej konstrukcji, to była bardzo delikatna grafika, żyłki i liście były białe. I coś tam było pomarańczowego. Zdaje się, że kwiat”<sup>17</sup>. Autorstwo Schulza w obu przypadkach jest wysoce prawdopodobne, na co wskazywałyby wspomnienia świadków. Trudno jednak zweryfikować te głosy bez egzemplarza z okładką – a tego być może już się nie uda odnaleźć.

---

<sup>16</sup> List Emila Górskiego do Jerzego Ficowskiego z listopada 1982, Archiwum Pracowni Schulzowskiej, Uniwersytet Gdański.

<sup>17</sup> Informacje od Haliny Krawczuk, nagranie głosowe z 23 listopada 2018.

# Schulz typograf. Nowa winieta „Przeglądu Podkarpacia”

Użytkowe prace graficzne stanowiły w działalności plastycznej Schulza margines – ciągle jednak nie wiemy, jak wielki. Na marginesie tym znajdują się zachowane (i dlatego znane) projekty ekslibrisów, plakatów, okładek, szkolnych *tableaux*, przedstawiające kolejne roczniki absolwentów gimnazjum męskiego wraz z gronem nauczycielskim, i tak zwanych cegiełek na budowę gmachu gimnazjum żeńskiego w Drohobyczu czy Żydowskiego Domu Sierot (tamże)<sup>1</sup>. Użytkowy cel miały też rysunki Schulza publikowane w gazetach z czasów sowieckiej okupacji i plastyczne dekoracje komunistycznych uroczystości<sup>2</sup>. Podobnie z osławionymi „freskami” z willi Landaua. Schulz traktował większość tych prac najpierw jako dodatkową – oprócz nauczycielskiego etatu – formę zdobywania środków na życie, a w końcu także jako sposób zwiększający szansę na przeżycie<sup>3</sup>.

Do rejestru użytkowych prac graficznych Schulza, które znamy, należy dopisać projekt winiety tytułowej „Przeglądu Podkarpacia”.

Projekt powstał w 1937 roku, po raz pierwszy został wykorzystany przez Henryka Springera – redaktora odpowiedzialnego i wydawcę – w numerze 70 (datowanym na 17 października) i odtąd już stanowił winietę czasopisma. W krótkiej nocie zatytułowanej „Przegląd Podkarpacia” w nowej szacie wydawca z radością informował czytelników: „Redakcja nasza stara się wciąż udoskonalić wydawanie naszego pisma, starając się przede wszystkim o jego wygląd zewnętrzny. Numer bieżący naszego pisma wydajemy w nowej szacie przez umieszczenie nowego nagłówka wedle projektu znanego artysty malarza i literata prof. Schulza, co niezawodnie czytelnicy nasi przyjmą z zadowoleniem”.

Trudno dzisiaj rozstrzygnąć, czy w 1937 roku Schulz mógł być przez czytelników „Przeglądu Podkarpacia” zamieszkujących kresowe trójmiasto: Drohobycz, Borysław i Truskawiec, postrzegany jako „znany artysta malarz i literat”. Myślę,

---

1 Pisał o tych pracach Jerzy Ficowski w szkicu *Rycina i litera*, w: B. Schulz, *Księga obrazów*, zebrał, opracował, komentarzami opatrzył J. Ficowski, Gdańsk 2012, s. 512–519.

2 Por. J. Ficowski, *Druga strona autoportretu*, w: idem, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Brono Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 413–421.

3 „W «willi Landaua» w gruncie rzeczy nie wykonywał «pracy», nie realizował «dzieła sztuki», lecz... grał o życie” – M. Kitowska-Łysiak, *Sprawa Schulza*, w: eadem, *Schulzowskie marginalia*, Lublin 2007, s. 157.



Winiety „Przeeglądu Podkarpacia” z roku 1934 i 1937, Drohobycz

że raczej nie i że tę „warszawską” rangę Schulza, o której większość mieszkańców trzech miast (i okolic) nie miała pojęcia, redakcja przywołała po to, by nobilitować swoją gazetę. „Przegląd Podkarpacia” nie należał do czołówki ówczesnego piśmiennictwa w Polsce. Była to nieregularnie ukazująca się od 1934 roku gazeta o niewielkiej objętości (pojedynczy numer nie przekraczał na ogół czterech stron). Publikowano w niej informacje lokalne, ogłoszenia handlowe, nekrologi, oświadczenia magistratu oraz – co zastanawia – nieraz także artykuły daleko wychodzące poza drohobyckie podwórko.

Najlepszym przykładem przekraczania przez redakcję „Przeglądu Podkarpacia” horyzontu lokalnej gazety jest współpraca z Schulzem. Autor *Sklepów cynamonowych* publikował w gazecie czterokrotnie. Dwa niewielkie artykuły o dziele i wystawach drohobyżanina Feliksa Lachowicza (w 1934 i 1937 roku) mieszczą się jeszcze w lokalnym horyzoncie. Inaczej rzecz się ma z publikacją opowiadania *Samotność* (1937), drukowanego już rok wcześniej w warszawskim czasopiśmie „Studio”, oraz stosunkowo obszernego eseju poświęconego twórczości Maurycego Mojżesza Liliena i sztuce żydowskiej. Redakcja podzieliła ten ostatni tekst na osiem odcinków, które ukazywały się wedle trudnego do określenia rytmu od 31 października 1937 roku do 10 lipca 1938. Odstęp między publikacjami kolejnych fragmentów sięgał od dwóch tygodni do ponad trzech miesięcy. Esej Schulza nie należał do łatwych. Podzielenie go (często mechaniczne) na odcinki praktycznie wykluczało możliwość uchwycenia sensu całości. Działania te pokazują, że redakcja potraktowała tekst nie tylko jako podnoszący rangę gazety, lecz również jako materiał wypełniający puste miejsce na łamach kolejnych numerów. Niebawem marnotrawstwo i rozrzutność. Wypowiedź Schulza na temat Liliena to bodaj najważniejsza jego publikacja na temat sztuki w ogóle, a w szczególności na temat kultury żydowskiej. Trudno zrozumieć, dlaczego Schulz nie opublikował eseju gdzie indziej – choćby w „Wiadomościach Literackich”, z którymi intensywnie współpracował.

Warto by zbadać, w jakim stopniu ten „znany artysta malarz i literat” swoimi publikacjami na łamach „Przeglądu Podkarpacia” chciał wesprzeć poczynania Springera jako redaktora, a w jakim swoje zaangażowanie traktował czysto zarobkowo. Dlaczego w końcu lat trzydziestych, mając możliwość współpracy z czasopismami o znacznie większym zasięgu i prestiżu, publikował w miejscowej gazecie? I wreszcie – czy projekt nowej winiety tytułowej był przyjacielską przysługą w ramach jakiejś szerszej współpracy, czy realizacją płatnego zamówienia?

Jakkolwiek do tego doszło, numer 70 „Przeglądu Podkarpacia” wystartował z nowym szyldem. Wcześniej winieta gazety była składana z czcionek dostępnych w drukarni – raz takich, raz innych<sup>4</sup>. Do złożenia nagłówka w numerze 12 z 1934

---

4 „Przegląd Podkarpacia” był drukowany w Zakładach Graficznych „A.H. Żupnik Spółka z o.o.”, stworzonych przez Arina Hersza Żupnika (1848–1917). Ciekawe, czy zachował się gdzieś wzornik



roku wykorzystano bezszeryfowy grotesk, a w roku 1937 w kilkunastu numerach (aż do 69 włącznie) zastosowano literę nawiązującą do stylu *art nouveau*. W latach trzydziestych musiała ona wydawać się anachroniczna. Nic więc dziwnego, że Springer, działając na obszarze o wysokim stopniu industrializacji, zdecydował się zmienić winietę.

W swoim projekcie Schulz sięgnął po literę nowoczesną, lecz nie skorzystał z zasobów drukarni. Winieta powstawała jako rysunek tuszem. Mając dzięki temu dużą swobodę, Schulz połączył w projekcie obrazek (przedstawiający szyb naftowy i rafinerię) z literniczym logotypem. Inicjalnej literze „p” nadał podwójną wielkość i w ten sposób należała ona równocześnie do ułożonych w dwu linijkach (i przedzielonych kreską) słów, które składały się na tytuł gazety. Nie była to jego pierwsza liternicza kompozycja. Jako nauczyciel rysunków i prac ręcznych musiał posiadać umiejętność ręcznego kreślenia litery. I opanował tę umiejętność w stopniu bardzo dobrym. By się o tym przekonać, wystarczy przyjrzeć się kartom tytułowym *Xiggi bałwochwalczej*, napisom na *tableaux* maturalnych czy projektowi *Katalogu Weingartena*, w którym kolejne litery alfabetu stały się elementami rysunkowych kompozycji.

Zastosowana przez Schulza w tytule gazety litera nawiązywała do stylu *art déco*. Ale wykonanie całego napisu było dość swobodne. Litery nie trzymały się linii bazowych, krawędzie nie zawsze były równe, podobnie z grubością elementów – to znak (i dowód), że winieta „Przeglądu Podkarpacia” była wykonana przez Schulza jako odręczny rysunek, a następnie wytrawiona przez drukarnię na płycie cynkowej i jako klisza wmontowana do składu (ręcznego lub linotypowego)<sup>5</sup>. W ten sam sposób powstawały inne jego projekty typograficzne: winiety i rysunki do czasopisma „Młodość” (z 1934 i 1938), a także okładki do książek własnych i *Ferdydurke* Gombrowicza<sup>6</sup> – z tym zastrzeżeniem, że mogły być one zrealizowane w technice druku płaskiego.

Zaprojektowana przez Schulza winieta była wykorzystywana przez wydawcę nieprzerwanie aż do ostatniego, 92 numeru „Przeglądu Podkarpacia”, który ukazał się 23 lipca 1939 roku. Nie ulegała w tym okresie żadnym zmianom. We wszystkich numerach wykorzystano prawdopodobnie tę samą metalową kliszę.

**r**

czcionek, którymi drukarnia dysponowała w latach trzydziestych. Ukazałby on, jakie wydawca miał pole wyboru.

5 Koronnym dowodem jest jednak częściowo „negatywowy” ogonek w literze „ą”. Ani skład ręczny, ani linotypowy nie pozwala na osiągnięcie takiego efektu. Winieta musiała być drukowana z metalowej kliszy włamanej do składu.

6 Schulz był też prawdopodobnie autorem okładki zeszytu z nutami tang *Dziewczę me, wspomnij noc* oraz *Biały motyl* (muzyka Emil Szalit, słowa Celina Żupnik) – Festiwal Schulzowski, 6 lipca 2004.

# Łesia Chomycz: Bruno Schulz podczas sowieckiej okupacji Drohobycza

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

W okresie panowania w Drohobyczu władzy sowieckiej (1939–1941) Schulz pracował jako nauczyciel w dwóch dziesięciolatkach: dawnym Państwowym Gimnazjum Męskim im. Króla Władysława Jagiełły oraz dawnym żydowskim Gimnazjum im. Leona Sternbacha<sup>1</sup>.

W nowych okolicznościach warunki pracy nauczycielskiej uległy radykalnej zmianie. Na terytorium przyłączonym do ZSRR rozpoczęto wprowadzanie nowego systemu oświaty. Skład personelu nauczycielskiego zmienił się pod względem etnicznym. Znacznie zmniejszyła się liczba nauczycieli Polaków i Żydów<sup>2</sup>. Schulzowi, Polakowi pochodzenia żydowskiego, udało się pozostać w zawodzie. Być może stało się tak dlatego, że wstąpił do Związków Zawodowych Zachodniej Ukrainy. Potwierdzenie tego faktu znajduje się nie tylko w miejscowej prasie, ale także na rewersie autotypu artysty. Zdaniem Jerzego Ficowskiego Schulz, znalazłszy się w nie najlepszej sytuacji i bojąc się utraty posady nauczyciela, za radą osób, które podchodziły do nowych warunków bardziej praktycznie, postanowił napisać „zeznanie”. Właśnie tak pisarz nazwał swoje podanie adresowane do Związków Zawodowych Zachodniej Ukrainy. Tekst tego podania wraz z jego szczegółową analizą można znaleźć w *Regionach wielkiej herezji*<sup>3</sup>. Nie wiadomo, jak wyglądała jego ostateczna

„zeznanie  
Schulza”

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

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

Wstąpiwszy do Związków, co było drogą do zyskania zaufania partii, łatwiej było otrzymać posadę nauczyciela. Z powodu niedostatku kadr nauczycielami mogły zostać nawet osoby z wykształceniem średnim, o czym świadczą ogłoszenia na łamach miejscowej prasy<sup>4</sup>. Stanowisko nauczyciela w sowieckiej szkole było szczególne. Oprócz wykonywania swoich podstawowych obowiązków musieli oni zajmować się pracą społeczną i propagandowo-agitacyjną, a także dawać przykład znajomości zasad marksizmu-leninizmu<sup>5</sup>. W jednym z listów do Tadeusza Wojciechowskiego Schulz skarżył się na nowe reguły panujące w szkołach i prosił przyjaciela o wysondowanie możliwości przeniesienia się do jednej ze szkół artystycznych we Lwowie<sup>6</sup>, do czego jednak ostatecznie nie doszło.

Zespół żydowskiej szkoły nr 3, w której pracował Schulz, często chwalił się swoimi sukcesami na łamach obwodowej gazety „Bolszewicka Prawda” („Більшовицька правда”). Na przykład w czerwcu roku 1940 odbyła się tam wystawa prac uczniów. Pokazano prace artystyczne, rysunki techniczne oraz osiągnięcia z dziedziny fizyki, chemii i matematyki. Jak odnotował dziennikarz, „nad przygotowaniem wystawy napracował się cały nauczycielski kolektyw, a zwłaszcza nauczyciel tow. Schulz B[runo] J[akubowicz]”<sup>7</sup>. Podobne wystawy organizowano również w drugiej szkole, w której uczył Schulz – byłym gimnazjum państwowym, później dziesięcioletniej szkole nr 12. Według wzmianek zamieszczonych w prasie szczególne sukcesy w dziedzinie rysunku odnieśli jego uczniowie: Bogusław Marszał, Rudkowycz<sup>8</sup> i Piruk. Komitet uczniowski, który wydawał gazetkę zatytułowaną „Młodzież Wyzwolona” („Молодь

w sowieckiej szkole

tow. Schulz

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

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

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

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

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

визволена”), zapewne nie mógł obejść się bez pomocy swego utalentowanego nauczyciela w kwestii oprawy plastycznej<sup>9</sup>. Na marginesie: dyrektorem dziesięciolatki był Zygmunt Schneider, a matematyki uczył Myrosław Krawczyszyn – obydwaj pracowali wcześniej w Gimnazjum im. Króla Władysława Jagiełły.

Zespół średniej dziesięcioletniej szkoły żydowskiej, którego skład udało się częściowo odtworzyć dzięki źródłom prasowym, wyglądał następująco: dyrektor Jakub Blatt (język polski), Bruno Schulz (rysunek techniczny), Leon Hirschberg, Szymon Ohrenstein (matematyka), Regina Rohrberg (matematyka), A. M. Wilf (przyrodznawstwo, fizyka, biologia), E. A. Mett (anatomia?), Omelian Jednakowyj (Jednakij), Iwan Łazor, Nehmlich (wychowanie fizyczne), lekarz szkolny Silberstetz. Praktycznie wszystkie te osoby uczyły w tej szkole również przed nadejściem „wyzwolicieli”. Z powodu braku kadr większość nauczycieli pracowało równocześnie także w innych drohobyckich szkołach. Według bohatera rozdziału książki Henryka Grynberga *Drohobycz, Drohobycz*, Leopolda Lustiga, Schulz uczył „matematyki i kreślarstwa”<sup>10</sup>, co znajduje częściowe potwierdzenie w liście pisarza do Tadeusza Wojciechowskiego<sup>11</sup>. Żydowska szkoła średnia nr 3 pracowała na dwie zmiany<sup>12</sup>, a Schulz najprawdopodobniej prowadził lekcje we wtorek i czwartek po południu, co można wywnioskować z jego listu do Anny Płockiej z 15 listopada 1940 roku<sup>13</sup>.

Oprócz pracy nauczycielskiej Schulz był zmuszony przez władze do wykonywania „zadań na rzecz społeczeństwa”. Ficowski pisze o jego udziale w komisji sprawdzającej, czy nauczyciele reorganizowanych szkół wykonują swoje obowiązki<sup>14</sup>. Należały do nich także przygotowania do kampanii wyborczej. Nie chodziło przy tym jedynie o stworzenie haseł i plakatów, ale również o prowadzenie spotkań z ludnością dotyczących znajomości konstytucji i ordynacji wyborczej<sup>15</sup>. Nauczyciele pomagali też w przygotowaniu lokali wyborczych i sporządzaniu gazetek ściennych. Odbywało się tak zwane socjalistyczne współzawodnictwo pedagogów uczestniczących w przygotowaniu oraz przeprowadzeniu wyborów<sup>16</sup>. Szczególne osiągnięcia na tym polu miał zespół nauczycielski żydowskiej szkoły nr 3.

„zadania  
na rzecz”

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

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

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

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

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

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

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

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

Nie ulega wątpliwości, że Schulz musiał zostać przyjęty do związku zawodowego, gdyż jako jego delegat pełnił obowiązki członka komisji wyborczej podczas wyborów do Rady Najwyższej ZSRR. Obwodowa komisja wyborcza nr 14, w skład której wchodziła, urzędowała w pomieszczeniach ówczesnej centralnej szkoły nr 9 przy ulicy Szewczenki. Obwód ten obejmował, poza ulicami Szewczenki, Bednarską, Żupną i Siedowa, także plac Szczorsa<sup>17</sup>. Komisja składała się z przewodniczącego, zastępcy, sekretarza i czterech, ośmiu członków. Członkami komisji mogli być przedstawiciele organizacji społecznych i stowarzyszeń robotniczych<sup>18</sup>. Status członkowski Schulza w komisji nr 14 został zatwierdzony postanowieniem Rady Miejskiej z 10 lutego 1940 roku „O zatwierdzeniu Komisji Obwodowych w wyborach delegatów do Rady Najwyższej ZSRR i Rady Najwyższej USRR”. Oprócz niego znaleźli się w niej O. Kosowski (przewodniczący), L. Heilig (zastępca), F. Schreier (sekretarz), W. Szabla, B. Rus i M. Siegman (członkowie)<sup>19</sup>. Sekretarzem komisji został wysunięty przez związek zawodowy pracowników państwowych architekt Faiwel Schreier, którego Schulz wyróżnił jako jednego z najlepszych uczniów dawnego gimnazjum i który został jego przyjacielem. Na stronie „Bolszewickiej Prawdy” widnieje fotografia głosowania w jednym z obwodów. Zapewne przypadkowo znalazł się na niej Schulz, siedzący za stołem i obserwujący młodego wyborcę wrzucającego kartę do urny. Przedmiotem uwagi fotografa jest oczywiście nie sam Schulz, ale wyborca, który rzetelnie wykonuje swój obowiązek już o szóstej rano<sup>20</sup>. Jak twierdzi Ficowski, Schulza zdumiewały realia procesu wyborczego, a zwłaszcza zaangażowanie nieuświadomionych politycznie wyborców, z jakim spełniali oni swój obywatelski obowiązek<sup>21</sup>.

Sam Schulz przyznał, że pierwsze zamówienia artystyczne nowej władzy zaczął wykonywać na rzecz szkoły<sup>22</sup>. Bogusław Marszał zapamiętał, że w szkole to właśnie on odpowiadał za oprawę plastyczną wszelkich uroczystości. Inni uczniowie z zachwytem wspominają kolorowe witraże, wykonane przez niego z okazji oficjalnych imprez<sup>23</sup>.

komisja  
wyborcza nr 14

za stołem  
prezydialnym

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

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

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

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

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

22 Ibidem, s. 420.

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

Jednak praca pedagogiczna nadal pozostawała dla niego głównym źródłem dochodów. Działalność twórcza nie przynosiła mu zbyt wielu sukcesów. Po raz ostatni eksponował swoje prace w maju i czerwcu roku 1940 na zbiorowej wystawie grafiki we Lwowie. Wystawę zorganizowało biuro Sekcji Grafiki Lwowskiego Komitetu Organizacyjnego Związku Radzieckich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy. Miała ona na celu „ukazanie poziomu wytwórczości graficznej artystów zachodnich obwodów Ukrainy Radzieckiej do momentu wyzwolenia narodów Ukrainy Zachodniej przez Armię Czerwoną”<sup>24</sup>. W wystawie wzięło udział 56 artystów polskich, żydowskich i ukraińskich, wśród nich także Schulz, który pokazał sześć prac: trzy wykonane ołówkiem i trzy piórkiem, zakwalifikowane jako ilustracje<sup>25</sup>. Ignacy Witz, artysta, który również wziął udział w tej wystawie, wspomina, że „były to «ilustracje» do czegoś, co jeszcze nie było napisane, i nigdy chyba napisane nie zostało”<sup>26</sup>. Jak donosił organ Związku Radzieckich Pisarzy Ukrainy, wystawa pokazała „naocznie, iż w organizacji artystów znajduje się niemało utalentowanych mistrzów pędzla, którzy teraz, przyswajając sobie tematykę sowiecką i realizm, tworzą nowe dzieła”<sup>27</sup>. W roku 1940 eksponowano ją także w Kijowie<sup>28</sup>.

Ostatnie próby literackie Schulza również nie zakończyły się powodzeniem. Napisana po niemiecku nowela *Die Heimkehr*, wysłana w roku 1940 do moskiewskiego wydawnictwa „Inoizdat”, nie doczekała się publikacji i nie wiadomo, co się z nią stało<sup>29</sup>. Przez pewien czas starania o dochód z pracy literackiej nie przynosiły rezultatów<sup>30</sup>. Dopiero jesienią roku 1940 pisarz otrzymał zaproszenie do współpracy z „Nowymi Widnokręgami”<sup>31</sup>, jednak „daleki [...] od rzeczywistego życia i [...] mało [zorientowany] w duchu czasów”, nie spełnił wymagań redaktorów pisma, co przesądziło o rezygnacji z planów przeniesienia się do Lwowa<sup>32</sup>. W tym samym okresie Schulz szukał zajęcia jako artysta plastyk. W liście do

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

25 *Ibidem*, s. 54.

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

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

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

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

30 *Ibidem*, s. 199.

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

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

przyjaciółki Anny Płockier pisał, że trudni się „malowaniem rzemieślniczym”<sup>33</sup>. Być może miał na myśli pracę na zamówienie miejscowych władz, polegającą na malowaniu na płótnie wielkoformatowych portretów dostojników państwowych<sup>34</sup>. Już w kwietniu roku 1940 otwarto przy ulicy Ślusarskiej 8 państwową pracownię malarską, wykonującą portrety przywódców partii i rządu, rozmaite dekoracje partyjnych gabinetów, klubów oraz szkół w mieście i obwodzie<sup>35</sup>. Bardzo możliwe, że Schulz realizował zlecenia tej właśnie pracowni. Jego współcześni nierzadko wspominają, że pracował dla sowieckiej władzy<sup>36</sup>.

W czasie pierwszej sowieckiej okupacji Drohobycza do kręgu bliskich przyjaciół pisarza zaliczali się: Marian Jachimowicz, Anna Płockier, Marek Zwillich i Juliusz Wit (Witkower). Wszyscy oni należeli do inteligencji twórczej Borysławia i Drohobycza. W latach 1940–1941 Witkower był aktywnym korespondentem „Bolszewickiej Prawdy”<sup>37</sup>. Marek Spaet wspomina, że przekonywał on Schulza do porzucenia tworów własnej wyobraźni i zwrócenia się ku miejscowej klasie robotniczej<sup>38</sup>. Być może to właśnie za radą Witkowera Schulz rozpoczął pracę ilustratora w „Bolszewickiej Prawdzie”.

malowanie  
rzemieślnicze

W historiografii ukraińskiej po raz pierwszy o ilustracjach Brunona Schulza w „Bolszewickiej Prawdzie” wspominał Mychajło Szałata na łamach pisma „Жовтень” (Październik)<sup>39</sup>. Napisał on, że zbierając materiały do swojej książki o Drohobyczu, przeglądał pierwszą sowiecką gazetę wydawaną w mieście i w numerze z 4 marca 1941 roku, na stronicy poświęconej literaturze i zatytułowanej „Iwan Franko i Ulana Krawczenko”, natknął się na rysunek podpisany przez redakcję nazwiskiem Schulza. Szałata opisał rysunek szczegółowo i zaznaczył, że jest on „ciekawym wejściem przedstawiciela kultury polskiej, etnicznego Żyda, w sferę duchowości ukraińskiej”. Badacz stwierdził, że rysunek o tej tematyce został wykonany na zamówienie oraz że artysta związany był z członkami ukraińskiej redakcji<sup>40</sup>. Po raz drugi ilustrację

Schulz  
ilustrator  
w „B. P.”

33 Ibidem, s. 205.

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

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

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

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

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

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

40 Ibidem, s. 135.

Schulza z postaciami Franki i Krawczenki opublikowano wiele lat później w zbiorze *Дрогобиччина – земля Івана Франка* z adnotacją: „Mało znany rysunek B. Schulza z 1941 r.”<sup>41</sup>. Do niedawna był to jedyny opublikowany rysunek z całej serii prac wykonanych przez artystę dla „Bolszewickiej Prawdy”. Największą dotąd liczbę rysunków Schulza, które ukazały się jako ilustracje na łamach tej gazety, zestawiała i opisała autorka niniejszego szkicu<sup>42</sup>. W czerwcu 2016 roku ukazała się zbiorowa monografia drohobyckich badaczy, zawierająca próby ukazania nauczycielskiej i artystycznej działalności pisarza na tle środowisk intelektualnych miasta. Osobny rozdział książki poświęcony jest kolejom życia Schulza podczas okupacji sowieckiej<sup>43</sup>.

Rysunki Schulza wykonane dla drohobyckiej gazety różnią się krańcowo od pozostałych grafik tego artysty. Są to ilustracje o określonej tematyce, sporządzone na zamówienie. Mimo to rozpoznanie ręki ich autora nie jest zbyt trudne. Jednym z najbardziej wyrazistych przykładów podobieństwa do innych prac Schulza jest okładka czasopisma „Мłodzież” oraz rysunki *Scena sielankowa – pastuszek grający dziewczynie na fujarce* i *Scena z dwiema kobietami i księgą „Ab urbe condita”*. Postacie kobiece z *Xięgi bałwochwalczej* w nieco zmienionej formie przeistoczyły się w uczestniczki pochodu pierwszomajowego, rysunek słońca na jednej z winiet przypomina słońce z *Xięgi bałwochwalczej I*, a twarze na rysunkach z okresu sowieckiego często nie różnią się od twarzy znanych z prac wcześniejszych. Przykłady można by mnożyć. Historyczka sztuki Wita Susak dostrzega w pracach Schulza dla drohobyckiej gazety pewną, „silną” rękę, o czym świadczy rytmiczna kreska, jak również podział płaszczyzny na pola białe i barwne, dający wrażenie przestrzeni. Rysując wizerunki ludzi, Schulz często obiera specyficzny kąt: wyraźne spojrzenie w dół, podkreślenie górnej części twarzy. Nawet w przypadku tematyki sowieckiej, odległej od własnych zainteresowań artysty, widać indywidualne podejście i zainteresowanie stanami psychicznymi człowieka<sup>44</sup>.

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

Wita Susak  
dostrzega

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

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

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

44 Ibidem, s. 328.



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

■

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

„Bolszewicka  
Prawda”

7 maja 1940 roku redakcja „Bolszewickiej Prawdy” zamieściła ogłoszenie o pracy dla artystów plastyków<sup>45</sup>. Być może to właśnie w odpowiedzi na nie Schulz podjął współpracę z gazetą. Nic w tym dziwnego, zwłaszcza że współpracowały z nią już wcześniej osoby z jego otoczenia, w tym polski poeta i przyjaciel Juliusz Witkower, a także koledzy nauczyciele z miejscowych gimnazjów: L. Hirschberg, S. Saprún, S. Ohrenstein i R. Rohrberg. Fotoreporterem był znany w międzywojennym Drohobyczu Bertold Schenkelbach. Do lutego 1941 roku w „Bolszewickiej Prawdzie” ukazywały się ilustracje Marka Kriegela, Schauera i F. Scharlaya, reprodukcje znanych obrazów i fotomontaże. Od 23 lutego 1941 roku jedynym ilustratorem gazety pozostał Schulz.

z ogłoszenia?

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

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

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

Ogółem odnaleziono siedem ilustracji podpisanych przez Schulza. Podpis cyrylicą świadczy o tym, że znał on alfabet ukraiński, różniący się od rosyjskiego, co potwierdza pocztówka wysłana do Anny Płockier, także podpisana w ten sposób<sup>47</sup>. Za każdym razem podpis wyglądał inaczej: Шульц Б. Я., Шульц Б., Бруно Я. Шульц, Шульц Бруно, Б. Ш., 41. Шульц. Istnieją ponadto trzy jego ilustracje podpisane przez redakcję „Bolszewickiej Prawdy”. Są też rysunki pozbawione jakiegokolwiek sygnatury, których autorem przypuszczalnie jest Schulz. Wszystkie ilustracje Schulza opublikowane na łamach drohobyckiej gazety można zgrupować w trzech blokach tematycznych. Na pierwszy z nich składają się rysunki o tematyce wojskowo-morskiej oraz rewolucyjnej. Ich chronologia odpowiada następstwu różnych świąt i wydarzeń w regionie i kraju. Kolejny blok to ilustracje o tematyce literackiej. Blok ostatni obejmuje różnorodne szkice o tematyce społeczno-obyczajowej.

Pierwszy podpisany przez Schulza rysunek ukazał się na pierwszej stronie „Bolszewickiej Prawdy” z 23 lutego 1941 roku. Jego tematem jest „XXIII rocznica powstania robotniczo-chłopskiej Armii Czerwonej i marynarki wojennej”<sup>[1]</sup>. Zajmuje prawą górną ćwiartkę stronicy (wymiary: 21,5 × 15,5 cm) i dopełnia materiał o „potędze sowieckiej Czerwonej Armii i floty”. Kolejna ilustracja o charakterze „rewolucyjnym” odnosi się do święta 1 Maja <sup>[2]</sup>. Numer ukazał się pod hasłem „Niech żyje Pierwszy Maja – bojowy przegląd rewolucyjnych sił klasy robotniczej”. Jest to praca o największych rozmiarach i składa się z trzech rysunków, które przedstawiają szczęśliwy lud z transparentami i flagami pod kremlowską gwiazdą oraz szeregi sowieckiej armii. Na środku dolnej części widnieje podpis autora: „Бруно Я. Шульц”. Wymiary części centralnej to 37 × 10 cm, a pozostałych dwóch – 10 × 8 cm. Tak duży rozmiar ilustracji nie był przypadkiem. Na świętowanie 1 Maja zwracano znaczną uwagę. Utworzono specjalną komisję, która strzegła przebiegu obchodów w Drohobyczu, a redakcja „Bolszewickiej Prawdy” brała w nich bezpośredni udział<sup>48</sup>. We wszystkich urzędach, przedsiębiorstwach i placówkach oświatowych odbywały się

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

na pierwszej  
stronie

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

<sup>47</sup> Bruno Schulz 1892–1942. Katalog-pamiętnik wystawy „Bruno Schulz. Ad Memoria” w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, red. W. Chmurzyński, Warszawa 1995, s. 141.

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



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

# БІЛЬШОВИЦЬКА ПРАВДА

ТРАВЕНЬ  
1  
ЧЕТВЕР  
1917 рік  
№ 102 (472)

ОРГАН ЦЕНТРАЛЬНОГО ОБЛАСНОГО І МІСЬКОГО КОМІТЕТІВ  
КІБСУ ТА ОБЛАСНОЇ РАДИ ДЕПУТАТІВ ТРУДЯЩИХ

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

### Перше Травня

Сьогодні трапляєся велике свято — День першого травня. Це свято міжнародного робітничого класу. Сьогодні, в день 1 Травня, ми всі разом вшануємо пам'ять про великого діяча — Гайнріха Бернштейна — бойового вождя революційного робітничого класу! Бернштейн не був, як ви думаєте, простим робітником, а великим діячем революційного руху. Він був одним з тих діячів, які боролися за інтереси робітничого класу.

Бернштейн був одним з тих діячів, які боролися за інтереси робітничого класу. Він був одним з тих діячів, які боролися за інтереси робітничого класу. Він був одним з тих діячів, які боролися за інтереси робітничого класу. Він був одним з тих діячів, які боролися за інтереси робітничого класу.

Днями в перше травня зустрічаються в Україні робітники різних країн.

Між ними відбуваються різноманітні зустрічі, обмінюються думками. Сьогодні робітники різних країн зустрічаються в Україні. Вони зустрічаються в Україні. Вони зустрічаються в Україні.

Сьогодні, в перше травня, ми всі разом вшануємо пам'ять про великого діяча — Гайнріха Бернштейна — бойового вождя революційного робітничого класу!

Сьогодні, в перше травня, ми всі разом вшануємо пам'ять про великого діяча — Гайнріха Бернштейна — бойового вождя революційного робітничого класу!

Сьогодні, в перше травня, ми всі разом вшануємо пам'ять про великого діяча — Гайнріха Бернштейна — бойового вождя революційного робітничого класу!

Сьогодні, в перше травня, ми всі разом вшануємо пам'ять про великого діяча — Гайнріха Бернштейна — бойового вождя революційного робітничого класу!

Сьогодні, в перше травня, ми всі разом вшануємо пам'ять про великого діяча — Гайнріха Бернштейна — бойового вождя революційного робітничого класу!

Сьогодні, в перше травня, ми всі разом вшануємо пам'ять про великого діяча — Гайнріха Бернштейна — бойового вождя революційного робітничого класу!

Сьогодні, в перше травня, ми всі разом вшануємо пам'ять про великого діяча — Гайнріха Бернштейна — бойового вождя революційного робітничого класу!

Сьогодні, в перше травня, ми всі разом вшануємо пам'ять про великого діяча — Гайнріха Бернштейна — бойового вождя революційного робітничого класу!

Сьогодні, в перше травня, ми всі разом вшануємо пам'ять про великого діяча — Гайнріха Бернштейна — бойового вождя революційного робітничого класу!

Сьогодні, в перше травня, ми всі разом вшануємо пам'ять про великого діяча — Гайнріха Бернштейна — бойового вождя революційного робітничого класу!

Сьогодні, в перше травня, ми всі разом вшануємо пам'ять про великого діяча — Гайнріха Бернштейна — бойового вождя революційного робітничого класу!



### НАКАЗ Народного Комітету Оборони Союзу РСР 1 Травня 1917 року № 191 к. Москва

Повний червоноармієць, солдат і вояка!

Сьогодні велике свято! Сьогодні велике свято! Сьогодні велике свято!

Сьогодні велике свято! Сьогодні велике свято! Сьогодні велике свято!

Сьогодні велике свято! Сьогодні велике свято! Сьогодні велике свято!

Сьогодні велике свято! Сьогодні велике свято! Сьогодні велике свято!

Сьогодні велике свято! Сьогодні велике свято! Сьогодні велике свято!

Сьогодні велике свято! Сьогодні велике свято! Сьогодні велике свято!

Сьогодні велике свято! Сьогодні велике свято! Сьогодні велике свято!

Сьогодні велике свято! Сьогодні велике свято! Сьогодні велике свято!

Сьогодні велике свято! Сьогодні велике свято! Сьогодні велике свято!

Сьогодні велике свято! Сьогодні велике свято! Сьогодні велике свято!

Сьогодні велике свято! Сьогодні велике свято! Сьогодні велике свято!

Сьогодні велике свято! Сьогодні велике свято! Сьогодні велике свято!

Сьогодні велике свято! Сьогодні велике свято! Сьогодні велике свято!

Сьогодні велике свято! Сьогодні велике свято! Сьогодні велике свято!

Сьогодні велике свято! Сьогодні велике свято! Сьогодні велике свято!

Сьогодні велике свято! Сьогодні велике свято! Сьогодні велике свято!

Сьогодні велике свято! Сьогодні велике свято! Сьогодні велике свято!

Сьогодні велике свято! Сьогодні велике свято! Сьогодні велике свято!

Сьогодні велике свято! Сьогодні велике свято! Сьогодні велике свято!

Сьогодні велике свято! Сьогодні велике свято! Сьогодні велике свято!

Сьогодні велике свято! Сьогодні велике свято! Сьогодні велике свято!

Сьогодні велике свято! Сьогодні велике свято! Сьогодні велике свято!

Сьогодні велике свято! Сьогодні велике свято! Сьогодні велике свято!

Сьогодні велике свято! Сьогодні велике свято! Сьогодні велике свято!

Сьогодні велике свято! Сьогодні велике свято! Сьогодні велике свято!

Сьогодні велике свято! Сьогодні велике свято! Сьогодні велике свято!

Сьогодні велике свято! Сьогодні велике свято! Сьогодні велике свято!

Сьогодні велике свято! Сьогодні велике свято! Сьогодні велике свято!

Сьогодні велике свято! Сьогодні велике свято! Сьогодні велике свято!

НАРОДНИЙ КОМІТЕТ ОБОРОНИ СОЮЗУ РСР  
МІРНАЯ РЕВОЛЮЦІЯ 1917 — С. ТРОШКІНСЬКИЙ





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

prelekcje i dyskusje, do przeprowadzenia których Komitet Miejski KPU wyznaczył 90 aktywistów<sup>49</sup>. Jeśli chodzi o samą ilustrację, to najprawdopodobniej właśnie ją miał na myśli Feiweł Schreier, wspominając ideologiczną „pomyłkę” Schulza, który przedstawił chłopów maszerujących boso<sup>50</sup>. Jak widać, ostatecznie artysta tę „pomyłkę” naprawił. W numerze znajdują się również rysunki na stronie pod nagłówkiem „Niech żyje i umacnia się nasza potężna ojczyzna ZSRR”. Pierwszy z nich to ilustracja o wymiarach 10 × 1 cm do hasła „Wyżej sztandar międzynarodowej rewolucji proletariackiej!”, umieszczonego na środku strony [3]. Dwa pozostałe (7,5 × 1,5 cm) znajdują się po bokach niżej: rysunek z lewej strony przedstawia konnicę [4], z prawej – wojska pancerne [5]. Na ten blok składają się także rysunki niepodpisane. W numerze, który ukazał się w dniu Święta Marynarki Wojennej, na pierwszej stronie „Bolszewickiej Prawdy” zamieszczono ilustrację o odpowiedniej tematyce, której podobieństwo do innych prac artysty o zbliżonym charakterze nie ulega wątpliwości. Rysunek o wymiarach 18 × 12 cm przedstawia sowieckich marynarzy z bronią w ręku na tle okrętów floty i sowieckiego sztandaru [6].

W liście do Anny Płockier z września 1940 roku Schulz wspomina o rysunkach z okazji rocznicy 17 września, dnia „wyzwolenia zachodnich obwodów USRR”, które przygotowywał dla szkoły. Zarazem w numerze „Bolszewickiej Prawdy” poświęconym „tryumfowi wyzwolonego ludu” można znaleźć dwie wielkoformatowe ilustracje: pierwsza, o wymiarach 24 × 19 cm, przedstawia „wyzwolony lud zachodniej USRR” na tle Kremla i złóż naftowych [7], druga (15 × 18 cm) ukazuje spotkanie ludu z „wyzwolicielami” [8]. Potwierdzenie, że to Schulz jest autorem tych rysunków, wymaga dodatkowych badań. Mogą być one szkicami prac przeznaczonych na wystawę poświęconą rocznicy 17 września, którą Związek Artystów Lwowa zorganizował w tym samym roku<sup>51</sup>. Schreier wspomina, że już rok wcześniej Schulz namalował spotkanie armii radzieckiej z ludnością zachodniej Ukrainy. Był to duży obraz olejny, wykonany z okazji rewolucji październikowej i umieszczony na fasadzie ratusza<sup>52</sup>.

■

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

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

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

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



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

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

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

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



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





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

Największy blok ilustracji autorstwa Schulza tworzą rysunki na stronie „Bolszewickiej Prawdy” poświęconej literaturze. Analiza zachowanych wydań gazety dowodzi, że dział literacki pojawił się na jej trzeciej stronie w styczniu 1941 roku, lecz nie w każdym numerze. Przedtem na tej właśnie stronie widniały informacje o „wielkich przywódcach narodu radzieckiego” itp. Pierwszy rysunek z tej grupy (16,5 × 16,5 cm), mało znany badaczom twórczości Schulza, został odnaleziony przez prof. Szalagę i opublikowany w czasopiśmie „Жовтень”<sup>53</sup>. Przedstawia on Iwana Frankę opierającego się o biurko, z rękopisem w rękach, oraz Ulaną Krawczenko, siedzącą obok. Brak sygnatury autora, widać jednak podpis dodany przez redakcję: „Rysunek art. B. Schulza” [9]. Ilustracja towarzyszy wierszom Krawczenki i jej wspomnieniom o France, a więc dopełnia tematycznie szpaltę. Szalaga przypuszczał, że był to jedyny przypadek, kiedy w ówczesnych pracach Schulza pojawiła się tematyka ukraińska<sup>54</sup>, jednak przypuszczenie to nie potwierdziło się. Na maj roku 1941 przypadały dwie ważne rocznice związane z postacią Franki: 25. rocznica jego śmierci oraz 85. rocznica urodzin. W związku z nimi w regionie i w całej Ukraińskiej SRR odbywały się okolicznościowe obchody. Powołano obwodową komisję jubileuszową pod przewodnictwem Astapenki, która kierowała przygotowaniem wszystkich organizacji społecznych i placówek kulturalno-oświatowych obwodu do „Dni Franki”. Kolektywy twórcze ćwiczyły śpiewanie pieśni, urządzano wystawy i wieczory literackie. Organizowano grupy malarzy, rzeźbiarzy i hafciarek, których zadaniem było przygotowanie obrazów, rzeźb i rysunków przedstawiających Frankę oraz bohaterów i epizody z jego utworów<sup>55</sup>. Dom Twórczości Ludowej zorganizował wyjazd do wsi Nahujowice, gdzie poeta urodził się i spędził dzieciństwo. Artyści przeprowadzali wywiady z jego bratem Zacharem<sup>56</sup>. Na stronach „Bolszewickiej Prawdy” regularnie pojawiały się materiały dotyczące życia i twórczości Franki. Towarzyszyła im cała seria odpowiednich ilustracji, których autorem był Schulz.

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

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

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

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

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



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

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

Mykoły, M. F. Bufanowa w roli Anny i M. A. Charuta w roli Mychajła. Na ilustracji o wymiarach 21 × 9 cm widać też niewyraźną sygnaturę rysownika: „Б. III”, wpisaną w postaci środkowej. Aby wykonać portrety, Schulz mógł zapoznać się bliżej z aktorami podczas publicznej dyskusji nad spektaklem, która odbyła się 10 marca 1941 roku w redakcji gazety. Oprócz aktorów wzięli w niej udział wykładowcy studium nauczycielskiego oraz redakcyjny aktyw<sup>57</sup>.

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

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

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

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

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



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



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

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

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



У в'язниці.

Мал. Б. Шульца.



Тюрма у Ласові, де сидів Іван Франко.

twarz  
Szewczenki

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

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

winiety

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

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





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

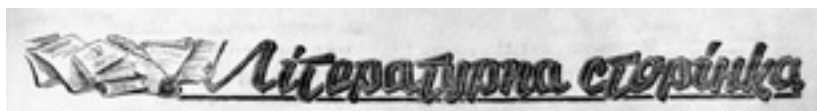


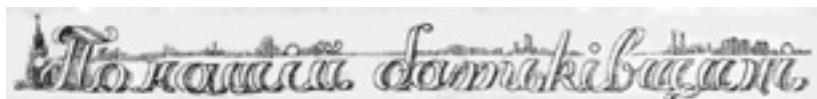
Мені тринадцятий минало.  
Я пас ягнята за селом,  
Чи то так сонечно сіяло,  
Чи так мені чого було?  
Мені так любо, любо стало. . .


**Т. ШЕВЧЕНКО.**

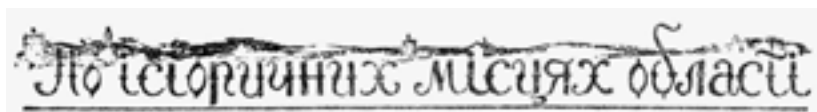
(Малюнок художника Б. Шульца).

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

















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



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

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

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

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

pamięci  
Gorkiego

Ciekawa jest także ilustracja Schulza wykonana dla kolumny sportowej. Widnieją na niej chłopcy ćwiczący na przyrządach gimnastycznych podczas zawodów odbywających się na podwórzu drohobyckiego studium nauczycielskiego (byłego Gimnazjum Państwowego im. Króla Władysława Jagiełły) [25]. W prawym dolnym rogu rysunku znajduje się sygnatura „Шульц Б.” Zgodnie z zamieszczoną w rubryce informacją komsomolskie zawody w gimnastyce zorganizowano 13 kwietnia 1941 roku w sali studium i pomieszczeniach szkoły nr 12 w Drohobyczu. Wzięło w nich udział 600 osób<sup>61</sup>. Od 6 do 20 kwietnia zawody gimnastyczne na skalę masową odbywały się na całym obszarze ZSRR jako element przygotowań do obchodów święta 1 Maja, w trakcie których wysportowana młodzież miała okazywać swoją gotowość do pracy i obrony kraju<sup>62</sup>.

Chronologicznie ostatnią ilustracją z tego bloku jest portret stachanowca z przemysłowej fabryki, M. Kuźmińskiego [26]. Towarzyszy ona wypowiedzi robotnika na temat zmian, jakie zaszły po nastaniu władzy sowieckiej, oraz jego pracy w nowych warunkach. Na rysunku o wymiarach 4,8 × 8 cm brak sygnatury<sup>63</sup>.

portret  
stachanowca

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

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

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

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

szczególne  
okoliczności

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

*Przekład: Marek Wilczyński*

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

## **Część druga**

[świadectwo fotografii. portrety  
miejsc i osób]

# Panorama Drohobycza z 1907 roku i inne ujęcia miasta. Ze zbiorów Zbigniewa Milczarka



**A**

**B**

**C**

**D**

Najdłuższa panorama Drohobycza, Wydawnictwo Kart Widokowych Księgarni J. Piłpa w Drohobyczu, ok. 1907













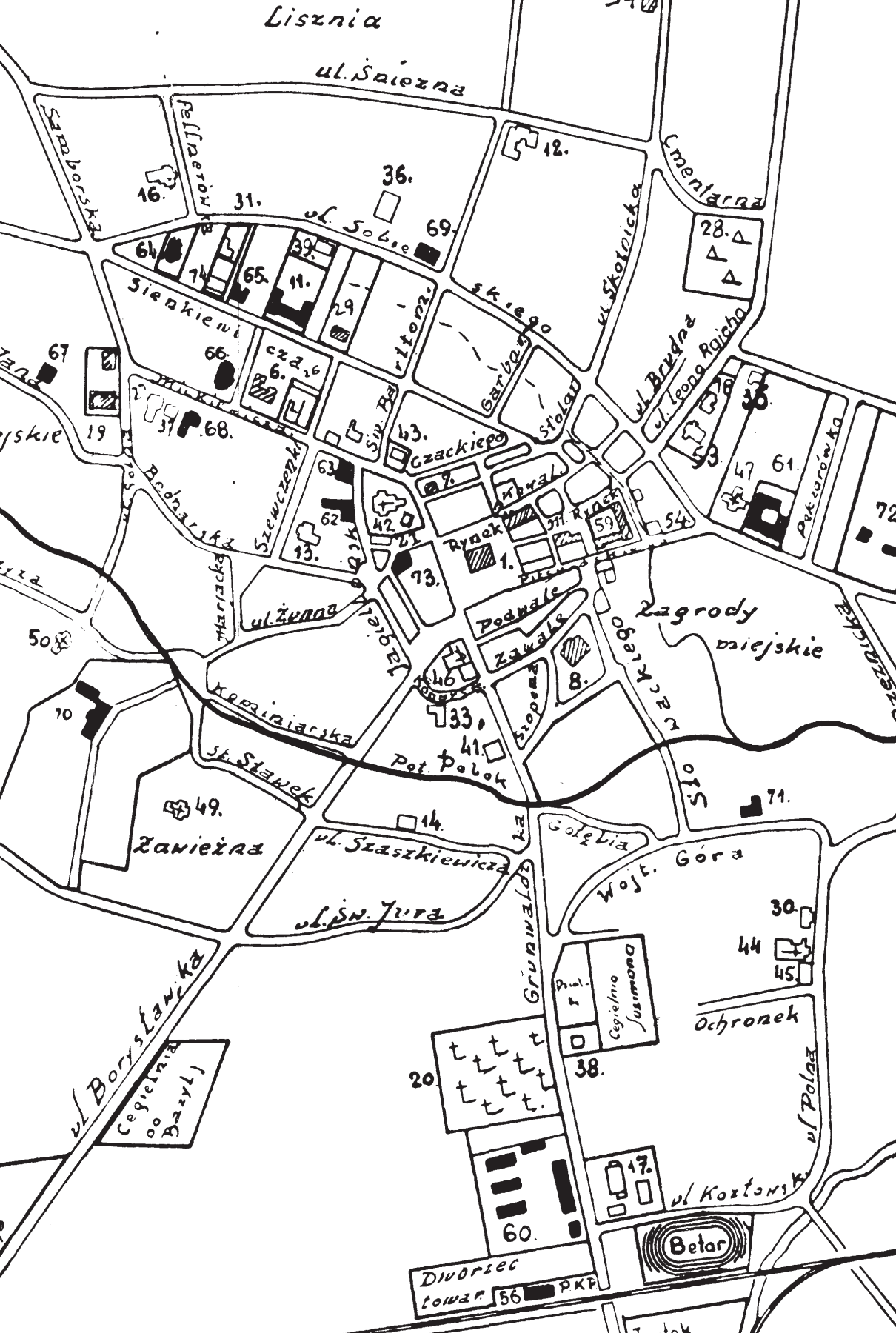




D

Lisznia

ul. Świezna







Rynek – Ringplatz, L. Rosenschein, przed 1920  
Drohobycz – Rynek, L. Rosenschein, 1915

Plan miasta Drohobycza (fragment), *Polski informator gospodarczy miasta Drohobycza*. Nakładem Stowarzyszenia Kupców i Przemysłowców Polskich Ziemi PołudniowoWschodnich – Oddział w Drohobyczu, 1925–1929



Rynek, początek XX wieku

Drohobycz – Kościół, Wydawnictwo Kart Wido-  
kowych Księgarni J. Pilpla w Drohobyczu, począ-  
tek XX wieku

**Drohobycz.**

**Kościół.**





Ulica Stryjska, Wydawnictwo Kart Widokowych  
Księgarni J. Piłpa w Drohobyczu, 1909





Hotel del' Europe, L. Rosenschein, 1911





Ulica Stryjska, L. Rosenschein, 1912

Ulica Stryjska, początek XX wieku





Ul. Stryjska.

*Dvobryer*





**Bożnica**, Wydawnictwo Kart Widokowych Księgarni J. Piłpa w Drohobyczu, początek XX wieku

**Cerkiew św. Trójcy**, Wydawnictwo Kart Widokowych Księgarni J. Piłpa w Drohobyczu, ok. 1909 (fragment)



Ulica Żupna, L. Rosenschein, 1913  
Willa Seemana, Wydawnictwo Kart Widokowych  
Księgarni J. Pilpla w Drohobycz, 1909

# Stanisław Rosiek: Zobaczyć Drohobycz (i...)

## 1.

Ale który? Bo jest ich wiele. Celem nie jest – rzecz jasna – miasto należące dzisiaj do Ukrainy. Można się tam wybrać bez większych trudności na wycieczkę turystyczną. Celem i stawką w tej grze – grze wyglądown, widoków, obrazów – nie jest Drohobycz bliski i dostępny, lecz odległy, być może już bezpowrotnie miniony. Ten Drohobycz, w którym Schulz urodził się i żył. A ściśle – Drohobycz epoki sklepów cynamonowych, co nie jest dokładnie tym samym.

Czy tego rodzaju spojrzenia ponad czasem są możliwe? I czy są warte starań i wysiłku?

Słynne wskazanie Goethego: „Wer den Dichter will verstehen, Muss in Dichters Lande gehen”, spopularyzowane u nas przez Adama Mickiewicza, który umieścił je jako motto *Sonetów krymskich*, zachęca do podjęcia trudów wędrówki do Drohobycza. Goethe – jak się zdaje – miał na myśli wyprawę w istocie turystyczną, która pozwala poznać ziemię, po której poeta chodził. Nawet jeśli ten poeta odszedł już przed wiekami. Trzeba jednak przyznać Goethemu rację, że w jakimś stopniu takie wyprawy mają wymiar nie tylko przestrzenny, lecz także czasowy. Pozwalają niekiedy w teraźniejszości odwiedzanych miejsc dostrzec ich stany i wyglądy dawne. Ale w takich chwilach tylko do pewnego stopnia można ufać świadectwom własnych oczu.

Czy wywołam wielkie zdziwienie czytelnika, gdy powiem, że Drohobycz epoki sklepów cynamonowych jest dla nas – żyjących tu i teraz – niedostępny, a już z pewnością trudno dostępny? I że nieraz podróż do miejsc dzisiaj nieistniejących w dawnym kształcie wiąże się z niemalym ryzykiem i dlatego przed

wyjściem z domu należy raz jeszcze przeczytać ku przestrodze opowiadanie o wyprawie Józefa do sanatorium, w którym przebywał Jakub, jego ojciec?

Ale widzę, że wszelkie ostrzeżenia są daremne. „W imię Boże tedy – wsiadamy i odjazd”<sup>1</sup>. Do dawnego Drohobycza prowadzą dwie drogi. Prawdopodobnie biegną one obok siebie. I mają ten sam cel, warto więc wypróbować jedną i drugą.

## 2.

Najbezpieczniej i najprościej dojechać do Drohobycza *via Sklepy cynamonowe*. Uzupełniająca (i korygująca) lektura także drugiego tomu prozy Schulza ważnym podróżnikom nie zaszkodzi. Drohobycz, choć w jego opowiadaniach ani razu nie pada nazwa miasta, jest w nich stale obecny. Tę właśnie drogę wybrał wspomniany we wstępie do tego zeszytu Bohumil Hrabal, który o Drohobyczu powiedział: „Jest to dla mnie najpiękniejsze miasto na świecie; już go nie ma, więc pewnie dlatego”<sup>2</sup>. Zgoda. Najpiękniejsze są miasta, których nie ma. Już nie ma i dlatego – chcąc je poznać – musimy sięgać po literackie świadectwa.

Pomocą w dotarciu do nieistniejącego Drohobycza mogą być także rysunki i grafiki Schulza. Miasto jest w nich stałym tłem zdarzeń. Bardzo różnych zdarzeń. Na tle Drohobycza Schulz nieraz się portretował, ale też szkicował kobiece akty. Przez drohobyckie place i ulice często przeciągały rysowane przez niego bałwochwalcze procesje. Wystarczy się im przyjrzeć, by zobaczyć rynek, na drugim planie ratusz, gdzie indziej katedra. Elementy architektoniczne miasta można dostrzec także przez otwarte okno domów publicznych, w których Schulz umieszczał masochistyczne sceny z sobą w roli głównej, jakby obraz Drohobycza był koniecznym elementem erotycznego teatrum.

## 3.

Ale jest też inna droga – droga dokumentowania i mozolnej rekonstrukcji miejsca (i czasu). Kroczą nią podróżnicy owładnięci kolekcjonerską pasją. Drohobycz, widmowy Drohobycz Schulza stał się w ostatnich latach jednym z najbardziej intrygujących miast na świecie. Karty pocztowe, plany miasta, mapy okolic, fotografie sygnowane przez miejscowe atelier, dokumenty życia codziennego, jak choćby świadectwa szkolne czy faktury drohobyckich drukarni, osiągnęły na aukcjach relatywnie wysoki poziom. Kolekcjonerzy-podróznicy wierzą (a ja na nich patrzę z nadzieją), że dzięki zdobytym dokumentom uda im się przez zasieki czasu przedostać do dawnego Drohobycza.

1 B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, wyd. 2 poprawione i uzupełnione, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 129 (dalej w skrócie: O).

2 B. Hrabal, *O Brunonie Schulzu*, „Na Głos” 1992, nr 7, s. 82.

Złudne przeświadczenie, że z o b a c z y ć (tu i teraz) t o b y ć (tam i wtedy), leży u podstaw tego kolekcjonerstwa. Pozwala ono osiągnąć jakąś nową formę istnienia w Drohobyczu epoki sklepów cynamonowych – ułomnego wprawdzie, lecz jednak istnienia, które polega na obserwowaniu, świadkowaniu, podpatrywaniu, podglądaniu, a niekiedy także współodczuwaniu, partycypowaniu, budowaniu emocjonalnych więzi z umarłymi. Gdyby nie ta wiara, którą wszyscy w pewnym stopniu podzielamy, czy możliwy byłby pochod przez świat obrazów Drohobycza, fotografii, rysunków „z natury”, a także licznych fantazji wizualnych na jego temat? Bez konstytuującej nas więzi patrzenia i istnienia nie dochodziłoby do tego rodzaju przesunięć w czasie i przestrzeni. Oko jest najważniejsze. Patrzenie bardziej niż inne zmysły osadza (nas) w przestrzeni. To dlatego obrazy odległych miejsc pozwalają patrzącemu na nowo zaistnieć, ustanowić swoje nowe miejsce w świecie inaczej, niż to wynika z jego faktycznej obecności tu i teraz.

Potrzeba na to zgody patrzącego. A także gorączki, silnego pragnienia, by przejść od tu i teraz do tam i wtedy. Trans jest warunkiem tej translokacji. Choć w głębi duszy wie, że to niemożliwe, kolekcjoner obrazów wierzy, że właśnie jemu uda się dokonać tej sztuki, że ziści się cud ontologicznego przekroczenia. Podejmuje więc działania przygotowawcze: czyta mapy, zagłębia się w dokumenty, ogląda dawne fotografie w nadziei, że dzięki nim zobaczy Drohobycz Schulza.

#### 4.

Taka retro-spektywna archeologia patrzenia ma jednak ograniczony zasięg. Pozwala dotrzeć jedynie do dawnych spojrzeń utrwalonych na fotografiach i kolportowanych nieraz szeroko przez karty pocztowe, nazywane niekiedy widokówkami. Te widokówki to zwykle widoki zastygłe, odzwierciedlające utrwalone przez tradycję miejscowe schematy patrzenia i przedstawiania miasta. Każde miasto obrasta takimi wizualnymi konwencjami, poza które trudno wyjść. Im jest częściej fotografowane – jak choćby Paryż, a u nas Kraków czy Gdańsk – tym te schematy stają się trwalsze i wszechwładne. Trzeba je odrzucić, by zobaczyć miasto nieuprzedzonym okiem. Także Drohobycz się ich dopracował<sup>3</sup>. Patrzenie łatwo się banalizuje – przemienia w obiegowy obraz, w widokówkę. Być może prędzej niż słowo, choć spojrzenie, choć oko – nieruchome, pasywne – trudno przyłapać na gorącym uczynku. Łatwiej sobie radzimy ze stereotypami językowymi.

Karty pocztowe z Drohobycza najczęściej pokazują miasto oficjalne. Miasto wspólne, uzgodnione, wynegocjowane przez społeczność, która – co zrozumiałe – miejscowemu kościołowi, cerkwi czy synagodze nadaje większą rangę

---

3 By się o tym przekonać, wystarczy wziąć do ręki i przekartkować najpełniejszy zbiór kart pocztowych przedstawiających miasto, które zebrał w swojej książce Włodzimierz Sadowy (por. *250 kadriw starogo Drohobicza*, Drohobycz 2016).

niż warsztatowi szewskiemu czy sklepom (choćby i cynamonowym). Ratusz i rynek jest w tego rodzaju przedstawieniach obowiązkowy. Ważniejsze w miejscowych hierarchiach okazują się też trwałe budynki niż ludzie zamieszkujący je – zaledwie przez chwilę. Oko i obiektyw fotografa zostają wzięte na służbę. Fotograf czuje niemy nacisk zbiorowości, która określa, w jaki sposób jej miejsce życia ma być widziane i na fotografiach utrwalone.

Na pozór jest inaczej, gdy mieszkańcy Drohobycza pukają do drzwi któregoś z miejscowych atelier fotograficznych. Otwiera im Pilpel lub Russ. W porozumieniach zawieranych wówczas z fotografem obowiązują odmienne zasady. Na ich szczycie znajduje się osobnicze podobieństwo i dostojność fotografowanych, którzy – stając na tle malowanych dekoracji – (współ)tworzą swój idealny wizerunek<sup>4</sup>. I znowu Drohobycz traci szansę na to, by utrwalić swój byt w fotografiach, które pozwoliłyby nam *sic et nunc*, osadzonym (a to znaczy uwięzionym) w swoim czasie i miejscu, zobaczyć Drohobycz.

Epoka aparatów Leica – i szerzej: fotografii amatorskiej i artystycznej, uwolnionej od profesjonalnych konwencji – zaczęła się zbyt późno. Drohobycz Schulza należał już do przeszłości. Był jedynie nostalgicznym wspomnieniem i literacką próbą powrotu do „genialnej epoki”. Niewiele jest fotografii nieoficjalnego Drohobycza z przełomu XIX i XX wieku. Żaden fotograf nie pokazał schyłku monarchii austro-węgierskiej w jego drohobyckiej wersji. W tym czasie – jak się zdaje – powstawały głównie fotografie ekspansywnego przemysłu naftowego, który rozwijał się na zgubę dawnego Drohobycza. Ale od pól naftowych zbyt daleko do cynamonowych sklepów i ich okolic. Dopiero dwie, trzy dekady później rozpocznie się epoka fotografii ulicznych<sup>5</sup>.

Drohobycz, o który toczy się gra, wydaje się więc utracony. Czy już bezpowrotnie?

## 5.

Fotografia stawia opór. Fotografowanie jest w pewnym zakresie pasywne. W kadrze znajduje się – każdy to wie – nie tylko to, co zamierzone, zaplanowane przez fotografa. Świat widziany przez obiektyw nie jest – jeszcze – nieruchomy. Stanie się taki dopiero, gdy fotograf zwolni spust migawki. Teraz jeszcze wszystko się może w ujęciu zdarzyć. Wjeżdża dorożka, ktoś patrząc w obiektyw, krzywo się uśmiecha, kto inny pokazuje język, odwraca głowę... Drugi i trzeci plan żyje swoim życiem. Świat nie jest fotograficznym atelier z wymalowanymi

---

4 Bogato ilustrowany słownik drohobyckich fotografów znajduje się w książce Zenona Filipowa *Miastwo drohobyckoi fotografii* (Drohobycz–Koło 2011).

5 Książka Filipowa zawiera – obok prac sygnowanych przez miejscowych fotografów – także wiele zdjęć anonimowych, często amatorskich, które przedstawiają pełne ruchu sceny uliczne.



dekoracjami i sztucznym oświetleniem. Świat się intencjom fotografa ile sił opiera. I całe szczęście. Dzięki temu – oglądając zrobione przez kogoś fotografie – mamy możliwość wyjścia poza intencje fotografujących. I w ogóle poza to, co widzą i chcą pokazać (i przekazać). Pouczające są w tym względzie zdarzenia opowiedziane w *Powiększeniu* Antonioniego.

Nic dziwnego, że także oficjalne fotografie Drohobycza z początku XX wieku zawierają pewien nadmiar, pewną nadwyżkę widzialnego. Wystarczy zmienić perspektywę, skrócić dystans, powiększyć drugi plan. I nagle okaże się, że oficjalne miejsca odsłaniają swoje prywatne klimaty. Tę zmianę dystansu pokazują dwie karty pocztowe przedstawiające drohobycki rynek (por. s. 74 i 75). Pierwsze ujęcie przedstawia plan ogólny, w którym zacierają się wizerunki pojedynczych osób. Ujęcie drugie – zrobione z tego samego miejsca, chwilę później lub wcześniej – skraca dystans do tego stopnia, że obecni na rynku ludzie stają się głównymi aktorami spektaklu fotografowania. Możemy dostrzec ich twarze, szczegóły ubioru, ich baczne spojrzenia wymieniane z fotografem stojącym po drugiej stronie kamery. A w tle – nareszcie coś dla nas – w tle narożna kamienica przy rynku, w której Jakub Schulz prowadził swój sklep bławatny.

Jesteśmy wreszcie w Drohobyczu?

Tę prostą sztuczkę, zabieg polegający na skróceniu dystansu, wejściu na drugi plan i powiększeniu tego, co się w nim znalazło, można próbować na własną rękę bez końca. Wystarczy na przykład skadrować i zbliżyć fragment karty pocztowej przedstawiającej widok ulicy Stryjskiej, by ludzie stojący u jej wylotu (pod apteką) ukazali swoje twarze (por. s. 77), podobnie jak ci sprzed wejścia do Hotelu del' Europe (por. s. 79). Byłoby jednak grubą przesadą, gdybyśmy chcieli w tym wizualnie odzyskanym tłumie drohobyrczan odnaleźć Schulza. Wejścia w głąb fotografii oficjalnej nie to mają na celu. Gra toczy się raczej o dekonwencjonalizację oficjalnych ujęć miasta, o personalizację jego wizualnych reprezentacji. Choć, kto wie, może pewnego dnia powiększając kartę pocztową przedstawiającą drohobycki rynek, dostrzeżemy, że z drzwi narożnej kamienicy (w tle kościół farny) wychodzi młody Bruno, a właściwie – Brunio, uczeń pobliskiego gimnazjum. Śpieszy się. Za chwilę woźny zacznie dzwonić na pierwszą lekcję.

Tego rodzaju nadzieje nie są zupełnie bezpodstawne. Kto mógł pomyśleć, że na zamieszczonej w 1941 roku przez „Bolszewicką Prawdę” fotografii, która przedstawia komisję wyborczą numer 14, organizującą wybory do Rady Najwyższej CCCP, odnajdziemy Schulza, który skulony uczestniczy w ideologicznym rytuale.

## 6. Rozbłyski

Tylko przypadek. Tak, tylko jakiś szczęśliwy traf może nas nagle przybliżyć do Schulzowskiego Drohobycza. A ściśle – do takiego obrazu miasta, który wymyka się schematyzującemu oku. Ta droga skazana jest na niepewność i ryzyko.

Na cierpliwe błędzenie bez gwarancji sukcesu. Na przeglądanie starych fotografii, które utraciły swoje pierwotne zakotwiczenia, bo umarli ich bohaterowie, a także ci, którzy podtrzymywali pamięć o nich.

I nagle – błysk flesza. Jest. Pośród setek przeglądanych fotografii pojawia się coś uderzającego. Fotografia kartonikowa formatu *cabinet portrait*, wykonana przez zakład fotograficzny Wilhelma Russa z Drohobycza (filie w Borysławiu i Truskawcu). A na niej zastanawiająca postać młodzieńca, który trzyma lejce stojącego za nim konia. Młodzieniec o rysach wschodnich (czyżby Chińczyk w Drohobyczu i okolicach?) wydaje się szczęśliwy. Ktoś spoza kadru pewną ręką, zapewne dla bezpieczeństwa, uchwycił uzdę konia. Scena jest statyczna. Nic złego nie może się młodzieńcowi przydarzyć. Chwila spełnienia. Być może nawet szczęścia.

Ten młodzieniec o mongoloidalnych rysach<sup>6</sup> mógłby być – obok Tłui, Doda czy Edzia – jednym z ułomnych bohaterów prozy Schulza. Nie znajdziemy jednak żadnej o nim wzmianki w *Sklepiach cynamonowych*. Także *Sanatorium pod Klepsydrą* nie odnotowuje nikogo podobnego. A przecież mógł należeć do drohobyckiej społeczności. Przypominam sobie zdanie z *Regionów wielkiej herezji* Jerzego Ficowskiego na temat jednej z bohaterek *Sierpnia*: „Niesamowity żeński demon obłądu – wariatka Tłuja [...] – to znana w Drohobyczu, obok niedorozwiniętego Awrumke, Tłuja vel Tłoja, nieszczęsna obłąkana żebraczka”<sup>7</sup>. Czy sfotografowany z koniem młodzieniec to właśnie wspomniany mimochodem przez Ficowskiego Awrumke? Nie można tego wykluczyć. Jego imię to zdrobniła forma od Awrum – imienia na tyle często używanego w społeczności żydowskiej, że awansowało do literatury jako charakterystyczne. Pojawi się na przykład w *Legendach* Andrzeja Niemojewskiego (1901), w *Nienasyce* Witkacego (1930), w *Chlebie rzuconym umarłym* Bogdana Wojdowskiego (1971). Awrum (vel Abrug) to – jak się zdaje – wersja skrócona imienia Abraham. Tak przynajmniej u Witkacego, który pisał o „kosmatym łonie Abrugka”.

Czy ktoś o takim imieniu żył w Drohobyczu w czasach Schulza? Jakis Awrumke – a dokładniej Awrum Pycon – został odnotowany przez Beno Shrayera w jego wspomnieniach *Były lata*<sup>8</sup>. W dołączonym do tekstu głównego „Indeksie przezwisk” pisze o nim tak: „Żebrak, umysłowo «stuknięty», podobno na tle zawodu miłosnego”. Młodzieniec z fotografii nie wygląda jednak na żebraka. I jest chyba zbyt młody na tego rodzaju zawód miłosny, który prowadziłby do obłądu (choć kto wie, jaką siłę mają dziecięce afekty). Jego inność wynika raczej z genetycznego defektu. A zatem sfotografowany młodzieniec nie jest tym Awrumke, o którym pisał Shroyer i Ficowski?

6 Profesor Janusz Limon – genetyk i pisarz – po obejrzeniu fotografii przypuszcza, że sfotografowany młodzieniec cierpiał prawdopodobnie na zespół łamliwego chromosomu X – fra(X).

7 J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 70. W pierwszym wydaniu książki z 1967 roku imię brzmiało Abrugke.

8 Dziękuję za tę wskazówkę Tymkowi Skibie z Pracowni Schulzowskiej.



Fotografia NN wykonana przez zakład Wilhelma Russa z Drohobycza, początek XX wieku

Może tak, może nie. Nie ma to większego znaczenia. Fotografia przedstawia obraz jakiegoś drohobyckiego „stukniętego” – wedle ówczesnych kwalifikacji – który nie ma imienia. Z drugiej strony „Indeks przezwisk” zawiera pozycję „Awrum Pycon”, który nie ma twarzy, bo żaden jego wizerunek nie przetrwał do naszych czasów. Jest rzeczą nieistotną, czy między tym bezimiennym obrazem i imieniem bez wizerunku zawiązuje się jakaś faktyczna relacja. Bez względu na to, jak jest, razem lub osobno – ikonografia (wprost) i nomenklatura (pośrednio) prowadzą nas do Schulzowskiego świata. Dzięki temu przebijamy się przez powierzchnię tworzoną przez obrazy oficjalne i skonwencjonalizowane.

Kolejny rozbłysk. I kolejne przekroczenie. Fotografia, którą teraz przywołuję, pojawia się na aukcji antykwarycznej 15 maja 2017 roku. Tak została opisana w katalogu: „684. Drohobycz. Fotografia w sepii, widok na domy w mieście. Lata 30-te. Wym.: 12 × 18 cm. 60,-”. Nie udało mi się jej kupić, znów więc zniknęła w czyjejs kolekcji<sup>9</sup> – do następnej aukcji. Pozostał po niej jednak skan w katalogu, dzięki któremu raz jeszcze możemy spojrzeć na miasto Schulza.

Oto więc Drohobycz? Być może. Wskazuje na to odręczny napis ołówkiem na odwrocie. Ale czy można mu wierzyć? Wielkość sfotografowanych budowli wskazuje, że mamy do czynienia z jakimiś gmachami użyteczności publicznej. Nie jest to jednak drohobyckie więzienie ani koszary czy szpital, ani budynek którejs ze szkół. Być może więc fotografia przedstawia jakieś budynki o przeznaczeniu industrialnym. Nie są one w najlepszym stanie. Obrosły tkanką byle jak kleconych domów i komórek. Godna uwagi jest też peryferyjna lokalizacja kompleksu. Marniejące budynki leżą na krańcach miasta, na zaśmieconej skarpie, po której spacerują kury w poszukiwaniu jedzenia. Mieszkańcy tej dzielnicy – wyraźnie zainteresowani pojawieniem się fotografa – porzucili swoje zajęcia i obserwują przybysza. Któryś z chłopców odważył się nawet zbliżyć do fotografa bardziej niż inni i zajął miejsce (siedzące) na pierwszym planie. Niewykluczono, że to przywódca miejscowej dzieciarni. Rzuca się w oczy nieobecność dorosłych. Zdaje się, że tylko jakaś staruszka, zwabiona dziecięcymi hałasami, wylania się z labiryntu komórek. Jest właśnie środek dnia. Dorośli – zajęci pracą w tej lub w innych częściach miasta – nie stawili się do fotografii, tego przypadkowo zdjętego portretu mieszkańców.

Czy to Drohobycz? Jeśli nawet tak, to nie jest to Drohobycz *Sklepów cynamonowych*. Schulz inaczej widział i inaczej prozatorsko przedstawiał miasto swojego dzieciństwa. W innej skali, z innej perspektywy. Ujęcia panoramiczne są w jego prozie rzadkie, choć przecież niekiedy i one się zdarzają, gdy akcja – jak w *Republike marzeń* – wykracza poza rogatki miasta.

---

<sup>9</sup> Oczywiście, mogłem się tego spodziewać. Fotografia trafiła ostatecznie do zbiorów Zbigniewa Milczarka.



Fotografia Drohobycza (?), początek XX wieku



**Staw w parku miejskim, w tle szpital wojskowy.**  
Karta pocztowa opublikowana w albumiku *Erinnerung an Drohobycz-Galizien*, Ondo Vertriebsgesellschaft, Hanover 1917

poniżej: **Drohobycz, staw w ogrodzie miejskim,**  
karta pocztowa, fotografia Bertolda Schenkelbacha, 1935

Zostawmy jednak na boku fotografię, która przedstawia Drohobycz rzekomy. Istnieje dostatecznie wiele fotografii miasta o tożsamości bezspornej. Choćby podobny w ujęciu obraz stawu w parku miejskim. Zdjęcie zostało zrobione w 1917 roku i jest elementem serii opublikowanej w albumiku *Erinnerung an Drohobycz--Galizien*<sup>10</sup>. W tle znów widzimy czteropiętrowy gmach. To szpital wojskowy. Na pierwszym planie łódka wiosłowa, a na niej dwóch żołnierzy i pielęgniarka. Wiedzą, że są fotografowani. Patrzą z uśmiechem w obiektyw, więc być może cała scena została zaaranżowana przez fotografa, który miał za zadanie przygotować reportaż z Drohobycza żołnierskiego. Na okładce albumu wydrukowano „Deutsches Soldatenheim, Drohobycz”. Trwa właśnie Wielka Wojna. Drohobycz, znajdujący się przez pierwsze miesiące pod rosyjską okupacją, zostaje wyzwolony przez sprzymierzone wojska austriackie i niemieckie. Front przenosi się na wschód. Miasto staje się logistycznym zapleczem walczącej armii.

Schulz zna taki Drohobycz. W sierpniu i wrześniu 1917 roku przebywa w rodzinnym mieście na wakacjach. Na studia w Wiedniu wraca na początku października tego roku. Ale Schulz takiego Drohobycza nie wprowadza do świata przedstawionego swoich opowiadań. Jego Drohobycz jest strefą zdemilitaryzowaną. Tego nie zmieni nawet wojsko pojawiające się w *Wiośnie*. Drohobycz Schulza pozostanie konsekwentnie cywilny.

Fotografia należąca do wojskowego cyklu ma jednak niemałą zdolność re-stytuowania dawnych wyglądnów. Pozwala przy tym wyjść poza repertuar stereotypowych spojrzeń wspólnych. Jak wielka jest ich siła pokazuje fotografia tego samego miejsca, którą w 1935 roku robi – świetny skądinąd – drohobycki fotograf Bertold Schenkelbach.

Fotografia z 1917 roku nie zamyka się ponadto w kręgu spojrzeń prywatnych, czytelnych i zrozumiałych jedynie w ramach rodzinnej pamięci. Drohobycz widziany od strony stawu w parku miejskim (tym razem z całą pewnością jest to Drohobycz; dowodem ostatecznym charakterystyczna wieża ratusza, mająca w tle) ukazuje się jako miejsce zdarzeń, które fotografia zaledwie sugeruje. Przejażdżka łódką dwóch żołnierzy z pielęgniarką. Rekonwalescenci? Prawdopodobnie. A ona? Czy rodzi się w niej uczucie do któregoś z nich? Odgłosy dalekiego frontu nad staw nie docierają. To miejsce ma własną dramaturgię. Na brzegu ledwie widoczna grupa osób pochyla się nad leżącą postacią... To wszystko, co da się na fotografii dostrzec, wpisuje w jakąś życiową fabułę, której nigdy nie poznamy. Ale nie jest ona – co trzeba podkreślić – zbieżna z fabułami *Sklepów cynamonowych*.

Moglibyśmy tak nieskończenie długo oglądać stare fotografie i jedynie w chwilach krótkich – jak wybuch magnezji – dostrzegać zanikające widoki

<sup>10</sup> Wydawcą było Ondo Vertriebsgesellschaft z Hanoweru. Inne fotografie cyklu przedstawiają budynek wypoczynkowy dla niemieckich żołnierzy, zlokalizowany przy rynku oraz kilka ujęć wnętrza.

dawnego Drohobycza, raz bardziej, raz mniej oficjalnego. I tylko tyle. Drohobycz – jako miejsce dzieciństwa Schulza i jako świat przedstawiony w jego prozie – nadal pozostanie poza kadrem, daleki i niedostępny fotograficznym zbliżeniom i wizualizacjom.

## 7.

Być może trzeba więc odwrócić relacje między obrazem i spojrzeniem. Nie spoglądać w przeszłość wedle protokołów patrzenia, które podsuwają nam usłudnie dawne fotografie, lecz w szlachetnym zamiarze wizualizacji minionego świata fotografować teraźniejszość (Drohobycz), patrząc nań oczyma literatury, to znaczy nadając widzialność spojrzeniom literackim.

Wzór takiej metody znajdziemy w opowiadaniu *Wiosna*. Wymaga ona ścisłej kooperacji wyobraźni i fotografii. A jeśli tak, to pojawienie się w literackim świecie Schulza jeszcze jednej postaci było nieuniknione.

Pan fotograf – postać równie tajemnicza jak Błękitnooki – pojawia się w prozie Schulza tylko raz. I tylko po to, by sfotografować sen Józefa. Przypomnę bieg fabuły. Nie wiadomo z jakiego powodu w pewną „noc przedwiosenną” ojciec zabrał syna na kolację do „małej restauracji ogrodowej, zamkniętej między tylnymi murami ostatnich domów rynku”. Nad nimi rozpościerał się „żwir gwiazdny rozsiany po mieliznach szeroko rozgałęzionych i rozlanych wirów. Nieregularne ich i nieprzeliczone zagęszczenia nie porządkowały się jeszcze w żadne konstelacje, żadne figury nie opanowały tych rozległych i jałowych rozlewisk”<sup>11</sup>. Kolejne próby hermeneutyki gwieździstego nieba ponoszą fiasko. Siedzący po sąsiedzku fotograf rzuca porozumiewawcze spojrzenia i dosiada się do ich stolika. Wkrótce potem cała trójka: ojciec i pan fotograf, a pomiędzy nimi zasypiający Józef, wraca razem „okrężną drogą przez odległe przedmieścia”. Schulz rysował tę scenę parokrotnie, choć jako ilustracja nie weszła do książkowego wydania *Sanatorium pod Klepsydrą*. Gdy zatrzymują się „w szczerym polu”, ojciec układa syna „na płaszczu rozpostartym na ziemi”. Józef śni. Z zamkniętymi oczami widzi, „jak słońce, księżyc i jedenaście gwiazd ustawiło się w paradzie na niebie”. Mimo oczywistej plagiatowości snu ojciec Jakub „kiwał głową i cmokał językiem”. A pan fotograf? W tym miejscu dochodzimy do punktu najważniejszego, więc apeluję, by z największą uwagą wysłuchać relacji Józefa: „pan fotograf rozstawił swój trójnóg na piasku, rozsunał miech aparatu jak harmonię i pogrzyżył się cały w fałdach czarnego sukna: fotografował to osobliwe zjawisko, ten lśniący horoskop na niebie, podczas gdy ja z głową płynącą w blasku leżałem olśniony na płaszczu i podtrzymywałem bezwładnie ten sen do ekspozycji”<sup>12</sup>.

11 O, s. 145.

12 O, s. 150.





**Jakub, Józef i pan fotograf przy stole**, szkic ilustracji do opowiadania *Wiosna*, ołówki, przed 1936 rokiem

Obiektyw jego aparatu fotograficznego nie jest wymierzony w gwieździste niebo. Pan fotograf uwiecznia na kliszy profetyczny sen Jakuba. Konieczna jest w tym działaniu kooperacja. Jakub śni, ale też p o d t r z y m u j e s w ó j s e n d o e k s p o z y c j i tak, by fotograf zdołał (i zdążył) ten sen sfotografować.

Na podobnej zasadzie także literatura podtrzymuje sny Schulza do ekspozycji (fotografowania). Hrabalowi czytanie wystarczało, by zamieszkać (to znaczy: być-u-siebie) w Drohobyczu Schulza. Bez pośrednictwa obrazów. Nam (mnie), którym świadectwo oka nadal jest potrzebne, pozostają sposoby pana fotografa. Uwiecznić na światłoczułej kliszy literackie spojrzenia, które przemieniają się w obrazy.

Już Ficowski odkrył w sobie to pragnienie – pragnienie wizualizacji Schulzowskiego świata. Poszukiwał istniejącej ikonografii Drohobycza. Równocześnie sam ją tworzył.

W 1965 roku odwiedził Drohobycz z aparatem fotograficznym w rękę. Powstała wówczas seria zdjęć – wizualny reportaż z miejsc związanych z życiem i śmiercią Schulza. Jedenaście zrobionych w tym czasie fotografii Ficowski umieścił w pierwszym wydaniu *Regionów wielkiej herezji*. Powtórzył je w wydaniu drugim z 1975 roku. I już nigdy później w takim rozmiarze. Kolejne wydania jego książki zawierały nie więcej jak dwie, trzy fotografie cyklu. Podobnie było z powstałymi w tym samym czasie fotografiami Artura Kluglera, z którym nawiązał współpracę.

Ten drohobycki fotograf urodził się w 1924 roku, mógł więc znać i pamiętać Schulza, choć – jak się zdaje – nie był jego uczniem. Zareagował jednak na apel Ficowskiego opublikowany w „Przekroju”. W liście z 25 maja 1964 roku wysłała mu reprodukcję fotografii przedstawiającej Schulza „wśród uczniów gimnazjalnych”<sup>13</sup>. Oryginał to zdjęcie zrobione w auli szkolnej w 1940 roku. Schulz stoi na nim ze spuszczoną głową pod portretami Marksa i Stalina. Ficowski publikuje je w swojej książce. Chce jednak czegoś więcej. Klugler już w listopadzie 1965 roku przesyła autorowi *Regionów wielkiej herezji* czternaście fotografii Drohobycza<sup>14</sup>.

Są to fotografie osobliwe, robione jakby pod dyktando Schulza, choć – być może – Ficowski był pośrednikiem między pisarzem i fotografem. Tak czy inaczej znana nam dzięki książkowej publikacji seria jedenastu zdjęć<sup>15</sup> przedstawia Drohobycz *Sklepow cynamonowych*. Robiąc je, Klugler patrzy oczyma

<sup>13</sup> List z 25 maja 1965 roku, podobnie jak wszystkie pozostałe, znajduje się w Dziale Rękopisów Biblioteki Narodowej.

<sup>14</sup> Pisz o tym w liście z 20 listopada 1965 roku.

<sup>15</sup> Tylko jedenastu (nie czternastu). Znamy je wyłącznie z reprodukcji. Co się stało z oryginałami – nie wiadomo. Nie ma ich w archiwum Ficowskiego zdeponowanym w Bibliotece Narodowej. Nie wiadomo, czy przetrwały w archiwum Wydawnictwa Literackiego, które dwukrotnie *Regiony wielkiej herezji* wydawały. Dokumenty związane z wydaniem *Regionów wielkiej herezji* z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych są dzisiaj niedostępne ze względu na „charakter i stan zachowania” (odpowiedź sekretariatu wydawnictwa z 9 września 2018 roku).

ow. Górka — tu, gdzie właśnie jestem. A ten dom z boku, po lewej stronie, to kiedyś była staza karczma Futna... Wiersz jest: jestem w rubieży Schulzowskiej *Republiki marzeń*:

„Zatrzymaliśmy się wrzaskie na «Górze», przy karczynie murowanej i szerokiej. Stała samotnie na dole wód, odcinając się na niebie rozłożystym dachem, na wysokości granicy dachów opadających połaci. Kości dabiły z trudem do wysokiej łąki, ustawały same w szczytach, jakby na rozgwieźdźonej dwoi świąty. Za tą rogatką otwierał się widok na rozległy krajobraz, postaci gościnnieści, wybitki i opalający jak biały gobelin, owiany sprężonym powietrzem, błękitnym i pustym. [...] — wjeżdżaliśmy w ten kraj rozległy jak mapa.” Tak stało między domami, zapadłymi się w drobnyktem powietrze; tu jechały w oparciu brzoźkiście pogary — skąpy dworkianki, tu boki Pan — jako wliczona — smół w szrota za swoją potrzebą, a popularny cackiele słodca to pociągobole, którym czasy przynurzył i wykrywał wita odlepijety blask sierpniowego dnia, nakładając im na twarze masłi kulbawa; tu gostowy dach dzina kupca-maga staje się jasią Arką Noego; a ostatnie stronie z ogłoszonymi starego tygrysa — Płomien świątym pełnym magicznych wierszów. Utwór pt. *Księga słonicy jest właśnie*



„W kącie między tylnymi ścianami szopy i przybudówek był zaułek podwórza, najdalsza odnoga...” (R. Schulz, „Pan”)

Dwie strony pierwszego wydania **Regionów wielkiej herezji** z 1967 roku. Na stronie prawej reprodukcja fotografii Artura Klugera z 1965 roku, pod którą Jerzy Ficowski umieścił fragment opowiadania Schulza *Pan*: „W kącie między tylnymi ścianami szopy i przybudówek był zaułek podwórza, najdalsza odnoga...”

Schulza – oczyma literackimi. Jego fotografie to zwizualizowane literackie spojrzenia. Stanowią one dzięki temu nie tylko i nie tyle ilustracje jego prozy, ile raczej obrazy zacierającego się świata sklepów cynamonowych, epoki „genialnej”, której literackie wskrzeszenie już dla pisarza było niemałym wyzwaniem.

Korespondencja Kluglera z Ficowskim jest jednostronna. Nie znamy listów Ficowskiego. Z tego jednak, co pisał do niego Klugler, można łatwo wywnioskować, że był przez pisarza proszony o zrobienie fotografii niektórych miejsc w Drohobyczu opisanych przez Schulza. W pierwszych wydaniach *Regionów wielkiej herezji* dwa z nich Ficowski umieścił jako podpisy pod zdjęciami. Pierwszy pochodzi z opowiadania *Pan*: „W kącie między tylnymi ścianami szop i przybudówek był zaułek podwórza, najdalsza odnoga...”. Drugi wyjęty został z opowiadania *Sierpień*: „Z półmroku sieni wstępowało się od razu z słoneczną kąpiel dnia”.

Te fragmenty to literacko utrwalone spojrzenia. Jest ich w prozie Schulza nieskończenie wiele. Klugler fotografował tylko nieliczne. Miał większe szanse niż my na to, że jego działania skończą się sukcesem. Drohobycz się zmienia. Coraz szybciej. W 1965 roku wiele (więcej niż dziś) z Schulzowskiego Drohobycza przetrwało. Wystarczyło sięgnąć do opowiadań Schulza. Literatura podtrzymywała te dawne spojrzenia do fotograficznej ekspozycji.

W liście z 8 stycznia 1966 roku Klugler kwituje odbiór kartki od Ficowskiego, w której ten donosił mu, że praca nad książką o Schulzu ukończona i że wkrótce ukaże się drukiem. Pisze: „Bardzo jestem zadowolony, że zdjęcia takiego marnego fotografa jak ja będą zreprodukowane w Pańskiej książce. Żał tylko, że mimo naszych starań nic więcej nie mogliśmy zrobić, aby uświęcić pamięć tak wielkiego ziomka”<sup>16</sup>. Nie ma racji. Nie jest „marnym fotografem”, jak o sobie pisze. Dzięki kilku jego fotografiom świat epoki sklepów cynamonowych – być może – zyskał dostępną nam widzialność.

Panu fotografowi z Drohobycza znowu udało się sfotografować sen. Tym razem sen literacki.



# Jerzy Kandziora: Opowieści o mieszkaniach z kręgu Schulzowskiego mitu

Mieszkania, pokoje, adresy, wygląd ścian, układ pomieszczeń. W korespondencji Jerzego Ficowskiego, w listach, które pisali do niego świadkowie życia Brunona Schulza, ta perspektywa przestrzenna jest bardzo silnie obecna. Po latach pewne zdarzenia i rozmowy ulatują z pamięci, natomiast pamięta się wnętrza, ich klimat. W istocie jest tak, że opisy mieszkań zarówno pisarza, jak i bliskich mu osób – Emanuela (Mundka) Pilpla i Stanisława Weingartena – na swój sposób dominują i, co więcej, te opisy, przez swój zwrotny sens charakteryzowania osoby patrzącej, naprawdę wiele mówią o Schulzu, jego dwóch intelektualnych partnerach, środowisku obserwatorów, rodzinnym i towarzyskim *milieu* otaczającym pisarza.

Powiedzmy ogólnie, że codzienność Schulza była nader powtarzalna, a linia jego życia raczej nie obfitowała w niezwykle zdarzenia. Mimo to szczególnie często zapisywał się w pamięci światków w dwóch statycznych wymiarach, jakimi były, po pierwsze, niezwykła w powszechnym odczuciu *f i z j o n o m i a* tej postaci, po wtóre zaś, w *n ę t r z e j e g o d o m u* przy ulicy Floriańskiej. Oba te wymiary w ponadprzeciętnym stopniu obecne są w relacjach świadków. W pewnym sensie wysuwają się na pierwszy plan.

Regina Silberner od swych wczesnych lat bywała u państwa Pilplów (obie rodziny mieszkaly obok siebie i przyjaźniły się), gdzie często spotykała Schulza, swojego nauczyciela rysunków. Zostawiła w swych wspomnieniach klasyczny konterfekt pisarza, ukazanego na tle jego brata Izydora: „Podczas mych szkolnych lat zjawił się pewnego dnia w naszym domu wysoki, elegancki i bardzo przystojny pan z żoną, córką i synem. Mój ojciec przedstawił tego wyższego urzędnika rafinerii «Galicja» we Lwowie: «to pan Lulu Schulz, brat pana Bruna». Ze zdumieniem patrzyłam na tę piękną normalną rodzinę, podczas gdy myśl moja biegła do wątlej postaci Brunona, o twarzy niepodobnej do brata, ani do nikogo”<sup>1</sup>.

Kategorie „normalności” i „inności, obcości, tajemnicy” – jako te same normalności przeciwieństwa – w relacjach o Schulzu niemal w równym stopniu, jak do

---

1 R. Silberner, *Strzępy wspomnień. Przyczynek do biografii zewnętrznej Brunona Schulza z dwoma portretami w jego wykonaniu*, Londyn 1984, s. 18.

opisu jego fizjonomii (którym to tematem nie będę się tu zajmował), stosują się do opisu wnętrza jego domu i powtarzają się w wielu relacjach. Mamy w korespondencji, którą zebrał Ficowski, opisy tego mieszkania mieszczące się często na biegunie owej obcości, czy wręcz chorobliwości, i to w relacjach osób, u których byśmy się tego najmniej spodziewali.

Bratanek Brunona Schulza Jakub Schulz, urodzony w 1915 roku, pisze w jednym z pierwszych listów do Ficowskiego, że w Drohobyczu na Floriańskiej 10 był raz, a potem tylko na pogrzebie babci, ponieważ „ojciec uważał atmosferę domu drohobyckiego jako chorobliwą i niezdrową dla młodych dzieci (aczkolwiek on sam był bardzo przywiązany do każdego członka swojej rodziny)”<sup>2</sup>.

Naręczona Schulza Józefina Szelińska po latach wspomina w liście do Ficowskiego wnętrze domu przy Floriańskiej i jego lokatorów z pewną dozą abominacji: „Nie miałam nigdy żadnego wglądu w środowisko Sch.[ulza]. U niego, w jego domu, byłam chyba tylko dwukrotnie. Raz aby zobaczyć jego pracownię, spartański pokój-landarę, drugi raz podejmowana przez jego siostrę. W obu przypadkach byłam pod wrażeniem ciszy, spokoju, chorobliwej egzystencji tego całego domu, jakby na marginesie życia”. Mieszkanie to łączy Szelińska z ciemną i przez siebie nieakceptowaną stroną Schulza. W tym samym liście są też lakoniczne sylwetki czy może figury przyjaciół pisarza – Weingartena i Pilpla – raczej jako kapłanów innej religii czy sekty; Szelińska podejrzewała u nich i Schulza „pewne odchylenie instynktu”, ducha falansteru, w którym nie było miejsca dla kobiet. Kończy ten wątek konstatacją dotyczącą także sprawy żydostwa Schulza: „Należeli do tego samego kręgu rodzinno-plemiennego, co w naszej polskiej rzeczywistości odwiecznie rasistowskiej nie było bez znaczenia”<sup>3</sup>.

Trzecie świadectwo ze strony osób bliskich Schulzowi to wspomnienie Ireny Kejlin-Mitelman, która w 1927 roku jako młoda warszawianka podróżowała z mamą Cecylią do Lwowa i Truskawca w celach zdrowotno-turystycznych. Mama, jak pisze Irena, była osobą o liberalnych poglądach, entuzjastycznie otwartą na świat i ludzi, ponad różnicami stanu, pochodzenia i wyznania. Schulz portretował Irenę w Warszawie parę lat wcześniej, a Cecylia Kejlinowa chętnie polecała go jako portrecistę swoim znajomym. W drodze do Truskawca Cecylia odwiedziła dom Schulza pod jego nieobecność (pechowo w tych dniach akurat wyjechał z Drohobycza) i spotykała się z jego matką i siostrą. Ją także poraził ten sam bakcyl niechęci, jaki dotknął Szelińską. Irena wspomina w liście do Ficowskiego, że matka: „Po powrocie z wizyty [...] powiedziała krótko: «One są ciche i zastrachane, boją się słońca i przeciągów. Dom jest ciemny i ponury»”<sup>4</sup>.

2 List J. Schulza do J. Ficowskiego z Londynu, dat. [5 IV 1976]; zbiory Ossolineum, teka Sch-Sm (nr akcesji 165/83).

3 List J. Szelińskiej do J. Ficowskiego, dat. [Gdańsk] 3 IV 1977; zbiory Biblioteki Narodowej.

4 List I. Kejlin-Mitelman do J. Ficowskiego, dat. [Tel-Awiv] 15 I 1983; zbiory Ossolineum, teka Kas-Kol (nr akcesji 61/79).

W tych porażonych smutkiem i mrokiem opisach mieszkania Schulza – jego domowników: matkę Brunona Henriette, siostrę Hanię Hoffmanową i jej syna Zygmunta, Cylę Bardach, kuzynkę matki Brunona, Jerzy Ficowski charakteryzował w *Regionach wielkiej herezji* – r z u c a s i ę w o c z y b r a k s z c z e g ó ł ó w. Zawsze, ilekroć zostaje ono opisane jakąś aprioryczną, niemal zabobonną formułą ciemności, chorobliwości i ciszy, nie ma już miejsca na bliższe przedstawienie ani rozkładu domu, ani wyglądu pokoju Brunona Schulza. Sam Schulz natomiast w swym mieszkaniu jakby cofał się w przestrzeń ciemności i wydawał się owym obserwatorom „uwstecznić” jako człowiek, poddawać jakiejś pierwotności, której nie akceptowali. Określenia „krąg rodzinno-plemienny” (Szelińska), „chorobliwa i niezdrowa atmosfera” (Jakub Schulz cytujący ojca Izzydora) odnoszą się do tej przestrzeni, którą owi recenzenci domu dawno pozostawili za sobą jako ludzie nowocześni i pozbawieni przesądów.

Można by sądzić, że była to kwestia rozumienia lub nierozumienia twórczości Schulza, skoro obok tych „ciemnych” są także „jasne” relacje z Floriańskiej, osób pozostających z Schulzem w bliższej duchowej łączności jako (przyszli) artyści. Adam Procki, rzeźbiarz, który w młodości był konserwatorem eksponatów gipsowych w sali rysunkowej drohobyckiego gimnazjum, w liście do Ficowskiego pisze o pokoju Schulza bardzo ciepło: „Odwiedzałem go często, zwłaszcza w zimie, bo miałem wtedy więcej czasu wolnego – wystarczy mi zamknąć na chwilę oczy, żeby zobaczyć jego postać stojącą przy piecu kaflowym w swoim pokoju na wprost okien, między którymi zawieszony jest jego portret malowany przez Witkacego (o czym mnie poinformował); po prawej od wejścia spiętrzone książki na półkach pod sufit, istny raj wiedzy o sztuce. Wspominam rzewnie te krótkie chwile osobliwej szczęśliwości, pierwszego zetknięcia się z wielką sztuką”<sup>5</sup>.

Równie ciepły jest opis pokoju Schulza dokonany przez jego ucznia Bogusława Marszala, po wojnie artystę plastyka. Znane są jego portrety autorstwa Schulza. Marszał opisuje to mieszkanie, podobnie jak Procki, z szacunkiem dla detalu, mimo upływu lat: „Schulz mieszkał w domu parterowym, trzy pokoje z kuchnią, z dwoma wejściami od podwórza, pokój jego znajdował się pośrodku, z wyjściem na balkon. [...] służąca zgłaszała moje przybycie, Schulz wychodził i przechodziliśmy do jego pokoju, pokojem zamieszkałym przez dwie starsze panie. Pokój jego był prosto urządony, przy oknie stało duże biurko, naprzeciwko szafka i stolik. Przy ścianie przeciwległej oknom stał tapczan i piec kaflowy. Nad biurkiem wisiała duża akwarela Rafała Malczewskiego przedstawiająca pejzaż podgórski [...]. Nad tapczanem wisiał portret Schulza wykonany pastelami przez Witkacego”. Ten opis poprzedzony jest krótką charakterystyką Schulza: „spotkania z Schulzem były dla mnie doniosłym przeżyciem, odczuwałem

5 List A. Prockiego do J. Ficowskiego, dat. 17 II 1983; Ossolineum, teka Pr-Q (nr akcesji 61/79).

emanację jego osobowości, dobroć i delikatność. Rozmawiając, spoglądał w oczy z ujmującym uśmiechem”<sup>6</sup>.

Postrzeganie mieszkania Brunona Schulza zdaje się wiązać ze stopniem zażyłości z nim samym, paradoksalnie większym u uzdolnionych uczniów, widujących go niemal codziennie, niż u osób pozornie mu bliższych, lecz osadzonych w wielkomiejskiej cywilizacji Warszawy (Cecylia Kejlinowa) czy Lwowa (rodzina Izydora), gdzie Schulz bywał gościem. Przypadek Józefiny Szelińskiej, którą trudno podejrzewać o powierzchowny stosunek do Schulza, wydaje się tylko wyartykułowanym lękiem zasymilowanych polskich Żydów, który w tamtych negatywnych reakcjach na domowe otoczenie Schulza dochodzi do głosu<sup>7</sup>. Czy uczniowie Schulza, jako gimnazjaliści nieprzypisani jeszcze definitywnie do określonego kręgu kulturowego, mogli przez taki pryzmat określać stosunek do swojego profesora? Ciekawe są tu świadectwa kolegów Zygmunta Hoffmana, chorowitego siostrzeńca Schulza, którzy odwiedzali go i prowadzili razem życie towarzyskie na werandzie domu przy Floriańskiej.

Tworzyli oni coś w rodzaju niezależnej grupy obserwacyjnej, klubu egzystującego w przestrzeni pogranicznej, a Zygmuś, jak się zdaje, nie był w tym gronie wyjątkiem, skoro jak pisze Edmund Löwenthal, zdradzał kolegom sekrety na temat Brunona („znaliśmy [...] poglądy Brunonia poprzez Zygmunta”<sup>8</sup>). Do tej paczki kolegów siostrzeńca Schulza przesiadujących na werandzie należeli Löwenthal, Leon Horoszowski (który także przekazał Ficowskiemu swoją relację) oraz Julek Schloss, kuzyn Zygmunta (z jakichś powodów zaliczany do kategorii „duchowo niższej”, jak żartobliwie wspomina Horoszowski<sup>9</sup>).

Wczesna relacja Löwenthala z 1948 roku, opisująca mieszkanie Schulzów: „Pamiętam gęstą ciszę i półmrok ich mieszkania – domownicy w filcowych pantoflach prześcigali koty bezszelestnością swych ruchów”<sup>10</sup>, przytoczona przez

6 B. Marszał, wspomnienie o B. Schulzu, dat. Gdańsk, 30 XI 1983; zbiory Ossolineum, teka Ma-Mir (nr akcesji 61/79).

7 O tym, że mieszkanie Schulza niepozbawione było akcentów tradycji żydowskiej, świadczyłyby cytowana przez Wiesława Budzyńskiego (za Anną Kirchner) relacja Haliny Marii Dąbrowskiej z jedynej wizyty Zofii Nałkowskiej u Brunona Schulza w czerwcu 1939 roku: „Ciemne wnętrza, pełne antycznych mebli, ciężkich, jakby egzotycznych przez tradycję starożydowską. Dziwne książki hebrajskie, talmudy, świeczniki wieloramienne, a jednocześnie wykwiłt współczesnego nakrycia do podwieczorku, którym Zofia została przyjęta. Ściany pokoiów pokryte całe portretami, pochodem zjaw o wykrzywionych obliczach, zniekształconych ciałach – ciemnych obrazów Schulza” (W. Budzyński, *Schulz pod kluczem*, Warszawa 2013, s. 367).

8 Wspomnienie E. Lewandowskiego (Löwenthala) załączone do listu do J. Ficowskiego, dat. Stockholm, IV 1981; zbiory Ossolineum, teka Lipt-Ł (nr akcesji 61/79); przedruk skrócony w: B. Schulz, *Listy, fragmenty. Wspomnienia o pisarzu*, zebrał i oprac. J. Ficowski, Kraków–Wrocław 1984.

9 List L. Horoszowskiego do E. Löwenthala z Frankfurtu nad Menem [z 9 V 1981]; zbiory Biblioteki Narodowej.

10 List E. Lewandowskiego [Löwenthala] do J. Ficowskiego, dat. Wrocław, 10 VII 1948; zbiory Ossolineum, teka L-Lips (nr akcesji 61/79).



Ficowskiego w wersji przetworzonej w *Regionach wielkiej herezji*<sup>11</sup>, stała się niejako obrazem kanonicznym tego wnętrza. Ficowski zatem w swej pierwszej książce o Schulzu wsparł niejako mroczną wersję opisu mieszkania przy Floriańskiej.

Jednak w roku 1981 Löwenthal przesłał Ficowskiemu znacznie obszerniejszą relację ze swoich wizyt u Zygmunia, z opisem mieszkania właśnie z pozycji werandy, relację częściowo pisaną z użyciem zaimka „my”, w imieniu całej tej grupy gimnazjalistów. Świetnie rysuje w niej te niewidzialne, niewypowiedziane granice, jakie obowiązywały między werandą a wnętrzem mieszkania: „We właściwym mieszkaniu bywaliśmy rzadko, naszą siedzibą była oszklona weranda. Jedynie w czasie choroby Z. [Zygmunia] wkraczaliśmy, w raczej zredukowanym składzie, do pokoju Z. i jego matki. Brunio mieszkał w następnym, głębiej położonym pokoju i rzadko zaglądał do Z., gdy u niego byli koledzy”<sup>12</sup>.

Z innych fragmentów dowiadujemy się jednak, że chłopcy wchodzili w bliższy, pozaszkolny kontakt z Schulzem i pomagali mu w procesie graficznym, „pełniąc funkcje techniczne (czernienie płyt, kopiowanie)”<sup>13</sup>. Poza tym czytali ukradkiem dziennik Schulza, ekscytując się rozszyfrowywaniem symboli literowych „S”, „O”, „M”. Granice werandy były więc przekraczane legalnie i nielegalnie. Sam opis mieszkania nie zawiera już owych ciemnych barw (cisza i koty), które pojawiły się we wczesnym wspomnieniu Löwenthala z 1948 roku. Mieszkanie przedstawione zostało wprawdzie jako zatłoczone meblami, ale nie wynika z tego, aby działało to przygnębiająco na kolegów Zygmunia. Tak jakby po wielu latach Löwenthal chciał ukazać to mieszkanie i werandę jako dwie przestrzenie rozbudzenia młodej wyobraźni i teren pewnych gier poznawczych, właściwych młodemu wiekowi.

Wśród uczniów Schulza był jeden, który posiadał pamięć szczególnie czułą na relacje między swym nauczycielem a przestrzenią wewnątrz i miasta, swoiście proksemiczną wrażliwość wizualną. Mam na myśli Edwarda Alojzego Lewickiego, który przesłał Ficowskiemu swoje wspomnienia w 1981 i 1983 roku. Schulz jawi się w nich jako dobry duch pierwszoklasisty, drobnego i zagubionego w wielkim gmachu drohobyckiego gimnazjum. Ta surowa architektura przytłaczała chłopca. Dodatkowo, jak wspomina, deprymowało go sąsiedztwo szkoły – usytuowany *vis à vis* zakład pogrzebowy Gintera z otwartą bramą, w której widoczne były karawany. Lewicki wspomina, że na tle grona pedagogicznego i wewnątrz gmachu szkoły właśnie Schulz jako jedyny emanował wewnętrznym ciepłem i opiekuńczością: „Rzekłbym, że żyjąc w gimnazjum, ponurym budynku wśród obcych sobie ludzi, w lęku, a nawet w trwodze – w kręgu profesora Schulza doznawałem ulgi. [...] W tym ciemnym, dwupiętrowym budynku

11 J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 49.

12 Wspomnienie E. Lewandowskiego (Löwenthala), op. cit.

13 Ibidem.

gimnazjalnym dwa były miłe punkty: ten, w którym przebywał prof. Bruno Schulz – i gdzie stara tercjanowa sprzedawała smaczne andruty. [...] Profesor wyłaniał się z mroku gmachu, sal, odcinał się jaśniutką twarzą od kruczoczarnej fryzury i płaszcza roboczego z tzw. klotu. Emanował tym, czego się nie widzi, ale odczuwa”<sup>14</sup>.

Lewicki mieszkał w Drohobyczu od piątego do trzynastego roku życia i w tym czasie poznawał miasto. W zakończeniu swoich wspomnień tworzy paralełę między rysunkami Schulza ze sceną balkonową a miejskimi zakamarkami Drohobycza: „Starczyło wejść do kilku korytarzyków, od chodnika, z Rynku, na odcinku od cerkwi gr.-kat. ku kościołowi rzym.-katolickiemu, aby zauważyć, w głębi ciasnych podwórek, takie balkoniki. Podwórka ciasne i zacienione, wykładane kamieniami. Pamiętam [...] jedno z takich podwórek, na tym odcinku opisanych – chodziłem jako chłopak do może 12.–13. roku życia, do mieszczącej się tam winiarni. [...] ojciec mój kosztował gatunki, coś wybierał, kupował do faszki, z beczki oryginalnej z importu [...]. Cały ten świat z grafiki prof. Schulza znam z autopsji, i żywo mam to w pamięci, wszak z miasteczka mojej babki. Świat folkloru izraelskiego [!] z tamtych miejsc i czasów – jest mi znany tym bardziej, iż jedna ze stryjenek moich była, jest, autentyczną Izraelitką”<sup>15</sup>.

Być może Lewicki jako jedyny spośród uczniów Schulza tak wyraźnie dostrzegł w jego grafikach i rysunkach architekturę Drohobycza, doszukując się związku między tym światem podwórek, balkonów, pokojów i korytarzy a wrażliwością Schulza na kobiety, ale... w aspekcie ich s p o ł e c z n e g o u p o ś l e d z e n i a. Lewicki jakby pomija masochistyczny klimat tych prac, ale nie czyni tego k'woli jego przemilczenia (wspomina o „demonizmie kobiet”), lecz po to, by dopisać do świata Schulza pewien kontekst społeczny, w innych odczytaniach pomijany: „Schulz w swej wrażliwości estetycznej, i moralnej, pewno widział degradację okropną owych dziewczuszek, bez skrupułów, i usiłował tłumaczyć sprawę «demonicznością» niby kobiet, które wyłącznie zdominowały mężczyzn [...] Pamiętam, w wielu sublokatorskich pokojach zjawiały się pewne piękne dziewczęta, i jacyś panowie, policja ich ściagała. A wtedy to słyszało się o «handlu żywym towarem», biedne dziewczuszki wiejskie, z ukraińskiej wsi wyjeżdżały gdzieś do Ameryki Łacińskiej, może do Peru itd. [...] Tak to widzę ów demonizm, wiał on – owszem – z mieszkań wynajmowanych, z ulic, o to się ocierałem do jakiegoś 13 roku życia”<sup>16</sup>.

Jeśli dobrze rozumiem eksplikację Lewickiego, celem Schulza, w jego wrażliwości społecznej, w intencji jakiegoś zadośćuczynienia, było odwrócenie

**14** List E. A. Lewickiego z załączonym wspomnieniem do J. Ficowskiego, dat. 22 VIII 1981; Ossolineum, teka L-Lips (nr akcesji 84/95).

**15** Ibidem.

**16** Ibidem.

ról podmiot–przedmiot w relacjach mężczyzn z tamtymi wykorzystywanymi dziewczętami. Kiedy obserwuje się różne typy męskie przemienione w karty, niekiedy nagie, niekiedy w cylindrach i frakach, z binoklem i laseczką, ukazane w cyklach procesji, z r e g u ł y n a t l e m i e j s k i e j z a b u d o w y, nie można tak zupełnie przejść ponad refleksją Lewickiego.

Być może da się wpisać to odwrócenie ról w coś, co Jerzy Jarzębski wpisał w relację drohobyckich peryferii do miejskiego centrum – w u t r a t ę f o r m y, postępującą wraz z oddalaniem się od Rynku<sup>17</sup>. Byłaby to utrata formy u mężczyzn i odzyskiwanie jej przez kobiety. Mężczyźni karłowaci, w zapadających się cylindrach, za dużych surdutach, które stają się bezforemnym okryciem nieprzylegającym do ciała. Kobiety tę formę odzyskujące, nie tylko w ubiorze (bielizna jest tu szczytem elegancji), ale też w gestach t e a t r a l n e j dominacji, wyzwolenia, otwarcia, rozpostarcia ciał, odtąd już niczego się niewstydzące i ustanawiające swoje wszechświatowe panowanie.

Tworzenie przez Reginę Silberner portretu rodziny Pilplów, zamieszkałych w willi z werandą przy ulicy Szewczenki 8, sąsiadującej z bliźniaczą willą rodziców Reginy przy Szewczenki 10, w dużej mierze opiera się na opisie wnętrza domu – opisie swego rodzaju kręgów intymności, poczynając od pokoju Mundka Pilpla, poprzez salon, a kończąc na werandzie, która, podobnie jak w relacjach kolegów Zygmunta Hoffmana z domu Schulza, stanowiła strefę łączącą mieszkanie ze światem zewnętrznym: „Na długiej werandzie od podwórza stały krzesła; podczas sprzyjającej pogody siedzieli tam, czytając, Mundeck w purpurowym szlafroku, pałac bez przerwy papierosy. Często tam przyjmowali intymnych przyjaciół, no a ja, i czasem mój ojciec, przyłączaliśmy się do zawsze ciekawej gromady, lub tylko do rodzeństwa. U nas na tej tylnej werandzie nie siedziało się”<sup>18</sup>. Mamy także opis salonu: „Godziny spędzane w salonie Pilplów były dla mnie zawsze ucztą. Czasem wołali mnie, bym przyszła, byli sami, Trudzia grała na fortepianie, a Mundeck cudownie artystycznie gwizdał. Muzyka: od operowej do szlagierów ówczesnych – smętnych i sentymentalnych. Grałyśmy czasem na 4 ręce i śpiewały, a Mundeck gwizdał. Potem często przychodzili ich znajomi, jeden z nich grał na fortepianie precudownie; albo gwarnie rozmawiano i cicho wchodził pan Bruno. Wtedy siadałam gdzieś w kąciку, obserwowałam i nabożnie słuchałam”<sup>19</sup>.

Opisy te – werandy i salonu – można czytać jako metaforę przezwyciężania ciemności, która czała się w mieszkaniu Pilplów, bogactwem ludzkiego ducha i sztuki. Dom Pilplów, w odczuciu Silberner, miał bowiem zadatki na mroczność:

---

<sup>17</sup> J. Jarzębski, *Miasto Schulza: architektura i żywioty*, w idem: *Schulzowskie miejsca i znaki*, Gdańsk 2016, s. 84–85.

<sup>18</sup> R. Silberner, op. cit., s. 11.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 12.

„Wnętrze mieszkania [...] było, tak mnie się zdawało, zawsze ciemnawe, zwłaszcza jadalnia i sypialnia rodziców [Mundka i Trudzi], przez które to pokoje przechodziło się do salonu. Jakby nigdy nie wietrzone to wnętrze i po moim domu wiecznie podlegającym «dezynfekcji» – fascynujące. W salonie stare wygodne meble, fortepian, niezliczone książki, ściany pokryte obrazami. Były wśród nich ogromne olejne portrety Trudzi i Mundka, oddanych wiernie przez artystę [...]. Wisiały tam też grafiki i rysunki, na które jako bardzo młoda dziewczyna patrzyłam ze zdumieniem i strachem. Utkwiła mi w pamięci naga kobieta wstępująca do wanny, do której murzyn nalewał z ciała bez głowy krew, a u stóp jej, jak zawsze, głowa Mundka, Staszka Weingartena i innych, których znałam, no i głowa Brunona Schulza, twórcy wszystkich tych rysunków i portretów”<sup>20</sup>.

O ile wiem, nie istnieje katalog zaginionych prac plastycznych Schulza, ale niewątpliwie cytowany opis wniósłby do niego kilka pozycji. Jedną z nich, dość podobną do sceny z Murzynem, przywołuje we wspomnieniu Michał Chajes. Był to pastelowy obraz zatytułowany *Zaczarowany młyn*, na którym na tle starego młyna widnieją „dwie rozłożyste niewiasty” i „skurczony zmizerowany nieboraka” z rysami Schulza; na stole stoi misa napełniona krwią<sup>21</sup>.

Poza owym wydobywaniem mieszkania Pilplów z zagrażającego mu mroku, prowadzącym od ciemnego pokoju Mundka do jasności salonu i werandy, dominantą opisów Silberner jest także, jak widać to w cytatach, p r z e p ł y w g o ś c i przez to mieszkanie. U Pilplów poza Schulzem pojawiali się poeta Juliusz Wit-Witkower, który wykonywał tam swoje arie i recytacje, Michał Chajes i Stanisław Weingarten (co wiemy z listu Chajesa<sup>22</sup>), a także zapewne Maria Budracka, zanim w 1920 roku wyjechała do Wiednia. W liście do Ficowskiego Silberner opisuje także fotografię zrobioną podczas rocznicy ślubu jej rodziców<sup>23</sup>, na której widoczni są Mundek Pilpel i dentysta Adolf (Dolek) Löw.

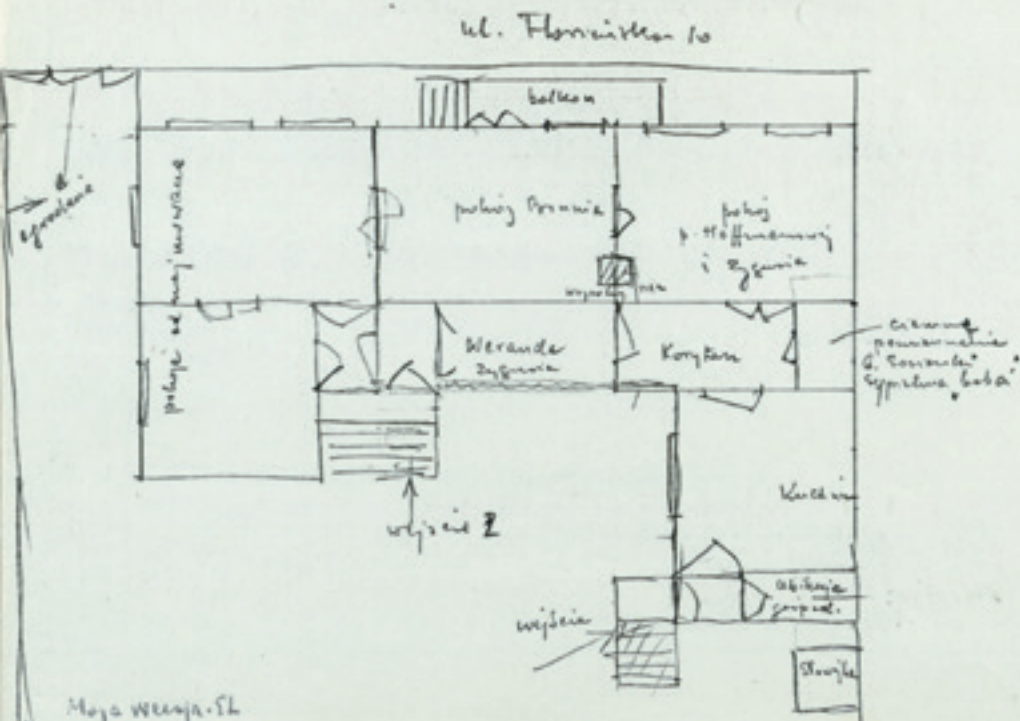
Przyjaciele Pilplów i Schulza tworzyli zatem grupę osób wzajemnie się odwiedzających i spotykających na małym obszarze w centrum Drohobycza. Przekonujemy się o tym, gdy na plan miasta nakładamy znane nam adresy tych osób. Michał Chajes to ulica Świętego Jana 15. Był bliskim sąsiadem Schulza, bo stanowiła ona przedłużenie Floriańskiej i Bednarskiej. Chajes, dając Ficowskiemu wskazówki przed jego wyjazdem do Drohobycza w 1965 roku, objaśnia, jak dojść do domu Schulza i willi Pilplów: „Brunio do 1939 roku mieszkał przy ul. Bednarskiej

<sup>20</sup> Ibidem, s. 11.

<sup>21</sup> Wspomnienie M. Chajesa o B. Schulzu załączone do listu do J. Ficowskiego, dat. Kraków, 7 VI 1948; Ossolineum, teka Ce-Cze (nr akcesji 134/80).

<sup>22</sup> „Brunio, Staszek Weingarten i ja byliśmy w latach 1919–1928 prawie codziennymi gośćmi u Mundka Pilpla, który dzięki swemu rozgarnięciu umysłowemu umiał nas koło siebie skupić. U niego też poznałem Witkacego [...]” (list M. Chajesa do J. Ficowskiego z 14 IV 1965; cyt. za: J. Ficowski, *Bruno Schulz (1892–1942). Notatki biograficzne*, maszynopis, k. 49; zbiory Biblioteki Narodowej).

<sup>23</sup> List R. Silberner do J. Ficowskiego, dat. Jerozolima, 17 VIII 1992; zbiory Biblioteki Narodowej.

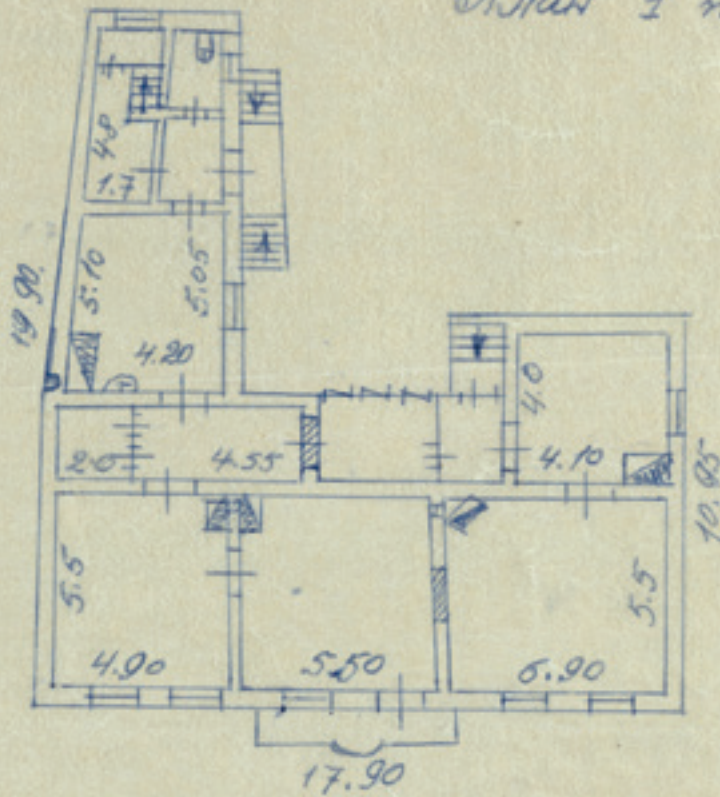


Układ pomieszczeń domu Schulza przy dawnej ul. Floriańskiej 10, szkic wykonany przez ucznia Schulza Edmunda Löwenthala (Lewandowskiego), zbiory Biblioteki Narodowej

Drzwi balkonowe i okno pokoju Schulza w domu przy dawnej ul. Floriańskiej 10, fot. J. Ficowski, 1965

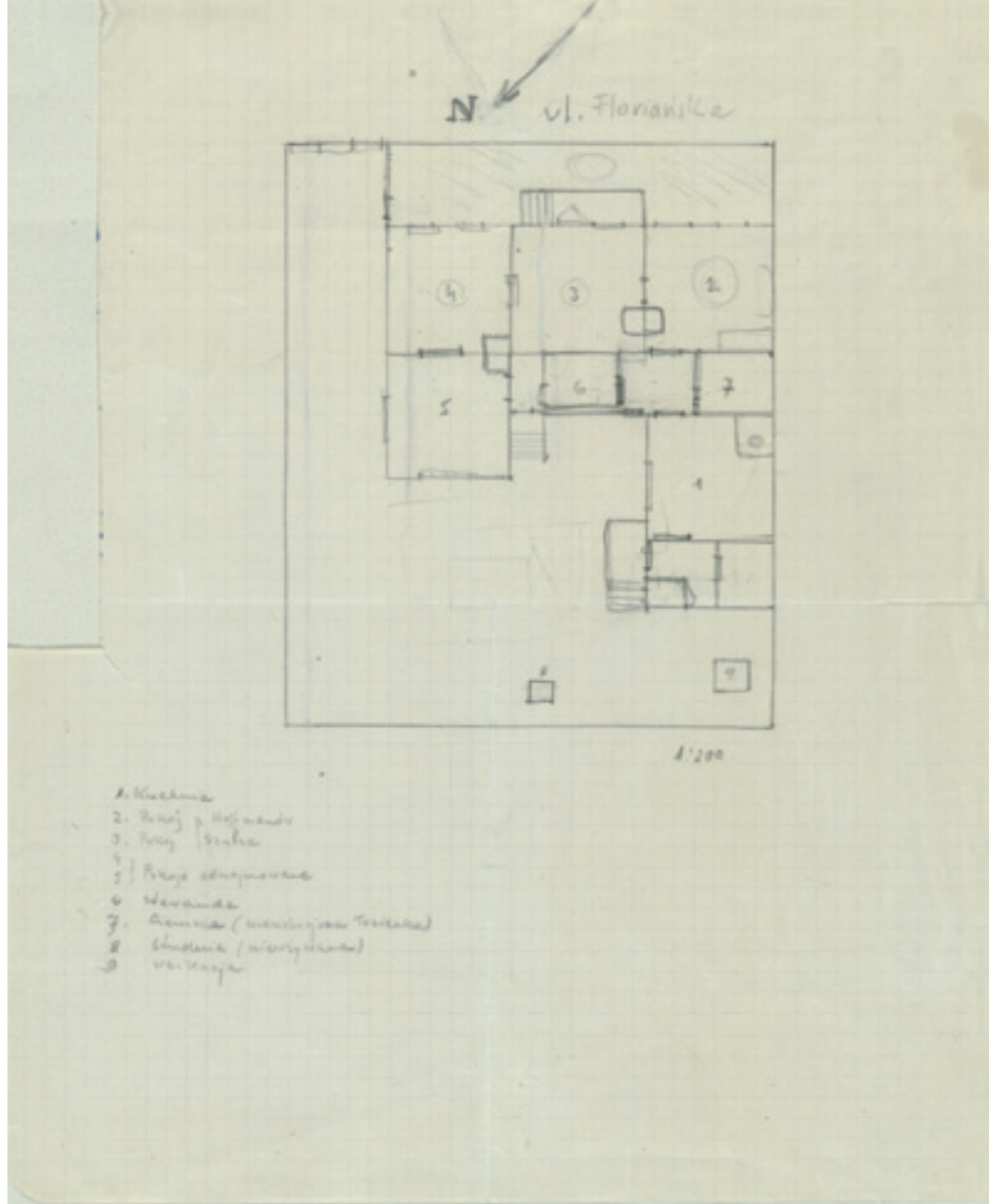
# Седоба №12

План 1 поверха



материал 1948р

Plan domu Schulza przy dawnej ul. Floriańskiej 10 według stanu w 1948 roku, przerysowany przez adwokata Leona Friesa z urzędowego planu w Radzie Miasta Drohobycza w 1985 roku, zbiory Biblioteki Narodowej



Układ pomieszczeń domu Schulza przy dawnej ul. Floriańskiej 10, autor nieustalony, zbiory Biblioteki Narodowej

w parterowej willi z dość obszernym balkonem. Jest to 3 czy 4-ty dom za «figurą» po prawej stronie ulicy, idąc od Rynku». Natomiast z willi Pilplów, jak pisze, „przez ulicę wychodziło się obok kina na tyły Poczty”<sup>24</sup>.

Usytuowanie domu, w którym mieszkał Bruno Schulz, często podawane jest odmiennie. Warto zacytować fragment listu Feiwela Schreiera *vel* Shragi Shrayera do Ficowskiego, poświęcony tej pozornej zmienności adresu. Ficowski wynotował sobie ten fragment w obszernym maszynopisie zatytułowanym *Bruno Schulz (1892–1942). Notatki biograficzne*, będącym wypisem z listów i relacji ustnych: „Schulz mieszkał w domu przy ul. Floriańskiej 8. Jeżeli niekiedy podawał nr 10, to była to widocznie zmiana numeracji domu. Na rogu tej ulicy (od strony ul. Jagiellońskiej – dzisiaj Komsomolskiej) na kolumnie-piedestale stała figura św. Floriana gaszącego pożar. Na załączonym zdjęciu widać tę zachowaną do dziś kolumnę, ale samego świętego zdjęto. Ulica Bednarska była przedłużeniem ul. Floriańskiej (począwszy od ul. Szewczenki na prawo i ul. Mariackiej na lewo – widać to na innym zdjęciu), ale w latach powojennych (1949–1950) zniesiono nazwę ul. Floriańskiej i przyłączono ją do ul. Bednarskiej, zaczynając numerację domów od ul. Floriańskiej”<sup>25</sup>.

Znamy także miejsce zamieszkania Józefa Heimberga (ur. 1922), siostrzeńca Stanisława Weingartena – ulica Świętego Jana 9A, niedaleko domu Schulza. Heimberg w dzieciństwie był czasem zabierany do Schulza przez wujka Stanisława, gdy ten przyjeżdżał z Łodzi: „[Schulz] mieszkał niedaleko na ulicy Bednarskiej. Nie wiem od kiedy, ale u nas w domu było dużo (kilkanaście) małych obrazów Szulca [!]”<sup>26</sup>.

Państwo Budraccy, zanim wyjechali do Wiednia, mieszkali przy ul. Truskawieckiej, sąsiadując z Weingartenami. Maria Budracka wspomina: „Staszek był miłośnikiem sztuki. Jedno pamiętam dokładnie. Jego pokój był zawieszony obrazami od sufitu po podłogę”<sup>27</sup>.

Wszechobecność prac Schulza w tym gronie jest niewątpliwa. Wisiały w salonie Pilplów, u Weingartena, który wyjechał wraz z nimi z Drohobycza do Lwowa (ok. 1927), a potem do Łodzi (ok. 1932)<sup>28</sup>, w domu rodziców Józefa Heimberga<sup>29</sup>,

<sup>24</sup> List M. Chajesa do J. Ficowskiego, dat. 8 IX 1965; zbiory Biblioteki Narodowej.

<sup>25</sup> List Shragi Shrayera do J. Ficowskiego, dat. Kiriat Ono, Izrael, 2 VIII 1965, cyt. za: J. Ficowski, *Bruno Schulz (1892–1942). Notatki biograficzne*, k. 30; zbiory Biblioteki Narodowej.

<sup>26</sup> List J. Heimberga do J. Ficowskiego, dat. New York, 21 IV 1992; zbiory Biblioteki Narodowej.

<sup>27</sup> List M. Budrattkiej-Tempele do J. Ficowskiego, dat. Wiedeń, 15 II 1979, zbiory Ossolineum, teka Br-Ca (nr akcesji 61/79).

<sup>28</sup> J. Ficowski, *Alfabet Weingartena*, w: idem, *Regiony wielkiej herezji i okolice...*, s. 286–287.

<sup>29</sup> „[...] u nas w domu były grafiki [Schulza] przeważnie małe, jakie 20 × 30 cm w oprawach i ramach. Przedstawiały ludzi w różnych (w moich oczach z tego czasu) wyolbrzymionych wyrazach, przeważnie zdziwienia lub rozpaczy” (list J. Heimberga do J. Ficowskiego, dat. New York, 30 V 1992; zbiory Biblioteki Narodowej).



w mieszkaniu Haendlów<sup>30</sup>, w domu rodziców Marii Budrackiej (później Budratzkiej-Tempele)<sup>31</sup>, w mieszkaniu Chajesa<sup>32</sup> i zapewne w wielu innych domach, co świadczy o tym, że Schulz był autorem niezwykle płodnym, a ponadto dość hojnie ofiarowującym swoje prace. A ponieważ znajdowały się one głównie w domach inteligencji polsko-żydowskiej, skazane były w pierwszej kolejności, wraz ze swoimi właścicielami, na zaturę po wkroczeniu Niemców do Drohobycza.

Warto spojrzeć na te mieszkania jako na swoiste ostoje najgłębszego ducha artystycznego, szczególnie wyrafinowanej sfery kultury polsko-żydowskiej. Mieszkanie Stanisława Weingartena, czy raczej jego pokój sublokatorski, najpierw we Lwowie, a potem w Łodzi (bo właścicielem własnego mieszkania w Łodzi stał się dopiero tuż przed wojną), jest uosobieniem tego klimatu. Szczególnie rzuca się to w oczy właśnie w jego przypadku, ponieważ będąc osobą o dużej wrażliwości i nadzwyczaj bogatych zamiłowaniach artystycznych, był równocześnie samotny, niejako wykorzeniony ze swego pierwotnego drohobyckiego środowiska jako inżynier na placówce zamiejscowej koncernu Galicja. W porównaniu z wcześniejszymi opisami mieszkań i werand Schulza i Piłpłów to istnienie pozostaje osobne także przez fakt, że opisujący je obserwatorzy n i e n a l e ż e l i d o j e g o ś w i a t a .

Relacja Karoliny Safier o Weingartenie i jego pokoju jest krótka i powierzchowna. Jako studentka wynajmowała ona we Lwowie stancję u tej samej właścicielki, co Weingarten, przy ulicy Ochronek 9. Pisz do Ficowskiego: „pokój jego tonął cały w szkicach i obrazach Schulza. Były one wówczas bardzo niezrozumiałe dla mnie, były to karykatury postaci ludzkich, fizycznie i psychicznie okaleczonych”<sup>33</sup>. W drugim liście jest opis postaci samego Weingartena: „był dla mnie poważnym panem, wytwornym, eleganckim i ekskluzywnym. Nikt go nie odwiedzał prócz Schulza i może ludzie faktycznie mieli rację, posądzając ich o homoseksualizm?”<sup>34</sup>. Mąż Karoliny, Karol Safier, w swojej relacji dodaje, że Weingarten był pozytywnie oceniany przez właścicielkę domu, bo „1. płacił punktualnie, 2. zachowywał ciszę i 3. kobiet nie sprowadzał. [...] pokój był «wytapetowany» (dosłownie) rysunkami Schulza. To były postacie-karykatury, a na każdej z nich Weingarten w formie karzełka o dużej łysej (częściowo) głowie.

**30** „W mieszkaniu państwa Karolostwa Hoendel wisił portret tego Stacha [Weingartena], malowany przez Brunia” (list Leona (Lolka) Horoszowskiego do E. Löwenthala, [Frankfurt nad Menem, 9 V 1981; zbiory Biblioteki Narodowej).

**31** Chodzi o portret rysunkowy Marii Budrackiej autorstwa Schulza z 1919 roku, zatytułowany *Niedosiężna glorieta*, wielokrotnie wspominany przez nią w listach do Ficowskiego. Historię jego powstania i przemieszczeń przedstawia ona w liście datowanym: Wiedeń, 3 I 1977; zbiory Ossolineum, teka Bra-Ca (nr akcesji 61/79).

**32** List R. Silberner do J. Ficowskiego, op. cit.

**33** List K. Safier do J. Ficowskiego, dat. Zielona Góra, 28 II 1981; zbiory Biblioteki Narodowej.

**34** List K. i K. Safierów do J. Ficowskiego, dat. 8 V 1981; zbiory Biblioteki Narodowej.

[...] Wychodził wcześniej rano, wracał przedwieczorem, włączał radio i nucił w takt muzyki płynącej z głośnika (dosyć głośno)”<sup>35</sup>.

Obszerniejszą relację na temat Weingartena, wyglądu jego samego i pokoju w Łodzi (gdzie zamieszkał w 1932 roku), której autorką była córka gospodarzy, po wojnie poetka – Joanna Kulmowa, zamieścił Ficowski w szkicu *Alfabet Weingartena*<sup>36</sup>. Trzeba powiedzieć, że w oryginale i bez skrótów jest to relacja znacznie cieplejsza, ale chwilami bezceremonialna w opisie powierzchowności lokatora: „Otyły, ale nie jowialny – uprzejmy, lecz pełen rezerwy, czasem trochę przykry”<sup>37</sup>. Kontrapunktem dla tej charakterystyki jest opis jego pokoju, portretów autorstwa Witkacego na ścianach, a także prac Schulza. Kulmowa pisze o tym z perspektywy swojej dziecięco-młodzieńczej panińskiej pamięci, odtwarza czar i niezwykłość tego miejsca, zachowuje jego tajemnicę. Częścią tej tajemnicy jest przypuszczenie autorki, że ten stary kawaler „gustował w panach”, co w cytacie Ficowskiego zostało usunięte<sup>38</sup>. Na tle aury pokoju, kruchości przepierzenia – miejsca ekspozycji prac Schulza, mięsista powierzchowność Weingartena okazuje się w archiwalnej relacji córki gospodarzy jakąś przypadkową przystanią cielesności tego w istocie uduchowionego konesera sztuk plastycznych i muzyki.

Relacje zebrane przez Ficowskiego stwarzają szczególną okazję do tego, by uświadomić sobie, jak postać Weingertena i jego przestrzeń sztuki jawiły się w oczach osób spoza środowiska artystycznego, owych studentów lwowskich i panienki z mieszczańskiego domu w Łodzi. Pojęcie ekstrawagancji emanuje szczególnie silnie w konfrontacji z ludźmi dalekimi od jego artystycznych zainteresowań, których światy nie komunikowały się z jego światem.

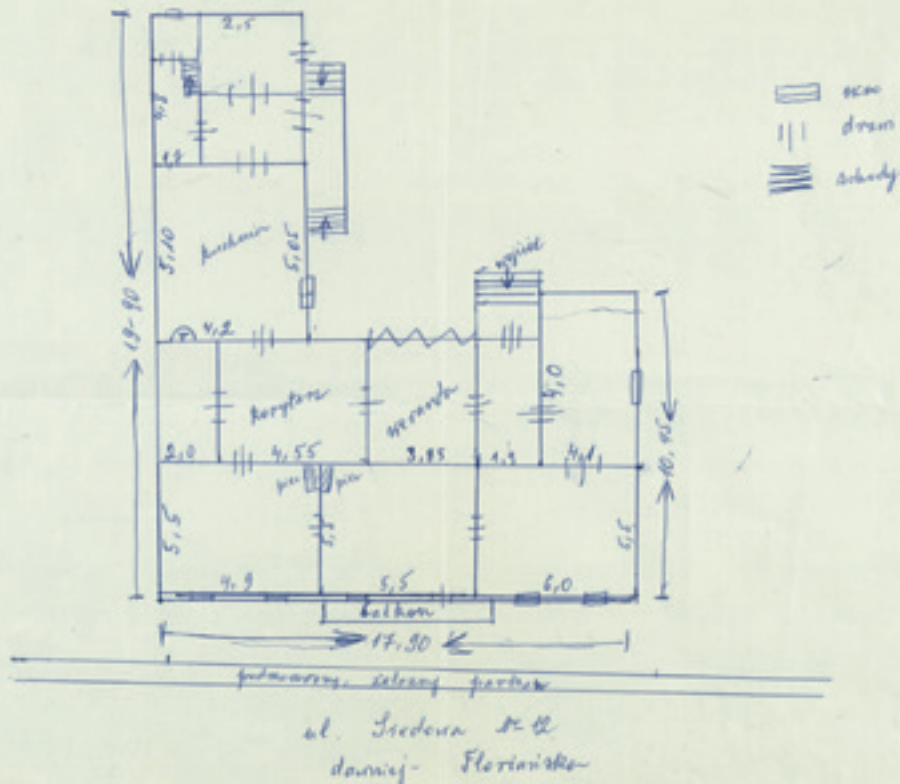
Percypowanie mieszkań, pokoi, ich układu, przepierzeń, dostępności i niedostępności gospodarzy, kwestii ich „normalności”, pytania o ich obyczajność łączy się w przytoczonych relacjach z pewną tajemnicą. Topos odmienności, obcości, inności chyba najsilniej dochodzi do głosu w wypadku Weingartena. W mniejszym może stopniu w wypadku Schulza, który jako artysta spełniony, ale i profesor gimnazjalny, był w swej inności oswajany, przedstawiał ją w obrazach i utworach. U wszystkich jednak, także w domu Pilpla, na ścianach wisiała, rzecz można, sztuka hermetyczna i awangardowa, niewchodząca w dialog ani z ówczesną sztuką proletariacką (wybór poety Juliusza Wita-Witkowera), ani

**35** Ibidem.

**36** J. Ficowski, *Alfabet Weingartena*, w idem: *Regiony wielkiej herezji i okolice...* Cytowanej relacji Ficowski nie opatrzył nazwiskiem autorki.

**37** List J. Kulmowej do J. Ficowskiego, dat. 15 III 1977; zbiory Biblioteki Narodowej.

**38** Jednakże sprawa ciekawiła Ficowskiego, skoro w liście Marii Budratzkiej-Tempele do niego znajdujemy odpowiedź prawdopodobnie na ten temat: „w kwestii «inklinacji» nic o Staszku nie wiedziałam. Prędzej o Brunonie. Zresztą byłam za młoda, by móc ocenić podane przez Pana różnice. I byłam człowiekiem, czy raczej dziewczyną, o zbyt naturalnych inklinacjach. A w tym czasie byłam już zakochana w pięknym jasnowłosym chłopcu” (list M. Budratzkiej-Tempele do J. Ficowskiego, dat. Wiedeń, 15 II 79; zbiory Biblioteki Narodowej).



Powtórna kopia urzędowego planu domu Schulza w Radzie Miasta Drohobycza, wykonana przez Leona Friesa w 1985 roku, zbiory Biblioteki Narodowej

Dom Schulza przy dawnej ul. Floriańskiej 10: piec kaflowy w pokoju pisarza i schodki ogrodowe z fragmentem werandy na tyłach, fot. J. Ficowski, 1965

patriotyczną („oleodruki” Feliksa Lachowicza), które najlepiej się komunikowały z przeciętną wrażliwością odbiorczą tamtych (niespokojnych) czasów i tamtych (mieszczańskich) środowisk. Przedstawienia wnętrza i ich mieszkańców okazują się w istocie śladem ludzkich emocji, nie zaś wyłącznie potrzeby dokładnego opisu. Są zapisem emocji. Negocjacji z innością. Tak wolno odczytywać opisy świata Schulza i jego dwóch przyjaciół.

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

## Portrety uczniów

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

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

---

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

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

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

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

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

## Portrety portrecisty

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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



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

### Sportretowana cielesność

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Miklaszewski przybliży też dalszy przebieg rozmowy:

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

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

– Wstydzisz się do dzisiaj – Oswald nie przestawał.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

**18** Ibidem, s. 192–193.

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Portrety aktora

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

**36** Ibidem.

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

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

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

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

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

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

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

40 Ibidem.

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

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

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

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

45 Ibidem, s. 86–88

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

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

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

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

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

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

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

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

**50** Ibidem.

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

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

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

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

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

**56** Ibidem, s. 111.





*Handwritten notes in Polish, including names and dates, located below the photograph on the album page.*

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

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

[...]

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

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

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

## Detale. Schulz w zbliżeniach

### *Twarz*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

65 Ibidem, s. 126.

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

67 Ibidem, s. 29.

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

69 Idem, *Nauczyciel rysunków*, „Przekrój” 1989, nr 2301, s. 17. Przedruk: tenże, *Schulz pod kluczem*, s. 101.

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

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

Osobną opowieść snuł Lewicki: „Jedno oblicze jaśniejące; ani chłodne – jak inne, ani surowe, ani obojętne, a nigdy nie obrażał nikogo. – Profesor wylał się z mroku gmachu, sal, odcinał się jaśniutką twarzą od kruczoczarnej fryzury i płaszczu roboczego, z tzw. klotu. Emanował tym, czego się nie widzi, ale odczuwa. Nie słyszę jego głosu, ale widzę spokojną bladość twarzyczki. Oczy niby tonęły w głębokich oczodołach, ale urzekały, ciągnęły nas wszystkich chyba, ku sobie”<sup>72</sup>. W innym fragmencie tego samego listu Lewicki pisał: „Brunona Schulza – widzę jako czarno odzianą postać o przejasnej twarzyczce, o długich, bladych, cudownie wiotkich, aktywnych palcach, bo widzę je stale rysujące. Kontrast barw, bo nosił czarny płaszcz w pracowni (klotowy), a cerę miał wyraźnie bladą, a tym bledszą, że przy kruczej fryzurze. Jasne czoło górowało nad dolną partią – spokojniutkiej w wyrazie twarzyczki. Do chwili obejrzenia po latach fotografii Prof. Schulza – nie widziałem szczegółów twarzy poza plamami barwnymi: jasność-cień. Pamiętałem tylko cień oczodołów, nie widziałem samych oczu, które jednak ośmielały 11-latkę do podnoszenia w zaufaniu oczu na profesora. – Nie sądzę, aby to tylko była impresja moja, odczuwałem jego cichą subtelność i równocześnie siłę wpływu”<sup>73</sup>.

### *Spojrzenie*

W twarzy Schulza dużą uwagę uczniów przykuwało spojrzenie. Obszernie opisywał je Górski: „Ale co najmocniej utrwaliło się w obrazie tego drogiego mi człowieka, to jego oczy – dobre i mądre – niewielkie i błyszczące, głęboko osadzone pod niewysokim, mocno sklepionym czołem; te ciemne i przenikliwe oczy odznaczały się taką koncentracją wyrazu, jak gdyby w nich skupiała się cała osobowość tego artysty. Siła ich spojrzenia była tak wielka, że – gdy patrzył na mnie – wydawało mi się, iż przenika mnie do głębi, że czyta nawet moje myśli... Oczy jego występowały szczególnie wyraziście na tle bladej i szczupłej twarzy o prawie ascetycznym wyglądzie, jakiemu nadawały cienkie wargi jego ust. Wystarczyło jedno spojrzenie na jego twarz, by od razu odczuć, że to niezwykle człowiek!”<sup>74</sup>. A tak widział Schulza Chciuk: „Niski, o czarnych płonących oczach”<sup>75</sup>.

Przy czym, jak wspomina Alfred Schreyer, bywało, że Schulz unikał kontaktu wzrokowego: „Gdy opowiadał bajki, nigdy na nas nie patrzył”<sup>76</sup>. Jan Onaczyszyn uważał, że Schulz robił wrażenie stale zagubionego i roztargnionego<sup>77</sup>. Błędny wzrok Schulza zaobserwował Jerzy Maria Pilecki: „Miał charakterystycznie

<sup>72</sup> List od Edwarda Alojzego Lewickiego z 22 sierpnia 1981 roku, w: *Bruno Schulz w oczach świadków*.

<sup>73</sup> Ibidem.

<sup>74</sup> Wspomnienie Emila Górskiego o Brunonie Schulzu z listopada 1982 roku.

<sup>75</sup> Cyt. za: W. Budzyński, *Schulz pod kluczem*, s. 86.

<sup>76</sup> *Drohobyczanin. Z Alfredem Schreyerem rozmawia Agnieszka Sabor*.

<sup>77</sup> W. Budzyński, *Uczniowie Schulza*, s. 36.

przekrzywioną głowę, wpatrzoną gdzieś w przestrzeń”. Dlatego według Pileckiego Schulz nie odpowiadał „dzień dobry” mijanym na ulicy uczniom<sup>78</sup>. Potwierdzał to Jan Garbicz: „Pamiętam też na przykład, że kiedy spotykaliśmy go na ulicy i mówiliśmy «dzień dobry, panie profesorze», to on jakby nie wiedział, co się wokoło dzieje...”<sup>79</sup>. O niespoglądaniu na uczniów podczas lekcji opowiadał zaś Władysław Miniach: „Schulz przychodził na lekcje zawsze z blokiem rysunkowym pod pachą, siadał koło katedry, przy stole, bokiem do nas, nie przodem, i od czasu do czasu tylko spojrział w naszą stronę. Siadał, otwierał blok i coś szkicował ołówkiem”<sup>80</sup>.

### *Dłonie*

Podejrzewam, że plastykom – tak jak muzykom – wszyscy patrzą na dłonie. Może z tego powodu uczniowie dobrze zapamiętali ich wygląd? Marian Knopf pisał nawet: „Jedynе wspomnienie z tego okresu: pamiętam, jak uwijał się wśród ucz[niów] z umorusanymi kredą rękami i poprawiał ich rysunki...”<sup>81</sup>. Podobnie wspominał Leszek Schneider: „Z innych dotyczących Schulza spostrzeżeń pozostały mi w pamięci jedynie bladożółte ręce o długich nerwowych palcach i zapach waleriany, gdy podchodził do mego pulpitu”<sup>82</sup>.

Emil Górski dawał inny powód, dla którego ręce Schulza mogły na długo zostawać w pamięci, i zachwycał się ich budową: „widzę jego wytworne ruchy i wymowne gesty rąk o pięknych, białych i delikatnych dłoniach”<sup>83</sup>. Dla kontrastu Tadeusz Linder widział zaś w małych dłoniach powód kompleksów Schulza: „Miał bardzo małe ręce, szczuplutkie palce, dużą głowę. Myślę, że on cierpiał z tego powodu, że ma takie małe ręce i dużą głowę. To był jego uraz i potem te jego karykaturalne rysunki – duża głowa, jakby wodogłowie...”<sup>84</sup>.

### *Ubiór*

Można by właściwie odtworzyć codzienny ubiór Schulza na podstawie wspomnień jego uczniów. Alfred Schreyer mówił Budzyńskiemu:

„Schulza pamiętam całkiem dokładnie. Detale wszelkie. Jak się ubierał, jak chodził, jak mówił, co mówił...

Zawsze garnitur, chusteczka zwisająca z kieszeni...

**78** Idem, *Uczniowie Schulza*, s. 84.

**79** Idem, *Schulz pod kluczem*, s. 111.

**80** Idem, *Uczniowie Schulza*, s. 10.

**81** List od Mariana Knopfa z 5 lutego 1976 roku.

**82** L. Schneider, *Z drohobyckich wspomnień*, w: *Studia o prozie Brunona Schulza*, red. K. Czapłowa, Katowice 1976, s. 14.

**83** Wspomnienie Emila Górskiego o Brunonie Schulzu z listopada 1982 roku.

**84** W. Budzyński, *Zawiadowca gabinetu rysunkowego*, „Kultura i Życie” 1988, nr 20, s. 2; przedruk: idem, *Schulz pod kluczem*, s. 101.

Chodził w szarym garniturze, czystym, schludnym, chociaż szczególnie elegancko się nie ubierał...<sup>85</sup>.

Również pozytywnie oceniał ubiór nauczyciela rysunków Czesław Biliński: „Schulz – jak go wtedy widziałem – niewysoki, niezwykle schludny, elegancki, porządnie się ubierał. Zawsze miał ładne ubrania: dobrze dobrane koszule, garnitury niebieskawe, popielate. W brązowych go nie pamiętam...<sup>86</sup>. Lustig zwracał szczególną uwagę na kolory: „Nosił szare garnitury, jasnoszary wiosną i latem, ciemnoszary jesienią i zimą<sup>87</sup>. Szarość ubrań Schulza doprecyzowywał też Adam Libera: „Czysto, schludnie ubrany, lubił ciemne garnitury, najczęściej ciemnopopielate, mysie...<sup>88</sup>. Natomiast Joanna Nestel zapamiętała Schulza w zimowej aurze: „Nosił ciepłą marynarkę, głowę obwiązywał szalikiem<sup>89</sup>.

Jan Onaczyszyn wypowiadał się o wyglądzie Schulza mniej pochlebnie. Przypominał sobie, że nosił on „nierzucające się w oczy popielate ubrania i nie dbał o swoją powierzchowność<sup>90</sup>.

Tadeusz Linder łączył ubiór z sytuacją materialną Schulza: „Skromnie ubrany, zawsze na szaro. Cierpiał na braki finansowe, mimo że kadra nauczycielska była lepiej uposażona<sup>91</sup>. Podobnie patrzył na tę kwestię Les Baranowski: „Zawsze w szarym ubraniu, w garniturze, w pogniecionych niewyprasowanych spodniach. Jakby miał tylko jedną parę<sup>92</sup>. Zmianę w ubiorze Schulza zauważył Zbigniew Bezwiński: „Jeśli sobie przypominam – po powrocie z Warszawy B. Schulz zmienił się zewnętrznie. Lepiej się ubierał i wyglądało, że stoi lepiej finansowo. Pozostał natomiast, jak był skromny, nie rzucający się oczy człowiek, zawsze jakby nieśmiały i zamyślony<sup>93</sup>. Tak zaś brzmi pełne cytowane już zdanie Wójtowicza: „Był on niskiego wzrostu, mniejszy od wielu z nas, w ubraniu ciasnym, a jednak wyglądającym jak częściowo próżne. To ubranie nosiło go, zamiast być noszonym<sup>94</sup>. Chciuk wprowadzał dynamiczność do wizerunku Schulza i uważał, że był on „zawsze jak gdyby trochę niedysyjeszy, ze wzburzoną stale czupryną, też czarną i niespokojną, z wychodzącymi ciągle poza koniec rękawa mankietami koszuli<sup>95</sup>. Julian Szklarski łączył ubiór ze skromnością: „Był skromnie ubrany i zachowywał się skromnie<sup>96</sup>.

85 Idem, *Uczniowie Schulza*, s. 29.

86 Idem, s. 72.

87 H. Grynberg, op. cit., s. 18.

88 W. Budzyński, *Miasto Schulza*, s. 79.

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

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

91 Idem, *Zawiedowca gabinetu rysunkowego*; przedruk: idem, *Schulz pod kluczem*, s. 101.

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

93 List od Zbigniewa Bezwińskiego z 6 maja 1981 roku, w: *Bruno Schulz w oczach świadków*.

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

95 Cyt. za: W. Budzyński, *Schulz pod kluczem*, s. 86.

96 W. Budzyński, *Uczniowie Schulza*, s. 33.

*Głos i sposób mówienia*

Emocjonalny Lewicki żałował: „Nie słyszę głosu profesora Schulza! A szkoda”. Za to Górski, podobnie jak Schreyer, który jako muzyk z pewnością zwracał dużą uwagę na otaczające go dźwięki, pamiętał dokładnie: „słyszę, jak mówi głosem subtelnym i przytłumionym, pięknie i sugestywnie, wolno i starannie dobierając słowa...”<sup>97</sup>. Władysław Miniach zapewniał: „był bardzo skromny, małowówny. Nie krzyczał”<sup>98</sup>. To samo pisał Schreyer: „Nie przypominam sobie, aby kiedykolwiek podniósł głos”<sup>99</sup>.

Chciuk szedł daleko w ocenie społecznego funkcjonowania Schulza także w perspektywie etnicznej: „Ciekawe było, że w potocznej rozmowie Bruno Schulz nie wysławiał się dobrze. Często zaciął się, albo mówił polszczyznę niezbyt poprawną, wprost żydłaczył”<sup>100</sup>. Martin Fred pisał zaś o Schulzowskiej wymowie słów obcych: „Po angielsku nie mówił na pewno, ale zdaje mi się oprócz niemieckiego, znał też francuski. Wiem to dlatego, bo niektóre słowa angielskie wymawiał z francuska”<sup>101</sup>.

■

Autorzy popularnej *Historii portretu* określili portret jako „obraz żyjący własnym życiem, niejasne złudzenie ni to prawdy, ni iluzji”<sup>102</sup>. I rzeczywiście, niepodobna też oceniać słowa uczniów w kategoriach prawdy i fałszu, niezależnie od tego, że niektóre wypowiedzi wydają się nam z dzisiejszej perspektywy bardziej prawdopodobne, a inne mniej. Dlatego na podstawie cytowanych tu wspomnień trudno powiedzieć cokolwiek na temat tego, jaki tak naprawdę był Schulz. A jednak dziesiątki wypowiedzi uczniów Schulza o jego cielesności znacznie wzbogacają wizerunek znany z fotografii. I mówią nam przynajmniej o tym, jakie w r a ż e n i e w y w o ł y w a ł Schulz.

Mam poczucie, że okazuje się to jeszcze ciekawsze, gdy przyjmiemy perspektywę genderową. Wtedy ujawnia się różnica między portretami-wspomnieniami, malowanymi przez kobiety, a portretami autorstwa mężczyzn, w jakimś sensie analogiczna do tej między portretami-rysunkami, na których kobiety zostały uwiecznione, a portretami-rysunkami przedstawiającymi mężczyzn. I pozostaje tylko żałować, że kobiecych wspomnień o Schulzu nauczycielu jest tak niewiele.

**97** Wspomnienie Emila Górskiego o Brunonie Schulzu z listopada 1982 roku.

**98** W. Budzyński, *Uczniowie Schulza*, s. 12.

**99** A. Schreyer, *Wspomnienie o Brunonie Schulzu*, „Kresy” 1993, nr 13, s. 255.

**100** A. Chciuk, *Atlantyda. Opowieść o Wielkim Księstwie Bałaku*, Warszawa 1989, s. 54–76.

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

**102** M. Battistini, L. Impelluso, S. Zuffi, *Historia portretu. Przez sztukę do wieczności*, przeł. H. Cieśla, Warszawa 2001, s. 7.

# Małgorzata Ogonowska: Mężczyzna Bruno Schulz

## Rekonstrukcja Schulzowskiej (nie)męskości

Bruno Schulz... Artysta, pisarz, nauczyciel, drohobyczanin...

Choć wszystkie te określenia pojawiają się, co oczywiste, w rodzaju męskim, to o Schulzu jako mężczyźnie myśli się i pisze bardzo rzadko lub wcale. Jeśli już, to najczęściej przez pryzmat wątków z jego twórczości plastycznej i pisarskiej, w kontekście ujawniających się w niej elementów seksualności i masochizmu. Wspomina się o śnie kastracyjnym opisanym w liście do Stefana Szumana<sup>1</sup>, a także, zwłaszcza ostatnio, o relacjach pisarza z kobietami<sup>2</sup>. Prawie całkowicie nieobecna jest refleksja, która próbowałaby odpowiedzieć na pytania o Schulza jako mężczyznę właśnie, mężczyznę widzianego w określonym kontekście historycznym i społecznym, a nie o mężczyznę i męskości tak licznie reprezentowane w dziele Schulza i tak chętnie poddawane interpretacyjnym zabiegom<sup>3</sup>.

Oczywiście mój artykuł nie wypełni tej luki i nie ma też takich ambicji. Po prostu przyszło mi do głowy, że w wypadku Schulza bycie mężczyzną było szczególnie rodzajem znojem i że mało kto właśnie mężczyznę w nim widział. Dlaczego tak się działo?

- 
- 1 Zob. B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzupełnił S. Danecki, Gdańsk 2016, s. 36–37 (KL I, 3).
  - 2 A. Tuszyńska, *Naręczona Schulza. Apokryf*, Warszawa 2015; A. Kaszuba-Dębska, *Kobiety i Schulz*, Gdańsk 2016.
  - 3 Zaledwie kilka losowo wybranych przykładów: A. Lindsog, *Subwersja seksualności. Komentarz o różnicy seksualnej i męskości u Brunona Schulza w kontekście nowoczesnej heteroseksualności*, w: *Przed i po. Bruno Schulz*, red. J. Olejniczak, Kraków 2018, s. 89–103; D. Sosnowska, *Dwie kobiety i mężczyzna czyli Traktat teologiczny Brunona Schulza*, „Kresy” 1993, nr 14, s. 50–56; K. Jankowska, *Kobiety i mężczyźni czyli o dwoistej linii dziedziczenia wartości w świecie Brunona Schulza*, w: *Literatura w kręgu wartości. Materiały VI sesji z cyklu „Świat jeden ale nie jednolity”*, red. L. Wiśniewska, Bydgoszcz 2003, s. 285–294; A. Kato, *Motyw deformacji w prozie Brunona Schulza: mężczyzna, kobieta, sztuka*, „Kresy” 2004, nr 3, s. 132–139; E. Świąc, *Ciotka Agata i mężczyźni o zamglonych oczach. O „Sierpniu” Brunona Schulza*, w: *Literatura i perwersje. Szkice o literaturze polskiej XX i XXI wieku*, red. B. Gutkowska i A. Nęcka, Katowice 2013, s. 24–35. Zainteresowanych większą liczbą szczegółów bibliograficznych odsyłam do strony <https://schulzforum.pl/pl/bibliografia/przedmiotowa>. Tam znajduje się najpełniejsza chyba bibliografia tekstów poświęconych Schulzowi i jego dziełu.



Zanim spróbuję na to pytanie odpowiedzieć, muszę zrobić parę zastrzeżeń. Portret, który w toku wywodu będę przedstawiała, nie ma nic wspólnego (lub ma niewiele) z moim postrzeganiem Schulza i z moimi poglądami na jego życie, twórczość, interpretację jego dzieła i traktowanie jego biografii. Skupiam się tu przede wszystkim na rekonstrukcji pewnego – osadzonego w określonym kontekście – społecznego wizerunku tego konkretnego mężczyzny. Staram się ten obraz odtworzyć z okrucich cudzych wspomnień, relacji, luźnych wzmianek<sup>4</sup>, dostrzegając w nim pewną prawidłowość, która prowadzi do wniosków ogólnych, dających się wyabstrahować z odniesień do płci i czasów.

Wracam jednak do mojego podstawowego pytania: dlaczego Schulza bycie mężczyzną mogło być swego rodzaju znojem i co w oczach współczesnych tę część jego tożsamości kwestionowało? Sądzę, że można wyliczyć przynajmniej sześć powodów – choć tę listę dałoby się na pewno poszerzyć – a mianowicie:

- 1) był z niego brzydki słabeusz,
- 2) chorowity maminsynek w ciągłej depresji...
- 3) i ta seksualność: impotent? erotoman? perwert?
- 4) w dodatku ciamajda i ofiara losu,
- 5) żyjący w cieniu zaradnego, ustosunkowanego i dobrze sytuowanego brata,
- 6) słowem: ciężar, a nie wsparcie dla rodziny.

Właśnie taki obraz – zniekształcający bądź wyolbrzymiający rzeczywiste cechy i postawy Schulza, a mający swe źródło w stereotypach męskości charakterystycznych nie tylko dla jego epoki<sup>5</sup> – wyłania się z wielu wspomnień o artyście. Rzecz jasna, przywołane przeze mnie określenia to pewien ekstrakt wyciśnięty z opowieści o Schulzu, ze wzmianek z listów i dzienników jego bliskich

4 Rzecz jasna, nie przytaczam wszystkich przykładów, wybieram te, które są najbardziej charakterystyczne czy najbardziej reprezentatywne dla wybranych przeze mnie sześciu powodów postrzegania Schulza jako niemęskiego czy niemęzczyzny.

5 Choć w wywodzie nie ujawniam tych lektur wprost (skupiając się na własnym celu badawczym), to o zasadności postawienia takiego, a nie innego pytania o Schulza jako mężczyznę przekonały mnie projekty skupione wokół studiów nad męskością. Najważniejsza w Schulzowskim kontekście wydaje się praca Wojciecha Śmiei *Męskości dwudziestolecia międzywojennego i ich reprezentacja w literaturze (wybrane przykłady)*, opublikowana w drugim tomie *Form męskości* pod redakcją Adama Dziadka (Warszawa 2018, s. 261–360). Istotne są również pozostałe tomy: *Formy męskości 1*, red. A. Dziadek i F. Mazurkiewicz, Warszawa 2018; *Formy męskości 3. Antologia przekładów*, red. A. Dziadek, Warszawa 2018, a także tematyczny numer „Tekstów Drugich” 2015, nr 2. Z innych ważnych publikacji warto przywołać między innymi rozprawy i prace zbiorowe: T. Kaliściak, *Katastrofy odmieńców*, Katowice 2011; B. Kwaśny, *Polskie studia nad męskością*, „Zeszyty Etnologii Wrocławskiej” 2009, nr 1 (11), s. 7–28; F. La Cecla, *Szorstkim być. Antropologia mężczyzny*, przeł. H. Serkowska, Warszawa 2014; *Męskość jako kategoria kulturowa. Praktyki męskości*, red. M. Dąbrowska, A. Radomski, Lublin 2010; *(Nie)męskość w tekstach kultury XIX–XXI wieku*, red. B. Zwolińska i K. M. Tomala, Gdańsk 2019; *Stereotypy i wzorce męskości w różnych kulturach świata*, red. Bożena Płonka-Syroka, Warszawa 2008; W. Śmieja, *Hegemonia i trauma. Literatura wobec dominujących fikcji męskości*, Warszawa 2017; „Uwikłani w płęć” – od wytwarzania i reprodukcji męskości po formy przekraczania płci, „Miscellanea Anthropologica et Sociologica” 2017, nr 18 (2).

przyjaciół, wśród nich Witkacego, Gombrowicza, Nałkowskiej. Bo nawet ci, którzy szczerze go podziwiali i cenili jako artystę, nad wyraz utalentowanego i interesującego człowieka, mieli kłopot z Schulzem jako mężczyzną.

### Brzydki słabeusz

Znane wizerunki Schulza – zarówno fotografie z epoki, jak i autoportrety – ukazują mężczyznę niskiego i drobnej budowy ciała. Jego twarz jest szczupłą, pociągłą, czoło wysokie, z poprzecznymi bruzdami, na niektórych wizerunkach już bardzo głębokimi. Całości dopełniają ciemne włosy, także oczy (dość głęboko osadzone, co potęguje wrażenie przenikliwości spojrzenia), gęste brwi, raczej duże, odstające uszy, wąskie usta z wyraźnie zaznaczonymi, opadającymi kącikami. Podobnie wygląda i jako młodzieniec – choć z wcześniejszych wizerunków spogląda na nas odważniej – i jako dojrzały mężczyzna.

W jednym z pierwszych powojennych tekstów o Schulzu, napisanym przez Ernestynę Podhorizer-Zajkin, znajduje się taki opis Schulza: „Jest brzydki, chudy, kościsty, o nadmiernie długich rękach i nogach, przygarbiony o zapadniętej piersi i nieładnej szczupłej twarzy, pokrytej niezdrową cerą”<sup>6</sup>. Podobnie został on opisany w prywatnym liście Michała Chajesa do Jerzego Ficowskiego: „Z natury [...] chuderlawy, fizycznie niedorozwinięty, gdyż nadmiernie chudy, o zapadłej piersi, przeraźliwej bledoci czy żółtoci cery, wydłużonej głowie, zapadłych kościstych policzkach, w których żarzyły się ciemne, lśniące jakimś niesamowitym blaskiem, duże czarne oczy, na które opadała bujna, miękka czupryna ciemnych, mało pielęgnowanych włosów. Pewne przygarbienie i przeraźliwa chudość nóg i przydługich rąk tworzyły postać dziwnie subtelną, lecz jak gdyby drapiezną, przypominając poniekąd pająka, a przy tym niepozorną i nieśmiałą”<sup>7</sup>.

Oba te opisy z grubsza odpowiadają temu, co możemy zobaczyć na zachowanych wizerunkach Schulza. Lecz jest coś, co w nich uderza: nagromadzenie określeń i porównań o negatywnym nacechowaniu emocjonalnym, pejoratywnych: „brzydki”, „fizycznie niedorozwinięty”, „chudy”, „chuderlawy”, „nadmiernie chudy”, „kościsty”, „przygarbiony”, „nadmiernie długie ręce i nogi”, „przeraźliwa chudość nóg i przydługich rąk”, „przygarbienie”, „zapadnięta piers”, „zapadła piers”, „nieładna szczupła twarz”, „wydłużona głowa”, „zapadłe kościste policzki”, „niezdrowa cera”, „przeraźliwa bledoci czy żółtoci cery”, „mało pielęgnowane włosy”, wreszcie porównanie do pająka.

6 E. Podhorizer-Zajkin, *Pamięci Brunona Schulza, literata i artysty malarza*, „Opinia” 1949, nr 50, s. 20.

7 Załącznik do listu Michała Chajesa do Jerzego Ficowskiego z 7 czerwca 1948 roku (*Bruno Schulz w oczach świadków. Listy, wspomnienia i relacje*, oprac. J. Kandziora, Gdańsk [w druku]).



Zenon Waśniewski, **Karykatura Brunona Schulza**, sierpień 1935, ołówek, papier, 17×12,5 cm, własność Florentyna Radwańska, Chełm Lubelski, fotografia Jerzy Jacek Bojarski

*obok* Bruno Schulz, fotografia z początku lat trzydziestych

To obraz niemal karykaturalny. Dlatego w cytowanych opisach zwracają uwagę próby uchwycenia w wyglądzie Schulza elementów, które ten portret brzydala nieco niuansują, przełamują. Ma więc Schulz – jak opisuje Chajes – żarzące się, „ciemne, lśniące jakimś niesamowitym blaskiem duże czarne oczy”. Wtórzuje mu Podhorizer: „w jego ciemnych, inteligentnych oczach i dyskretnych wypowiedziach jest tak wiele urzekającego uroku i głębi, że rówieśnicy słuchają go zawsze uważnie i nikt z nich nie ma śmiałości spoufalać się z tym niezwykle chłopcem”.

W fizyczności Schulza pociągają również dłonie. Podhorizer pisze: „Niezwykle piękne dłonie miał Schulz, o długich kościstych palcach, które pieszczotliwie obejmowały ołówek lub pióro. Z tych uduchowionych rąk spływała jak gdyby cała niezwykła dusza tego fascynującego człowieka i artysty”. Chajes także uważa, że po bliższym zapoznaniu się z Schulzem urzekały, „prócz głębi i tajemniczego blasku oczu – jego wydelikaczone chude dłonie, o długich cienkich palcach, kościstych, a jednak dziwnie miętko, jakby pieszczotliwie trzymających i prowadzących pióro czy pędzel. Było w tych palcach tyle wdzięku, tyle piękna, a przy tym energii, że najbardziej prozaicznego obserwatora pobudzały do myślenia i analizy tej tajemnicy, którą w sobie kryły”.

Warto zwrócić uwagę, że w tych fragmentach punkt ciężkości przesuwają się z opisu mężczyzny na opis artysty i pisarza („dyskretnie wypowiedzi”, „promienny wiedzą i artystycznym polotem człowiek”), co znajduje dodatkowe podkreślenie w słowach Chajesa: „Wśród grona kolegów zawsze gubił się ten niepokaźny ciałem, a tak promienny wiedzą i artystycznym polotem człowiek”. Oczy, dłonie, wypowiedzi – to atrybuty duszy, twórczości, kwintesencja artysty.

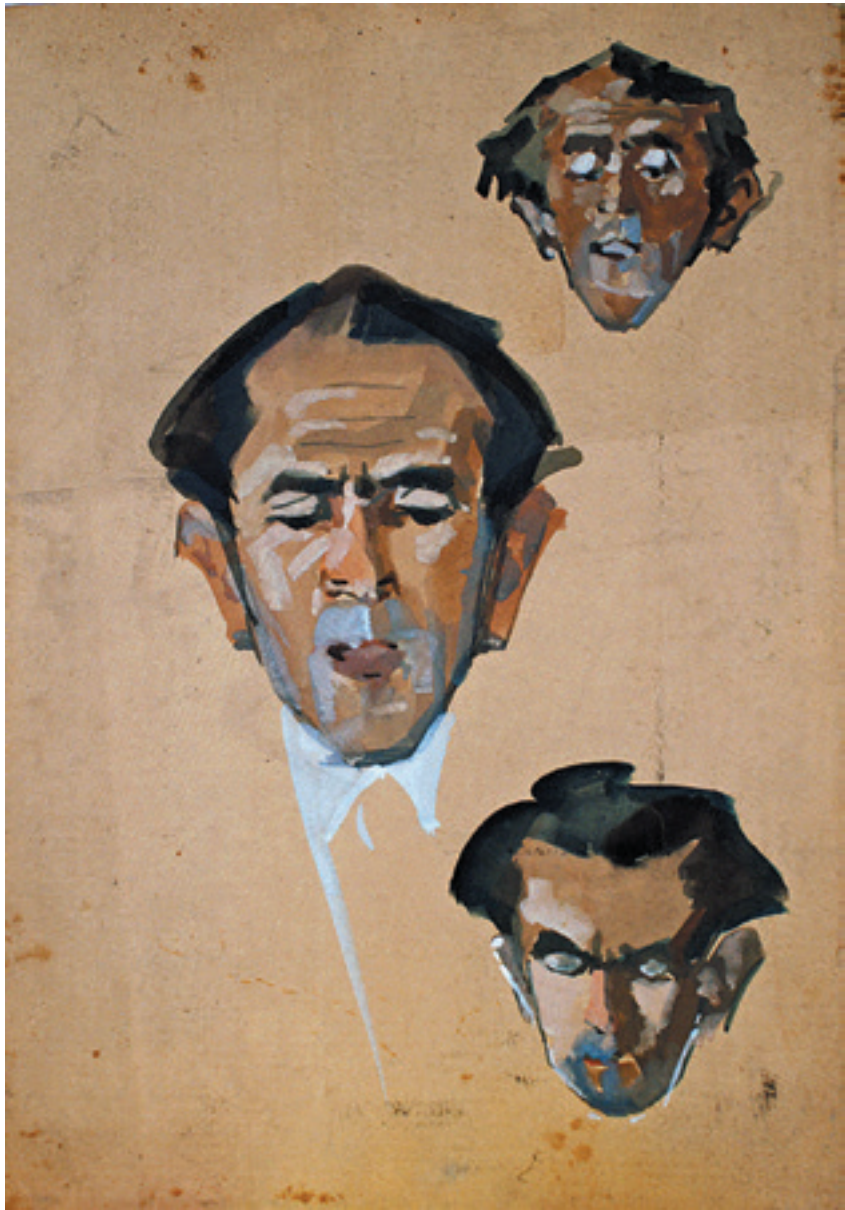
Jaki więc Schulz był? Piękny jako artysta, brzydki, wręcz odpychający jako mężczyzna... Bycie artystą w jakimś stopniu pozwala mu być mężczyzną nieatrakcyjnym fizycznie, usprawiedliwia tę niefortunną przypadłość, ułatwia jej akceptację przez innych. Talent sprawia, że społeczeństwo jest gotowe wybaczyć – jakkolwiek pojmowaną, zależną od czasów i kanonów – brzydotę i cherlawość. Czyli nie wykańczamy wszystkich obrzydliwców – tych „pięknych duchem” możemy oszczędzić?

## **Chorowity maminsynek**

Schulz był najmłodszym dzieckiem swoich rodziców, oczkiem w głowie matki. „Obcując w tym domu – pisze Chajes – wyczuwałem zawsze w niej dużo tego specyficznego matczynego ciepła i dobroci, zwłaszcza gdy szło o najmłodszego Brunia. [...] Ta kobieta przeważną część swego życia poświęciła samarytańskim obowiązkom, najprzód wobec męża, a później wobec Brunia, którego wątłe zdrowie wymagało ciągłej pieczołowitości i zapobiegliwości. – Nigdy nań nie podniosła ręki, nawet głosu, tolerując nieliczne zresztą i całkiem niewinne wybryki czy zachcianki swego rozpieszczonego syneczka”. I dalej o Schulzu: „Ciągłe przeziębienia,



Bruno Schulz, fotografie z lat trzydziestych



Zenon Waśniewski, **Portret potrójny Brunona Schulza**, sierpień 1935, tempera, tektura, 51x36 cm, własność Florentyna Radwańska, Chełm Lubelski, fotografia Jerzy Jacek Bojarski

katar i inne niedomagania dawały mu się stale dotkliwie we znaki, czyniąc go tym bardziej nieśmiałym, gdyż siłą kontrastu cierpiał podwójnie z powodu tego swego niedorozwoju fizycznego, widząc się upośledzonym wobec rumianych, tryskających zdrowiem i żywotnością kolegów”.

Również inne wspomnienia, a także materiały źródłowe czy wzmianki Schulza w jego zachowanych listach podkreślają słabe zdrowie pisarza<sup>8</sup>. Co więcej, parterzenie na Schulza przez pryzmat słabości i chorób narzucił Jerzy Ficowski. Od tego rozpoczyna opowieść o nim: „Dwunastego lipca 1892 roku w kupieckiej rodzinie Schulzów urodził się najmłodszy syn, trzecie z kolei i ostatnie dziecko, n a j w ą t l e j s z e z rodzeństwa”<sup>9</sup>.

Na podstawie teczek personalnych Brunona Schulza, dokumentujących jego pracę jako nauczyciela drohobyckiego gimnazjum, można dość dokładnie odtworzyć katalog gnębiących pisarza dolegliwości i chorób. Są wśród nich m i ę d z y i n n y m i częste przeziębienia, grypa z powikłaniami, angina, zapalenie oraz nieżyt tchawicy, zapalenie opłucnej, zapalenie okostnej, rozmaite dolegliwości żołądkowe, gorączka gastryczna, nerwica serca i inne przypadłości tego narządu, tajemnicze kłucie w boku, przewlekłe zapalenie pęcherza i miedniczek nerkowych oraz gruczolu krokowego, depresja<sup>10</sup>.

Chorował od lat najmłodszych, postrzegano go więc jako wątłego, słabego fizycznie i psychicznie. Ta chorowitość – przywoływana przez znajomych Schulza i powtarzana nieustannie, nie bez udziału samego Schulza, który w zachowanej korespondencji niejednokrotnie do swego słabego zdrowia się odwołuje<sup>11</sup> – urasta do głównego czynnika, który determinował jego życie i jego bycie mężczyzną. Wzmianki o tej chorowitości nie brzmią współczująco, rozumiejąco, lecz raczej pobłażliwie, paternalistycznie. Czasami można w nich dostrzec niezadane pytanie o to, czy nie była ona udawana, a nie rzeczywista – i czy nie stanowiła przypadkiem poręcznej wymówki i usprawiedliwienia dla swego rodzaju dezercji w obliczu życiowych wyzwań i niedogodności, o którą czasami Schulza się posądza<sup>12</sup>.

**8** Chorobom Schulza poświęciłam wystąpienie podczas konferencji naukowej „Schulz – słownik mówiony”, która odbyła się 18–19 listopada 2016 roku. Na potrzeby „Kalendarza życia, twórczości i recepcji Brunona Schulza” (<https://schulzforum.pl/pl/>) przygotowuję cykl wpisów dziennych rekonstruujących ten aspekt biografii pisarza.

**9** J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 17. Jeśli nie zaznaczono inaczej, tu i dalej podkreślenia w cytatach pochodzą ode mnie – M.O..

**10** Centralne Państwowe Archiwum Historyczne Ukrainy we Lwowie, Kuratorium Lwowskiego Okręgu Szkolnego m. Lwów, lata 1921–1939, F 179, O 7, Tom XIII,teczka 29376 i 29379. Por. też G. Józefczuk, *Samobójczyni, lekarz i pisarz. Paradoksy opowieści z „półtora miasta”*, w: Bruno Schulz: teksty i konteksty. Materiały VI Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu, red. W. Meiniok, Drohobycz 2016, s. 510–515.

**11** Por. na przykład KL I 12, 20, 28, 31, 97, 113, 114, 115, 119, 130, 134.

**12** To pytanie powraca też w odniesieniu do innych aspektów życia Schulza. Por. dwugłos: P. Sitkiewicz, „Jednakowoż bez pieniędzy”. *Sytuacja materialna Brunona Schulza*, „Schulz/Forum” 12, 2018, s. 127–135; oraz M. Ogonowska, „Byłem już w myśli pozbawiony posady i w ostatniej nędzy”. *Nie tylko*

A może należy postawić to pytanie w inny sposób? Założyć, że Schulz rzeczywiście był tak chorowity lub subiektywnie tak właśnie się czuł, i zmierzyć tę słabość miarą tego, jak mimo wszystko żył i pracował?

Ale czyż mężczyzna może chorować? A jeśli już choruje, to czy powinien się do swych chorób przyznawać? Zwłaszcza że – co gorsza – część nękających Schulza dolegliwości, na przykład przewlekłe zapalenie pęcherza, mogła wpływać na sprawność seksualną, a zatem również na stereotypowo i powierzchownie rozumianą męskość.

### Impotent? Erotoman? Perwert?

Na temat seksualności (u) Schulza – zarówno tej manifestującej się w jego twórczości plastycznej i literackiej, jak i tej przez niego praktykowanej (bądź niepraktykowanej) – zadano i za życia artysty, i współcześnie sporo pytań (i udzielono wielu odpowiedzi, które siłą rzeczy sprawy nie zamykają)<sup>13</sup>. W świetle grafik Schulza i chociażby *Wywiadu drastycznego*<sup>14</sup> to zainteresowanie nie dziwi. Nie dziwi też, że niekiedy ma charakter z gruntu plotkarski. Bo wyobraźnię często rozpalala nie tyle sama cielesność, seksualność i erotyzm, ile cielesność, seksualność i erotyzm kogoś odmiennego.

A Schulz był odmienny. Chociażby przez to, że charakteryzowała go – nie-męska? – chorobliwa nieśmiałość. Wspominający pisarza niejednokrotnie doszukują się źródeł owej nieśmiałości w jego wyglądzie. Rzecz jasna, przejawiała się ona w zachowaniu Schulza w ogóle, ale szczególnie chętnie jest przywoływana i poddawana interpretacji w kontekście relacji z kobietami. Dodatkowego znaczenia nabiera w zestawieniu z grafikami, które pełne są motywów masochistycznych i fetyszyzmu.

Znowu przywołam Podhorizer-Zajkin: „Chętnie wśród sfory [...] skarlałych osobników umieszcza artysta również swoją postać. [...] Że tematyka ta [masochistyczna] była mu bliską, świadczy chociażby jeden z jego autoportretów, gdzie widzimy Schulza przy sztalugach w jego atelier, pełnym tego rodzaju prac. Być może że było to związane z niepociągającym fizycznie wyglądem artysty, który na kobiety działał raczej odpychająco”.

Jeszcze mocniej pisze o tym Chajes: „Wszystkie [młodzieńcze miłości Schulza], wynurzając się tu i ówdzie, podkreślały serwilizm jego wzroku<sup>15</sup> i obleśność

---

*o finansach Schulza głos drugi*, „Schulz/Forum” 12, 2018, s. 136–152. W przywołanym tu tekście podjęłam także próbę zniuansowania oceny sytuacji życiowej i finansowej Schulza oraz jego postawy wobec wyzwań, przed którymi ta sytuacja go stawiała.

<sup>13</sup> By nie mnożyć przypisów ponad miarę, odsyłam tylko do „masochistycznego” numeru „Schulz/Forum” 7, 2016.

<sup>14</sup> J. Nacht, *Wywiad drastyczny. (Rozmowa z Brunonem Schulzem)*, „Nasza Opinia” 1937, nr 77, s. 5.

<sup>15</sup> Czy to określenie nie jest sprzeczne z innymi dawanymi przez Chajesa opisami oczu Schulza?



dotyku, który pozbawiony siły i werwy męskości, wywoływał u nich raczej lęk. Te świeże uczucia do tych niewiast były dosyć trwałe, więcej niż przelotne, a wyżywał się Schulz, malując i rysując je w najrozmaitszych postaciach, przeważnie jako poskromicielki zgrai służalców męskich”. I dodaje: „Krażyły wśród kolegów nieskontrolowane słuchy o jego impotencji płciowej, lecz o jakichś wynurzeniach w tym względzie czy pewnikach mowy być nie może”.

Te i podobne im fragmenty wspomnień<sup>16</sup> niejednoznacznie sugerują, że seksualność Schulza znajdowała ujście głównie w fantazjach, które przedostały się do jego sztuki, że nie mogła realizować się w związkach z kobietami, gdyż przez swą fizyczność „na kobiety działał raczej odpychająco” i „wywoływał u nich raczej lęk”. W innych znajdujemy wzmianki świadczące o tym, że spełniała się jedynie dzięki usługom prostytutek<sup>17</sup>.

W każdym razie skomplikowana seksualność Schulza jest w wielu wypadkach czymś kłopotliwym<sup>18</sup>. Na pewno była taka dla Jerzego Ficowskiego, który (skoro?) pewne jej aspekty pomijał milczeniem, inne – poddawał sublimacyjnym nadinterpretacjom<sup>19</sup>. Dziwnego tonu – trochę podszytego sensacyjnością, mimo zastrzeżeń i prób o dyskrecję i delikatne wykorzystanie informacji – nie ustrzegł się Tadeusz Lubowiecki. Opisując w liście do Ficowskiego – jak sam to określa – *vita sexualis* Schulza, pisze między innymi: „Stara to, brzydka historia, interesująca tylko dlatego, bo dotyczy wybitnego artysty”<sup>20</sup>.

Za życia Schulza jego seksualność spotykała się też z niewybrednymi żartami. Dowodem choćby anegdota przytaczana przez Jerzego Pomianowskiego i znajdująca potwierdzenie w korespondencji jej głównej bohaterki, Alicji Dryszkiewicz<sup>21</sup>:

„Alicja powiedziała, że Witkiewicz zawiózł ją do Drohobycza, ponieważ wyszła właśnie druga książka Schulza, *Sanatorium pod Klepsydrą*. Witkiewicz już w pociągu powiedział jej:

**16** Por. „Opowiadał mi kiedyś, że gdy ogarnia go chuć, wtedy zamiast iść do dziewczki, rysuje i znajduje w tym zadowolenie seksualne. Mam wrażenie, że było to regułą wobec niesłychanej nieśmiałości. [...] W stosunku do kobiet z towarzystwa był niezgrabny i nieśmiały. Gdy się zaprzyjaźnił i nieco oswoił, pozwalał sobie na niby żartobliwe powiedzonka w rodzaju: «daj mi w pysk» lub «kopnij mnie mocno». Oczywiście brano mu to za złe. Nie domyślano się jednak, że jest zбочnym, a tłumaczono to jego oryginalnością” (*Trzy listy Tadeusza Lubowieckiego (Izydora Friedmana) do Jerzego Ficowskiego z 1948 roku*, „Schulz/Forum” 7, 2016, s. 210).

**17** Por. na przykład A. Chciuk, *Ziemia księżycowa. Druga opowieść o Księżtwie Bałaku*, Warszawa 1989, s. 78–79; W. Budzyński, *Schulz pod kluczem*, Warszawa 2013, s. 376; S. Rosiek, *Odcięcie. Siedem fragmentów*, „Schulz/Forum” 7, 2016, s. 61 (list Alicji Dryszkiewicz do Tadeusza Berezy z 24 grudnia 1992 roku).

**18** Pewne wątki tego tematu podejmują – biorąc za punkt wyjścia między innymi wspomnienia Ireny Kejlin-Mitelman i Joanny Kulmowej – w przygotowywanym aktualnie szkicu *Komin albo niezadane pytania*.

**19** Szczegółowo interpretuje to Marcin Romanowski w tekście *Masochizm Schulza w ujęciu Ficowskiego* („Schulz/Forum” 7, 2016, s. 99–120).

**20** *Trzy listy Tadeusza Lubowieckiego (Izydora Friedmana)*..., s. 209.

**21** Obie relacje analizuje Stanisław Rosiek (op. cit., s. 56–58).



Zenon Waśniewski, **Karykatura Brunona Schulza**, sierpień 1935, ołówek, papier, 21x17 cm, Muzeum Literatury w Warszawie

– Alicjo, kiedy pójdziemy do domu pana Brunona Schulza, ja zapukam i się cofnę. Kiedy tylko otworzy drzwi i cię zobaczy, na powitanie masz go spoliczkować.

[...] Zgodziła się zatem i udali się do słynnego domu i słynnej oficyny, w której Schulz mieszkał i którą tak pięknie opisał Jerzy Ficowski, najlepszy w świecie znawca jego twórczości. Zapukali do drzwi, Witkiewicz cofnął się o dwa kroki i wypchnął Alicję do przodu. Drzwi się otworzyły i stanął w nich niewielki człowiek, pochylony do przodu, patrzący spod brwi, spod pochylonej głowy. Nie zdążył się nawet odezwać, kiedy Alicja jak automat wykonała polecenie Witkiewicza i spoliczkowała Brunona Schulza. Ten padł jej do nóg z okrzykiem «królowo»<sup>22</sup>.

Zatem nawet niewątpliwie darzący Schulza sympatią Witkacy<sup>23</sup> i Witold Gombrowicz<sup>24</sup> traktowali tę sferę życia Schulza z pewną pozbawioną delikatności prześmiewczością, choć to oczywiście trzeba widzieć w całokształcie ich osobowości i postaw.

Ale seksualność Schulza jawiła się jako coś dziwnego czy prowokowała do żartów nie dlatego (albo nie przede wszystkim dlatego), że jawny był jej rys masochistyczny i fetyszystyczny. Była czymś dziwnym, bo w zestawieniu z wyglądem Schulza, postrzeganym jako nieatrakcyjny, chorowitością i introwertycznymi cechami charakteru pisarza wydawała się niemożliwą do zrealizowania aberracją – i prawdopodobnie wydawałaby się taka niezależnie od tego, jakkolwiekby się manifestowała i realizowała. A przecież seksualność jest naturalną i podstawową funkcją ludzkiego organizmu. W dodatku była n i e m ę s k a, bo Schulz jako n i e m ę s k i był postrzegany. Jednak na kryteria owej niemęskości on sam nie miał żadnego wpływu.

## Ciamajda i ofiara losu

Być może dałoby się jakoś poważnie potraktować seksualność Schulza, gdyby spełniał się on jako mąż i żywiciel rodziny. Lecz nie, Schulz – jakkolwiek miał z kobietami liczne relacje o zabarwieniu erotycznym czy przyjacielskim – rodziny

**22** *To proste. Opowieści Jerzego Pomianowskiego nagrane przez Joannę Szwedowską dla Programu II Polskiego radia*, red. E. Jogała, Kraków–Budapeszt 2015, s. 216.

**23** Nie sposób w tym miejscu nie przypomnieć sobie jeszcze fragmentu z listu Schulza do Romany Halpern: „Radzi mi [Witkacy] zmienić zupełnie tematykę «celem naciągnięcia jajowodów, aby dokonać ostatecznego spermatrysku». Ale niech mu Pani tego zdania nie zacytuje, bo będzie mnie oskarżał o niedyskrecję, chociaż tu o moją potencję chodzi, nie o jego” (KL I, 92), nawet jeśli tu nie o męską, lecz twórczą potencję chodzi.

**24** Który pisze między innymi: „aż dopiero wczoraj wpadłem na myśl żony pewnego doktora, spotkanej przypadkowo w osiemnastce. – *Bruno Schulz* – powiedziała – *to albo chory zboczeniec, albo pozer; lecz najpewniej pozer*. [...] A może dając folgę masochistycznym skłonnościom, upokorzysz się i padniesz do stópek sytej małżonce lekarza” (W. Gombrowicz, *Do Brunona Schulza*, „Studio” 1936, nr 7, s. 217–218).

nigdy nie założył. W opowieściach o Schulzu przewija się motyw ciągłego niezdecydowania, niemożności podjęcia wiążących decyzji, ich odwlekania i szukania wymówek. Rzetelność każe dodać, że podobne wątki pojawiają się również w zachowanych listach samego Schulza.

Kłopot sprawiały pisarzowi nie tylko kwestie zasadnicze, decydujące o całym życiu, ale także drobniejsze, doraźne. W rozmaitych sprawach życiowych prosił o pomoc znajomych i przyjaciół, szukał ich wsparcia i protekcji. Tak było między innymi w wypadku wyjazdu do Paryża, kwestii zameldowania w Katowicach, które miało mu umożliwić ślub z Józefiną Szelińską.

Ale nawet wówczas, gdy podejmował zdecydowane działania, bywał postrzegany jako dziwny i śmieszny. Szczególnie jest tu wspomnienie o Schulzu, który w 1933 roku przyjechał do Warszawy z rękopisem *Sklepów cynamonowych*<sup>25</sup>. Pojawił się w pensjonacie Magdaleny Gross, rzeźbiarki, u której bywali warszawscy intelektualiści. Autorka opowieści relacjonuje:

„W niedzielę wielkanocną, w południe, między moim miejscem przy stole i miejscem Magdaleny znalazłam siedzącego małego człowieka, szarego, prawie chaplinowskiego, który po cichutku wydusił swoje nazwisko, które ani mnie, ani Magdzie nic nie mówiło. Magda, trochę ironicznie, zapytała go o cel jego wizyty.

«Jestem nauczycielem rysunków w Drohobyczu i przyjechałem do stolicy pociągiem Dancing, Narty, Brigde».

«Jest pan tancerzem, sportsmenem czy brydżystą?», kontynuowała Magda, rozbawiona człowieczkiem.

„Nie, proszę pani. Przychodzę do tego pensjonatu, bo mnie poinformowano, że tu znajdują pisarzy i krytyków».

«I p o c o nauczycielowi rysunków są potrzebni pisarze i krytycy?»

«Ponieważ przywożem ze sobą książkę, którą napisałem i chciałbym przeczytać ją komuś, aby mi dał swoją opinię o niej».

Na kolejną drwiącą uwagę Magdaleny Gross „człowieczek spojrzał [jej] wprost w oczy i z zdecydowanym tonem powiedział: «Od pani zależy los mojej książki. Wiem, że pani jest przyjaciółką Zofii Nałkowskiej i jeśli pani do niej zadzwoni i poprosi ją o przyjęcie mnie, ona pani nie odmówi»».

**25** Relacja Alicji Giangrande w liście do Jerzego Ficowskiego z 16 kwietnia 1985 roku (*Bruno Schulz w oczach świadków*). Publikowana również w książce *Gombrowicz w Argentynie. Świadectwa i dokumenty 1939–1963*, przeł. Z. Chądzyńska, A. Husarska, Kraków 2004. Zob. też J. Ficowski, op. cit., s. 59–60. Przywołuję to wspomnienie, widząc w nim ślady pewnego stereotypowego postrzegania Schulza jako mężczyzny, i pomijam zupełnie kwestię kryjących się tu nieścisłości faktograficznych.

Cała ta historia, jak wiadomo, skończyła się szczęśliwie: opinia Nałkowskiej była entuzjastyczna i opowiadania Schulza niebawem się ukazały. Jednak to nie fakty są w relacji Giangrande interesujące, lecz sposób, w jaki Schulz został opisany, i odczucia, jakie wzbudził – w tym wypadku u kobiet, ale podobnie reagovali na niego również mężczyźni. Spotkał się z żartem, kpina, lekceważeniem. Został tak potraktowany tylko i wyłącznie z powodu swego wyglądu i nieśmiałości oraz pierwszego wrażenia, które zrobił na zebranych.

Żart Magdy Gross nawiązujący do nazwy pociągu, którym Schulz przyjechał do Warszawy z Drohobycza, mimowolnie odsłania siłę stereotypu. Otóż Schulz nie miał powierzchowności i aparycji tancerza, sportsmena czy bywalca kasyn, nie wyglądał jak kawalerzysta, amant czy dyplomata, nie mieścił się też w potocznych wyobrażeniach o poetach, pisarzach, artystach<sup>26</sup>. Gdyby nie książka, którą trzymał pod pachą, gdyby nie prośba – dlaczego wysłuchana? – o protekcję u Nałkowskiej, pozostałby jedynie „człowieczkiem”, kimś niemieszczącym się w kanonach męskości, być może bezbronny w zetknięciu z kpina. Jest w tym wspomnieniu jakiś dojmujący ślad niezrealizowanego do końca okrucieństwa wobec odmienności.

Ale równie ciekawe jest późniejsze postrzeganie tej historii. Otóż w kontekście wydania *Sklepów cynamonowych* zawsze wspomina się o roli Nałkowskiej, nigdy zaś, a przynajmniej ja nie znalazłam takiej relacji, nie podkreśla się energii i determinacji, z jaką Schulz zawalczył o swój debiut. To wydarzenie raczej nie skłaniało, by zadać pytanie, czy Schulz – przy całej złożoności swego charakteru, niewątpliwie nieśmiałości, skłonnościach depresyjnych i introwertycznej naturze – w istocie był takim życiowym nieudacznikiem, jak czasami go postrzegano czy też chciano postrzegać<sup>27</sup>.

## W cieniu starszego brata

Niewątpliwie pewnym cieniem padały na Schulza osobowość i osiągnięcia jego starszego brata Izydora. Doceniał je sam Schulz, który tak pisał o nim tuż po jego śmierci: „Był to niezwykły człowiek, ukochany przez wszystkich którzy się z nim zetknęli, ewangelicznej wprost dobroci, młody, elegancki, pełen powodzenia i na szczycie świetnej kariery – był jedną z głównych figur polskiego

---

<sup>26</sup> Zob. też W. Śmieja, *Męskości dwudziestolecia międzywojennego i ich reprezentacja w literaturze (wybrane przykłady)*, s. 261–360.

<sup>27</sup> Wyjątkiem jest przywoływany już tekst Piotra Sitkiewicza „*Jednakowoż bez pieniędzy*”. Jakkolwiek w wielu sprawach z autorem się nie zgadzam, to bardzo istotny wydaje mi się fragment konkluzji jego artykułu: „Popularny biografem – z którym moim zdaniem należy walczyć, bo w szkodliwy sposób upraszcza osobowość i dzieło Schulza – mówi, że był on nieco zapomnianym, niezaranym, nieśmiałym, ubogim, zapracowanym, prowincjonalnym nauczycielem, który tworzył genialne dzieła w zaciszu swego skromnego drohobyckiego domostwa” (s. 134).

przemysłu naftowego. [...] Brat mój utrzymywał mój dom tj. siostrę i siostrzeńca, był żywicielem całego szeregu rodzin, które teraz znalazły się bez gruntu pod nogami. Będzie teraz ciężko – sam nie wiem, co zrobić”<sup>28</sup>. I w innym liście z tego samego okresu: „Odumarł on nie tylko swojej rodzinie, którą pozostawił, ale i mnie i siostrze i siostrzeńcowi, których wszystkich utrzymywał. Był to człowiek do którego wszyscy się uśmiechali, o którym mówili z zachwytem. Elegancki, piękny i wytworny, czarował ludzi i pociągał”<sup>29</sup>.

Ten opis jest zbieżny z obrazem przywoływanym przez osoby spoza świata rodzinnego. W cytowanych tu wspomnieniach Michała Chajesa czytamy: „Natomiast brat, inż. Szulc, to człowiek bardzo rzutki i zdolny, który własnymi siłami doszedł do wpływowego i intratnego stanowiska dyrektora naftowej s[pół]ki akc[yjnej] Galicja. Z bratem łączyły go zawsze węzły szczerego oddania i przyjaźni. Toteż Bruno Ignął ogromnie do brata, który go zawsze wspierał radą, a niejednokrotnie i materialnie”. Ale w relacji tej pojawia się coś jeszcze – elementy, które kwestionują życiową sprawczość Brunona Schulza: „Gdy po maturze w 1911 r. Bruno, idąc za głosem swego upodobania i talentu, udał się do Wiednia na studia w tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych, brat nie pozwala mu kontynuować te studia malarskie, jako niewróżące powodzenia materialnego, i wpływa już po jednym roku na ich zaniechanie, po czym Bruno wpisuje się na politechnikę lwowską – wydział architektury. Lecz i te studia dla braku funduszków i złego stanu zdrowia zarzuca po 2 czy 3 latach”.

I znowu: wspomnienie nie do końca wytrzymuje konfrontację ze źródłami i dokumentami – pobyt w Wiedniu i tamtejsze studia przebiegały inaczej<sup>30</sup> – ale nie to jest istotne, lecz jego ton i przesłanie. Bo co z tego wspomnienia wynika? To mianowicie, że Schulz o niczym nie decydował, ulegał woli innych lub kapitulował w obliczu trudów i zewnętrznych okoliczności.

Znamienna jest również wzmianka Chajesa o problemach finansowych Schulza: „Poza przejściami w związku z chorobą i śmiercią ojca i samobójstwem szwagra dzieciństwo Szulca było spokojne i względnie dostatnie. Dopiero późniejsze zubożenie po śmierci ojca daje się podrastającemu chłopcu<sup>31</sup> niemile we znaki, a trwa ten niedostatek właściwie już do końca”. Wątek problemów finansowych Schulza przewija się w wielu innych relacjach, a potwierdzenie znajduje również w jego korespondencji<sup>32</sup>. Póki Izidor żył, co

**28** KL I 39, s. 83.

**29** KL I 40, s. 84.

**30** Por. wpisy kalendarzowe opracowane przez Joannę Sass: <https://schulzforum.pl/pl/autorzy/joanna-sass> (dostęp: 25.01.2020).

**31** W roku śmierci ojca Bruno Schulz kończył dwadzieścia trzy lata, więc już z pewnością nie był „podrastającym chłopcem”.

**32** Zob. między innymi KL I 29, s. 70; 42, s. 86; 43, s. 87; 66, s. 112; 81, s. 139–140; 86, s. 147; 87, s. 148; 90, s. 153; 101, s. 169.

wynika chociażby z przytoczonych przed chwilą wyimków z listów Brunona, pisarz mógł liczyć na jego wsparcie.

Wielokrotnie pojawiający się we wspomnieniach znajomych i rodziny wątek sukcesów Izydora i niepowodzeń Brunona stawia obu braci w opozycji. Z jednej strony Izydor – zaradny, dobrze sytuowany, pomagający innym, nie tylko własnej rodzinie, wskazujący bratu właściwe wybory życiowe i wspierający w różnych sytuacjach, słowem: mężczyzna mieszczący się w stereotypie głowy rodziny. Z drugiej zaś Bruno – wiecznie uskarżający się na brak pieniędzy, rozdarty między niechęcią do pracy nauczyciela a koniecznością zarabiania na życie, zawdzięczający bratu sfinansowanie debiutu. Brat rzutki i brat nieudacznik.

Choć wszyscy podkreślają łączące braci więzy, jednocześnie eksponują kontrast ich kompetencji i postaw życiowych. To wielokrotnie przywoływane zestawienie deprecjonuje (mniej lub bardziej celowo, świadomie) Schulza jako mężczyznę – i to wbrew, jak swego czasu starałam się pokazać, świadectwom dającym się interpretować „jako rodzaj poświęcenia i odpowiedzialności za najbliższych, które wyrastały z racjonalnych przesłanek i życiowego doświadczenia”<sup>33</sup>.

## Ciężar dla rodziny

Jeśli rzeczywiście byłoby tak, jak dość powszechnie sugerują przekazy i wspomnienia o Schulzu, byłby on dla rodziny nie wsparciem, lecz ciężarem: chory nieudacznik w wiecznej depresji, nie do końca spełniony artysta, który porzucił twórczość plastyczną na rzecz pisarstwa, a udało mu się wydać tylko dwa nieduże tomy opowiadań, nienawidzący swej pracy nauczyciel rysunków i prac ręcznych, niepotrafiący zerwać z tym ciężącym mu kieratem.

A jednak sobie radził, choć nie przychodziło mu to z łatwością i bez wyrzeczeń. Zresztą jako opiekun rodziny chyba kilka razy się sprawdził: tak było w Wiedniu w czasie I wojny światowej, tak było również po śmierci matki, kiedy, jak relacjonuje Michał Chajes, „dla uzyskania środków do życia, o które [...] było mu coraz ciężiej, decyduje się wydać kilkanaście swych najlepszych rysunków, zwielokrotnionych techniką *cliché-verre*, w tzw. *Xięga bałwochwalcza*, wydanej luksusowo, oprawnej w płótno. Każdy pojedynczy egzemplarz artysta sam zaopatrywał w ozdobne napisy i winiety. Sprzedawana była, zdaje się, po 100 zł i miała podobno w Warszawie rwący pokup”.

O swych wysiłkach i sytuacji Schulz pisał między innymi do Romany Halpern w 1936 roku: „Nie chcę się skarżyć, ale ja żyję w bardzo ciasnych i krępujących warunkach. Mieszkam w 2 pokojach ze siostrą wdową, bardzo miłą osobą, ale chorą i smutną, ze starszą kuzynką, która prowadzi nam gospodarstwo

---

33 To jedna z konkluzji mojego artykułu „*Byłem już w myśli pozbawiony posady i w ostatniej nędzy*” (s. 147).

i z siostrzeńcem, 26-letnim młodzieńcem, który jest czymś w rodzaju melancholika. Dlatego zdaje mi się, że małżeństwo będzie dla mnie zmianą na lepsze. Nie wiem tylko czy podołam utrzymać dwa domy, gdyż moja rodzina jest bez żadnych dochodów”<sup>34</sup>. Mniej więcej rok później: „Niech się Pani nie gniewa, że Pani starania i troski wynagrodziłem – odmową. Jeżeli Pani zechce bliżej zastanowić się nad moją sytuacją, uzna Pani, że nie mogłem przyjąć tej propozycji. Powiedziałem już Pani kiedyś, że mam 3 osoby na utrzymaniu (siostrę, kuzynkę, siostrzeńca), których nie mogę porzucić zupełnie na łaskę losu. Zarabiam teraz około 300 zł miesięcznie. Gdybym otrzymał w Warszawie zajęcie na podobnych warunkach – wyjechałbym, gdyż za 200 zł mógłbym się tam utrzymać, a 100 zł posyłałbym rodzinie. U p. Ramberga miałbym jednak 2 do 6 godzin – zarabiałbym co najwyżej 100 zł. Dla tych paru godzin nie mogę porzucić państwowej posady (VII stop. służb.) która mi zapewnia emeryturę. Nie mam odwagi dostatecznej, dostatecznego impulsu czy podniety, żeby tak ryzykowny krok uczynić”<sup>35</sup>.

Schulz traktował obowiązek opieki nad bliskimi bardzo poważnie, choć i ten aspekt jego życia bywa interpretowany jako eskapistyczna wymówka przed podejmowaniem ryzyka i ostatecznych, wiążących decyzji życiowych.

A może to właśnie była owa wiążąca decyzja, mimo że Schulz – jak sam pisał – wynikające z wypełniania tego obowiązku uciążliwości znosił „nie po męsku”. W 1934 roku zwierzał się Zenonowi Waśniewskiemu: „Wstydzę się Was, mojej płaczelivej niemęskości, recydywy zwątpienia – Wy jesteście o tyle dzielniejsi ode mnie i o tyle bardziej po męsku znosić Wasz los!”. A w 1937 pisał do niego: „Nieładnie jest ciągle się skarżyć i nie po męsku, ale muszę powiedzieć, że coś się we mnie popsuło”<sup>36</sup>.

## Spółeczna kastracja

Czas przejść do konkluzji, ale zanim to zrobię, przywołam jeszcze dwa cytaty. Jeden już się pojawił, lecz muszę do niego powrócić. Chajes pisał o Schulzu: „Poza przejściami w związku z chorobą i śmiercią ojca i samobójstwem szwagra dzieciństwo Szulca było spokojne i względnie dostatnie”. W zestawieniu ze śmiercią ojca i doświadczeniem samobójstwa w rodzinie słowa o spokojnym i w miarę dostatnym życiu brzmią fałszywie. Jeszcze wyraźniejszy fałsz ten będzie, jeśli sobie uzmysłowimy, że Schulz jako bardzo młody człowiek był między innymi świadkiem krwawych wyborów w Drohobyczu, uchodzącą wojennym, w okresie

**34** KL I, 81, s. 139–140.

**35** KL I, 90, s. 153.

**36** KL I, 36, s. 78, oraz 47, s. 91.



1918–1921 przeżywał wojnę polsko-ukraińską oraz polsko-rosyjską. W latach późniejszych nie bez wpływu na jego postawę życiową i decyzje mogły pozostawać napięcia narodowościowe (polsko-ukraińskie, polsko-żydowskie i żydowsko-ukraińskie), niepewność związana z latami kryzysu, coraz wyraźniejsze pomruki nadchodzącej wojny<sup>37</sup>.

Cytat drugi pochodzi ze wspomnienia Emila Górskiego: „Sam Schulz, chory i zmęczony monotonną pracą, otoczony chorymi i psychicznie wypaczonymi najbliższymi osobami swej rodziny, zdawał sobie sprawę ze swej marnej egzystencji... [...] Do tego dochodziły jeszcze ustawiczne perypetie z założeniem własnej rodziny, co nie było sprawą prostą przy jego specyficznym stosunku do kobiet... Nad tym wszystkim unosiła się groźba wojny i zagłady – Schulz czuł to swoją wrażliwą intuicją artysty”<sup>38</sup>.

Tak, wrażliwością artysty, bo przecież nie mężczyzny...

Paradoksalnie to, co poniekąd czyniło z Schulza artystę: jego talent, wrażliwość (czy wręcz nadwrażliwość), delikatność, nieśmiałość, swoiste, być może pozorne oderwanie od rzeczywistości, a także głębszy tej rzeczywistości ogląd, w jakiś sposób pozbawiało go męskości – rzecz jasna tej definiowanej i narzucanej przez społeczeństwo – i spychało w niemęskość. Równocześnie jednak tej niemęskości – postrzeganej z perspektywy świata zewnętrznego – służyło za wytłumaczenie, osłonę i alibi. Sprawiało, że przynajmniej niekiedy i przynajmniej przez niektórych była ona Schulzowi wybaczana. Bo przecież był artystą.

A gdyby nie był artystą, lecz na przykład szewcem czy, nie przymierzając, kupcem bławatnym? Podejrzewam, że wówczas w jeszcze większym stopniu musiałby się mierzyć z owymi – czasami nawet nieświadomianymi i niepodzitymi wprost złymi intencjami – parakastracyjnymi odruchami społeczeństwa, które sprawiają, że wszystko, co nie mieści się w ramach obowiązującego w danym miejscu i czasie stereotypu męskości, staje się niemęskie. A jeśli nie jest męskie, to jakie jest? Może pająkowate, a może karakonie?

**37** Powracam tu w skrócie do wątku, który szerzej poruszałam w artykule „Byłam już w myśli pozabawiony posady i w ostatniej nędzy” (s. 141–147).

**38** List Emila Górskiego do Jerzego Ficowskiego z listopada 1982 – „Wspomnienie o Brunonie Schulzu (w 40. rocznicę śmierci)” (*Bruno Schulz w oczach świadków.*)



# Nieletnia muza portrecisty Bruno- na Schulza. O fotografii Ireny Kej- linówny

Na zdjęciu Irena Kejlinówna liczy sobie jedenaście lat. Da się odczytać datę jego powstania – 4 kwietnia 1921 roku. Mieszka ona wtedy w Warszawie z rodzicami – mamą Cecylią i tatą Aleksandrem. Rok później wyjedzie z mamą na wakacje do uzdrowiska w Kudowie (wówczas w Niemczech), gdzie w sierpniu 1922 roku obie w alejce parkowej spotkają po raz pierwszy Brunona Schulza. W swoim wspomnieniu o Schulzu z 1980 roku, wysłanym Jerzemu Ficowskiemu z Tel Awiwu, Irena Kejlin-Mitelman opisze szczegółowo to kudowskie spotkanie i późniejszą przyjaźń rodziny z pisarzem. Jednym z epizodów tej znajomości stanie się jej portretowanie przez Schulza około roku 1924, w mieszkaniu Kejlinów. Irena opisze najpierw portrety rodziców, po czym skupi się na własnym: „Potem ja. Z różą w ręce (która się potem zmieniła na gałązkę bzu), owalny. Ja sama wyglądałam o dwa przynajmniej lata młodziej niż te 13 lub 14, które wtedy miałam. Za to na portrecie minimum na szesnaście. Ja się już na tym znałam i wiedziałam, że dorosnę do portretu, bo jest w charakterze. I rzeczywiście dorosłam kiedy miałam już chyba 18 lat”<sup>1</sup>.

Zdjęcie pochodzi ze zbiorów córki Ireny Mitelman – Sandry Gross, zamieszkałej w Australii. W mailach od niej figuruje adres Bellevue Hill NSW, wschodnie przedmieście Sydney. Fotografii, stylowych, z głębi dwudziestolecia, a nawet

---

1 Irena Mitelman, *Bruno Schulz*, maszynopis, Ossolineum, Korespondencja Jerzego Ficowskiego, teka Kas-Kol (nr akcesji 61/79). Wersja drukowana: *Bruno Schulz. Listy, fragmenty. Wspomnienia o pi-sarzu*, zebrał i oprac. J. Ficowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1984, s. 48.

z czasu I wojny światowej, w jej archiwum jest więcej. Ta jednak najsilniej kojarzy się z Schulzem, i dlatego jej miejsce jest tutaj, w „Schulz/Forum”. Na innych widać także rodziców Ireny. Oto matka, Cecylia, w białym pielęgniarskim fartuchu i czepku, siedząca na fotelu, z tabliczką w ręku z napisem: „W przytułku dla bezdomnych dzieci 1915 r. wojny europejskiej”. Sandra Gross nie jest pewna lokalizacji, wie tylko, że babcia zajmowała się pracą dobroczynną w różnych miejscach. Na innym zdjęciu (druga połowa lat dwudziestych?) cała rodzina: mama, najwyższa z trójki, stoi pośrodku w ciemnej sukni do kostek, z lorgnon na łańcuszku, zwisającym prawie do kolan. Obok mąż Aleksander, dystyngowany, z wąsikami i w okularach, i nastoletnia Irena, trochę cięło wpatrzone w mamę, wszyscy z delikatnym uśmiechem na twarzy.

Dalsze losy Ireny i jej rodziców poznaję dzięki relacji jej syna Sandiego oraz listom jej samej do Jerzego Ficowskiego. Ukończyła studia architektoniczne na Politechnice Warszawskiej, wyszła za mąż za Adosa Mitelmana, po czym oboje na wizach turystycznych wyjechali w 1933 roku do Palestyny, by tam jako fachowcy budować fabrykę medykamentów i dom jej właściciela. Przekaz rodzinny mówi, że zakochali się w Palestynie i postanowili osiedlić się w nowym miejscu. Zaprosili swoich rodziców, których namawiali do pozostania. Ci jednak nie zdecydowali się na to, wrócili do Polski i w czasie wojny podzielili los polskich Żydów.

Powojenne poszukiwania śladów drohobyckiego pisarza prowadzone przez Jerzego Ficowskiego stworzyły całą sieć ludzi przyjaznych sprawie Schulza i samemu biografowi. Ta pozytywna energia działa do dziś. Pani Mitelman słała swoje listy do Ficowskiego w latach osiemdziesiątych, zmarła w wieku 96 lat, dwa lata przed Ficowskim. Teraz w dotarciu do dzieci Ireny pomógł mi Shalom Lindenbaum, hebraista i tłumacz, badacz nowoczesnej poezji hebrajskiej i dzieł Schulza, który z Ficowskim prowadził rozległą korespondencję. To dzięki jego rekomendacji Sandra Gross udostępniła zdjęcia i wyraziła zgodę na publikację. Miała ku temu i ten powód, że jest bratową Natana Grossa (1919–2005), pisarza i filmowca, przyjaciela Ficowskiego. Przyjaźń ta zapisana jest w 250 listach Grossa, przechowywanych w zbiorach Ossolineum. Wszystkim tym osobom, a także Becie Ficowskiej, która namówiła mnie do kontaktu z Shalomem Lindenbaumem, serdecznie dziękuję.

**jk**

# Zbigniew Milczarek: Biograficzna insynuacja

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

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

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

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

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

**czy to Bruno  
Schulz?**



*Powrót z wycieczki uczniów klasy I i II c. k. gimnazjum Fr. Józefa  
w Drohobyczu.  
(Profesorowie przy aparacie fotograf.)*

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

W wersji drukowanej wykorzystano reprodukcję fotograficzną zrobioną przez Grzegorza Nosorowskiego.









# Pomnik Brunona Schulza

Na początku lat osiemdziesiątych rzeźbiarz Marek Tomza, wówczas student Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, zaprojektował symboliczny nagrobek Brunona Schulza. Wprowadzenie stanu wojennego uniemożliwiło realizację jego pracy. Kolejną próbę autor podjął dopiero w roku 1989. Jednak również wtedy nie udało się planów urzeczywistnić, mimo że w sprawę zaangażował się Jerzy Ficowski, popularyzując projekt w prasie. Po trzydziestu latach prezentujemy archiwalną ikonografię projektu, udostępnioną nam życzliwie przez autora, wraz z autorskim opisem oraz komentarzem Ficowskiego.

jo

## **Marek Tomza:** *Zaproszenie do świata Brunona Schulza*

Pojawienie się białej krawędzi kamienia na szczycie stoku, w smudze światła późnego popołudnia, z zieleni ocieniających ścieżkę drzew, zakłóca wcześniejszą harmonię i poczucie bezpiecznego spokoju.

Po chwili ujawnia się reszta pochyłonych w naszą stronę pleców kamiennej białej tablicy. W tym samym momencie, w odległości dwu kroków za rażącą bielą pierwszego kamienia, wyłania się wypełnione ruchem sferyczne zwierciadło z czarnego szkła, osadzone w czarnym granicie.

Biała tablica pomimo pozornego zakłopotania, dotąd obecna jedynie krawędzią, utwierdza swoje przeznaczenie równoległością swojej podstawy do podstawy kamienia czarnego. Teraz możesz ocenić lustrzaną identyczność wymiarów i form obu tablic.

Czarny kamień, stając na naszej drodze, odkrywa uwodzicielską wersję innego świata, uśpioną w czarnym zwierciadle. Powstrzymany nagłą transformacją w obliczu sferycznej czerni lustra, rozpoznajesz do tej pory nieznaną rolę białej tablicy.



Marek Tomza, **Pomnik Brunona Schulza** (po zmroku, w blasku świecy u podstawy białej tablicy), model w skali 1:10, wysokość tablic w modelu 11 cm

Na jej licu znajduje się inskrypcja, na pierwszy rzut oka – nie do odcyfrowania. Dopiero w sferycznym wizerunku alternatywy naszego świata, w zasysającej światło czerni lustra, biała tablica odsłania swoje przeznaczenie.

To klarowne, osobiste zaproszenie do świata Brunona Schulza. Jego autograf. Jeśli je przyjmiesz, zaczekaj do zmroku. Płomień świecy u podstawy białej tablicy otworzy przejście na drugą stronę czarnego zwierciadła.

### **Jerzy Ficowski: Komentarz**

Marek Tomza, utalentowany twórca znakomitego projektu, podjął [...] starania o realizację pomnika. Jest to pomnik niezwykle, rzekłbym – pełen schulzowskiej ekspresji. Tworzą go dwie maceby (tzn. ustawione pionowo tablice nagrobne) o tych samych wymiarach: jedna biała, druga czarna. Ta pierwsza, biała, ma na swym licu sporządzony z ołowianych liter, przedstawiony „odwrotnie”, jak w odbiciu lustrzanym – podpis Brunona Schulza, jego autograf. Ta druga, czarna, ma w swej górnej partii wmontowane zwierciadło sferyczne z czarnego szkła; w nim ma się odbijać autograf – imię i nazwisko Schulza – przybierając w tym odbiciu swą prawidłową postać.

Obie tablice, zwrócone ku sobie licami, powinny być ustawione wśród traw i zieleni. Zbliżając się ku nim, zobaczymy już z pewnej odległości zwierciadło sferyczne na czarnej tablicy oraz znajdujący się nieco bliżej tył tablicy białej. Sferyczność zwierciadła i stopniowo zmniejszający się dystans, który nas od niego dzieli, sprawia, że widzimy najpierw niebo i wygiętą – dzięki sferyczności zwierciadła – linię horyzontu, następnie swe własne, nieco zniekształcone odbicie i – imię i nazwisko pisarza. Wszystko to, co tak wyraziście widoczne jest w zwierciadle czarnej tablicy, nabiera pogłębionych działaniem czarnego lustra barw... W ciemności świeca zapalona przed białą macebą rozwidnia jej powierzchnię, a migotliwość blasku sprawia wrażenie ruchu i kamienia, i naszych postaci, odbijających się w czerni obok autografu Schulza...

Jerzy Ficowski, *Pomnik Brunona Schulza*, „Życie Warszawy” 1989, nr 14 (fragment)



Za plecami białej tablicy, zdjęcie z figurą, 1990

*poniżej* Po południu, w otoczeniu drzew, fotomontaż

# Eliza Gościńskiak: *Xięga bałwochwalcza* w reprodukcjach

Gdy patrzymy na *Xięgę bałwochwalczą* Brunona Schulza, niemal zawsze mamy przed sobą r e p r o d u k c j e, a nie oryginalne grafiki. *Xięga*, jaką znamy – z wydań książkowych, albumów, katalogów wystaw czy różnofunkcyjnych artykułów – dawno temu wymknęła się sferze autentyczności; jest dużo bardziej samodzielna niż zbiory opowiadań, które wyszły spod ręki Schulza. To dzieło rozproszone, niemające od początku do końca określonego składu – stale się zmienia i wydaje się wciąż rozwijać. Tę dynamikę przypisuję właśnie jej nietrwałemu istnieniu, które zostało zawieszona między ukrytymi w ciemnościach oryginałami a świetnie znanymi nam reprodukcjami.

Reprodukcja techniczna dzieła sztuki nie jest niczym nowym, sam Schulz z jednego negatywu pozyskiwał kilka, a nawet kilkanaście odbitek – przygotował wiele egzemplarzy *Xięgi bałwochwalczej* o różnej zawartości i historii, według tylko sobie znanego klucza. (Ktoś, kto dysponuje możliwością porównania kilku egzemplarzy, skupiając uwagę na wybranym elemencie grafiki, jest w stanie stwierdzić kolejność powstawania odbitek oraz ocenić stopień zniszczenia negatywu)<sup>1</sup>. Jednak należy odróżnić działanie *stricte* manualne, jak w przypadku czasochłonnej pracy nad *clichè-verre*'ami<sup>2</sup>, od współczesnych sposobów reprodukcji, które głównie mają charakter cyfrowy. Odbitki materialne, mimo że

---

1 W numerze 5 tego czasopisma opublikowano próbę porównawczą odbitek *Mademoiselle Circe i jej trupy*. Zob. *Mademoiselle Circe i jej trupa. Przybliżenia*, „Schulz/Forum” 5, 2015, s. 97–112.

2 Schulz opisuje metodę, którą się posługiwał, w liście do Zenona Waśniewskiego. Zob. B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzupełnił S. Danecki, Gdańsk 2016, s. 68.

noszą znamiona falsyfikatów, wydają się pewne, ponieważ możemy zobaczyć ich fakturę i dzięki temu dostrzec w nich działanie historii. Tej pewności trzeba odmówić reprodukcjom, którym bliżej do podobizn niż do w pełni uformowanego dzieła.

Powtórzę za Walterem Benjaminem<sup>3</sup>. Reprodukacja, po pierwsze, pozbawia dzieło „pierwotnego znaczenia”, to znaczy przynależności do konkretnego miejsca i czasu. Po drugie (i chyba ważniejsze), manipuluje odbiorem dzieła, może go więc dowolnie modelować. Przynależność do konkretnego momentu czasowego i materialny stan dzieła składają się na pojęcie autentyczności. Podążając za tezą Benjamina, musimy przyznać, że nie znamy prawdziwej *Xięgi bałwochwalczej* ani trochę. Ta, która jawi się w naszej percepcji, jest jedynie fantazmatem, wymyka się regułom, jakie autor eseju nałożył na dzieło sztuki. Jego rozmyślaniami przyświeca jednak przekonanie o konieczności dojrzania dzieła, o potrzebie przeżycia go, spotkania rzeczywistego „twarzą w twarz” z dziełem sztuki. Tymczasem liczne reprodukcje książkowe udowadniają, jak silnie grafiki Schulza oddziałują na swoich odbiorców, gdy oryginały zamknięte w muzeach czy w prywatnych kolekcjach nie mówią do nas wcale, wydają się obce i niedostępne. To świadczy o zmianie sposobów odbioru sztuki i wymagań odbiorców względem niej. Niewykluczone, choć może to być ryzykowana hipoteza, że nie chodzi już o często wspomniane w sporach teoretyków „przeżycie estetyczne”. Możliwe też, że współczesnemu odbiorcy kompletnie nie jest ono potrzebne.

*Xięga* zaistniała w sferze publicznej właśnie w formie reprodukcji. Najpierw w ramach artykułów prasowych poświęconych Schulzowi lub jego twórczości pisarskiej. Z tego powodu szczególnie wydaje się 18 numer dodatku ilustrowanego do ukraińskiej „Chwili”, gdzie przedstawiane są dzieła z salonu wiosennego, który odbył się w Łodzi w 1930 roku<sup>4</sup>. Wśród nich znajduje się Schulzowska praca *Infantka i karły*. W pozostałych publikacjach tego typu grafikom narzucono funkcję ilustratorską, jak choćby w recenzji *Sklepów cynamonowych* autorstwa Leona Piwińskiego z 1934 roku<sup>5</sup>, obok której została umieszczona *Dedykacja*, oraz w słynnym wywiadzie Witkiewicza z Schulzem, opublikowanym w „Tygodniku Ilustrowanym” w 1935 roku<sup>6</sup>, który został wyposażony w trzy grafiki: *Xięgę bałwochwalczą II*, *Undulę w nocy* i *Zuzannę i starców* (wszystkie

---

3 Mowa o eseu W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, w: idem, *Twórca jako wytwórca*, przeł. H. Orłowski, J. Sikorski, Poznań 1975, s. 66–95.

4 „Chwila. Dodatek Ilustrowany” 1930, nr 18, s. 3, <https://libraria.ua/numbers/886/37259/?PageNumber=4&ArticleId=1517792&Search=chwila%20dodatek%20ilustrowany%20%201930%20nr%2018> (dostęp: 26.10.2018).

5 Zob. L. Piwiński, *Sklepy cynamonowe*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 6, s. 3, <http://mbc.malopolska.pl/dlibra/doccontent?id=58205> (dostęp: 26.10.2018).

6 Zob. S.I. Witkiewicz, *Wywiad z Brunonem Schulzem*, „Tygodnik Ilustrowany” 1935, nr 17, s. 321–323, <http://cyfrowa.chbp.chelm.pl/dlibra/doccontent?id=7294&dirids=1> (dostęp: 26.10.2018).

ze zmienionymi tytułami). Należy sądzić, że Schulz miał wpływ na wybór tych grafik, o ile sam go nie dokonywał.

Cykl grafik na długi czas zniknął obserwatorom z oczu. Przyczyny tego dopatrują się w kontrolowaniu życia publicznego po II wojnie światowej przez władzę komunistyczną. *Xięga* w oczywisty sposób nie mogła wpasować się w akceptowalny przez cenzurę kanon tematów i przedstawień. (Wydaje się zresztą, że grafiki z tego cyklu zawsze budziły kontrowersje. Jerzy Ficowski w *Regionach wielkiej herezji* wspomina przecież, że pod koniec lat dwudziestych okrzyknięto Schulza pornografem)<sup>7</sup>. Pierwsze wydawnictwa po II wojnie światowej miały więc na celu przypomnienie *Xięgi* po długiej nieobecności. Były to zarówno artykuły prasowe, jak i próby zrekonstruowania biografii i twórczości Schulza, podejmowane między innymi przez Jerzego Ficowskiego.

W prasie *dichè-verre*'y pojawiają się „na nowo” w 1958 roku. Obok wspomnienia o Schulzu autorstwa Hanny Mortkowicz-Olczakowej<sup>8</sup> została umieszczona w niezłej jakości grafika *Pielgrzymi*. Nie kolejnym chronologicznie, jednak najważniejszym wydaniem czasopiśmienniczym jest *Xięga bałwochwalcza* opublikowana w połączonym 7–8 numerze „Twórczości” z 1985 roku, który został przedrukowany z przetłumaczonym na język polski wstępem Serge’a Fauchereau do edycji francuskiej. Do roku 1988 było to najobszerniejsze wydanie grafik Schulza w Polsce.

Trudno kategorycznie wskazać na nurt, do którego można by zaklasyfikować *Xięga bałwochwalcza*. Prace plastyczne Schulza niemal w ogóle nie pojawiają się w edycjach poświęconych sztukom pięknym. Powszechną praktyką jest jedynie wskazywanie na inspiracje, jakie mogły towarzyszyć artyście, oraz na twórców, którzy realizowali motywy zbieżne lub podobne z tymi, po które sięgał Schulz. Dlatego też szczególne miejsce w tej recepcji zajmuje katalog *Ekspresjonizm w grafice polskiej* (VI Międzynarodowe Biennale Grafiki w Krakowie, 1976), którego pomysłodawcy umieścili dwie grafiki Schulza – *Dedykację* i *Zaczarowane miasto II* – obok prac Wojciecha Weissa, Konstantego Brandela czy Stanisława Rzeckiego. Związek wszystkich prac z katalogu polega na zbieżnej nastrojowości i czarno-białej kolorystyce. O wiele bardziej trafionego zabiegu dokonał Tomasz Gryglewicz, włączając grafiki z *Xięgi* w ikonografię wydawnictwa *Erotyzm w polskiej sztuce* (2004).

W pierwszych wydaniach książkowych Schulza grafiki były prezentowane sporadycznie. Zazwyczaj znajdowały się w aneksach z ilustracjami i zdjęciami do utworów literackich lub do biografii autora (pojawiało się ich tam zresztą niewiele, często z błędnymi nazwami). Jerzy Ficowski jako wydawca dzieł Schulza

7 J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 248.

8 Zob. H. Mortkowicz-Olczakowa, *Bruno Schulz. Wspomnienie*, „Przekrój” 1958, nr 676, s. 8–9, 22, [http://schulzforum.pl/pl/zalacznik/1958-03-23\\_przekroj\\_nr\\_676\\_a](http://schulzforum.pl/pl/zalacznik/1958-03-23_przekroj_nr_676_a) (dostęp: 28.10.2018).



zazwyczaj korzystał z możliwości prezentacji wycinków twórczości plastycznej. Można odważyć się na stwierdzenie, że jest to specyfika wczesnych Schulzowskich edycji. Dopiero w latach osiemdziesiątych *Xięga bałwochwalcza* została wydana autonomicznie. *Cliché-verre*'y ze zbiorów muzealnych trafiły najpierw w czarne obramowania premierowej edycji Serge'a Fauchereau, która ukazała się nakładem wydawnictwa Calligrammes w 1983 roku. Wydanie francuskie zatem o pięć lat wyprzedziło edycję przygotowaną przez Jerzego Ficowskiego. Porównując oba wydania, można odnaleźć dwie znaczące różnice – sposób prezentacji grafik oraz odmienność w sposobie ułożenia prac tworzących cykl (Schulz dołączył spis treści tylko do jednej z tek, ale nie zawiera on całości cyklu, nie może więc być traktowany jak instrukcja wydawnicza). Jeszcze w tym samym roku polską edycję przełożono na języki obce – ponownie na francuski, niemiecki i dwa lata później na angielski.

Szczególne znaczenie w recepcji *Xięgi bałwochwalczej* miał rok 1992, czyli setna rocznica urodzin i pięćdziesiąta rocznica śmierci artysty. Nie sposób wspomnieć o wszystkich rocznicowych wydaniach, lecz na uwagę zasługują z pewnością: trzecie wydanie *Regionów wielkiej herezji*, książka pod redakcją Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak *Bruno Schulz. In memoriam*, obszerny katalog *Bruno Schulz 1892–1942. Rysunki i archiwalia ze zbiorów Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie*, towarzyszący wystawie *Bruno Schulz. Ad memoriam*, zorganizowanej przez Muzeum Literatury w Warszawie, oraz pierwsze wydanie niemieckich esejów i listów *Die Wirklichkeit ist Schatten des Wortes* [Rzeczywistość jest cieniem słowa].

Z czasem polem dla reprodukcji *Xięgi* przestały być edycje naukowe i artykuły okołoschulzowskie. Skupiono się na motywach realizowanych przez grafiki, tworząc bohaterkom Schulza nowe możliwości zaistnienia, szczególnie w katalogach powystawowych. Panują w nich współcześnie dwa trendy. Pierwszy polega na łączeniu twórczości plastycznej i literackiej Schulza, na pewnego rodzaju uzupełnianiu wizualnego przekazu grafik fragmentami prozy, które realizują ten sam lub podobny motyw. Drugi zaś – na zestawianiu *Xięgi* z pracami innych artystów, które przedstawiają podobne motywy. To zabieg z jednej strony interesujący i również użyteczny, zwłaszcza dla osób niezaznajomionych z twórczością drohobyckiego artysty. Z drugiej strony jednak wydaje się niebezpieczny, ponieważ narzuca odbiorcom ścieżki interpretacyjne. Myślę, że ciekawym przykładem łączącym te dwa zabiegi jest *Rzeczywistość przesunięta*, katalog pod redakcją Joanny i Jana Gondowiczów, wydany w 2012 roku. Pojawiły się tam między innymi zestawienia *Procesji* z krótkim fragmentem pochodzącym z *Ulicy Krokodyli*, *Mademoiselle Circe i jej trupy* z Ludwika Lilliego *Człowiekiem niosącym konia* lub *Pielgrzymów z Kobieta na schodach* Jana Lebensteina.

Obok katalogów warte wspomnienia wydają się książki: Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak *Schulzowskie marginalia*, w których autorka przedstawiła zjawiska

i tematy często pomijane w badaniach nad Schulzem artystą<sup>9</sup>, *Trans-Autentyk. Nie-czyste formy Brunona Schulza* Jana Gondowicza, gdzie autor opisuje najpopularniejsze motywy w plastycznej twórczości Schulza, oraz *Słownik schulzowski*, będący hybrydycznym medium dla zgromadzonej wiedzy o Schulzu.

*Xięga bałwochwalcza* jest także źródłem inspiracji teatralnych. W ramach spektakli często przedstawia się obrazy jakby wyjęte z cyklu lub też próbuje się wzbogacić Schulzowską prozę o dodatkowe sceny masochistyczne. Przyczyn przenoszenia na deski teatralne motywów z serii grafik doszukują się w próbach jej fabularyzacji<sup>10</sup>. Jednak ważniejszą, bo materialną pamięć mają broszury, plakaty i programy towarzyszące spektaklom, które oprócz funkcji informacyjnych pełniły również funkcję medium twórczości.

Częstotliwość reprodukcji grafik zależy od trzech czynników: od tego, co i w jaki przedstawiają, od dostępności oryginałów oraz od możliwości technicznych wykonującego reprodukcje. Wybór grafik, jakiego dokonywał każdy z badaczy przygotowujących kolejne Schulzowskie edycje, zawsze był subiektywny. Pomijając prace skupiające się wokół formy *Xięgi* i propozycji jej odczytań<sup>11</sup>, o pojawieniu się grafiki decydowała kategoria reprezentatywności w stosunku do twórczości graficznej lub do ogółu Schulzowskich prac – również literackich.

Wyróżniam kilka następujących sposobów przedstawiania grafik w edycjach książkowych:

1. Oddanie całego cyklu.
2. Odwzorowanie części zbioru, której odrębność od cyklu jest motywowana subiektywnym wyborem autora edycji lub wyznaczonym dla niej celem.
3. Ilustracja pewnego motywu.
4. Zestawienia i porównania z twórczością innych artystów.
5. Umieszczanie grafik najbardziej reprezentacyjnych dla cyklu na okładkach książek.

Gdy analizuję zawartości wydań, w których znalazły się grafiki z *Xięgi*, narzucają mi się jej dwa oblicza – oficjalne i nieoficjalne. Pierwsze nie angażuje

**9** Uwagę przyciąga cykl fotomontaży Romana Cieślewicza inspirowany *Sklepmi cynamonowymi* i *Sanatorium pod Klepsydrą*, przyjęty z dużo większym entuzjazmem przez krytykę francuską niż polską. Pracom Cieślewicza przypisuje się ambicje stworzenia alternatywnych ilustracji do zbiorów opowiadań. Zob. M. Kitowska-Łysiak, *Cieślewicza ikony codzienności*, w: eadem, *Schulzowski marginalia*, Lublin 2007, s. 97.

**10** To zagadnienie podejmuje również Serge Fauchereau. Badacz sądzi, że *Xięga bałwochwalcza* jest tekstem, który nigdy nie został opublikowany. Zob. S. Fauchereau, *Fantazmatyczny świat Brunona Schulza*, przeł. P. Tarasewicz, Gdańsk 2018, s. 10.

**11** Mowa o różnych koncepcjach układu grafik. Najpopularniejsze z nich należą do Jerzego Ficowskiego (układ *Xięgi bałwochwalczej*, jaki znamy, został opracowany właśnie przez niego), Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak oraz Jana Gondowicza. Zob. B. Schulz, *Xięga bałwochwalcza*, oprac. J. Ficowski, Warszawa 1988; *Bruno Schulz. In memoriam*, red. M. Kitowska-Łysiak, Lublin 1992; J. Gondowicz, *Trans-Autentyk. Nie-czyste formy Brunona Schulza*, Warszawa 2014.

grafik wariantywnych, natomiast drugie uzupełnia nimi obraz oficjalny lub na ich rzecz rezygnuje z dobrze znanych przedstawień. Myślę przede wszystkim o *Ogierach i eunuchach II*, które nie pojawiają się w edycjach *Xięgi* datowanych na lata osiemdziesiąte i dziewięćdziesiąte, oraz o *Zabawach w parku*, które nie są obecne w żadnej z edycji *Xięgi*.

W jednym z tekstów poświęconych *Xiędze bałwochwalczej* Stanisław Rosiek pisze: „Reprodukcje poszczególnych grafik układane są wedle mniej lub bardziej arbitralnego porządku. A przecież Schulz na karcie tytułowej tylko jednej teczki określił kolejność dziewiętnastu grafik, które do niej włożył (tworząc w ten sposób rozleglejszą narrację). Nie ma żadnej pewności, że podobne konfiguracje (i narracje) powtarzały się w innych teczkach. [...] *Xięga Bałwochwalcza* istnieje w jednorazowych, autorskich konkretyzacjach. Żadna z nich nie obejmuje wszystkich grafik (których jest łącznie dwadzieścia dziewięć)”<sup>12</sup>. Nie ma więc jednej *Xięgi bałwochwalczej*. Oryginał, o którym pisał Benjamin, w przypadku *Xięgi* nie istnieje. Schulzologia jest skazana na reprodukcje lub na fantazmat dzieła nieuchwytnego.

Banjamin we wspomnianym eseju podejmuje jeszcze jedną ważną kwestię – mówi o utracie przez dzieło sztuki wartości kulturowych, która następuje w wyniku nastawienia na wartości ekspozycyjne. Leżące w ciemnościach oryginały grafik *Xięgi bałwochwalczej* przypominają podobiznę łosia narysowanego „w służbie kultu” na ścianie jaskini przez ludzi epoki kamienia. Być może, jak pisze Benjamin, „wartość kulturowa dzieła sztuki jako taka zdaje się dziś wręcz skłaniać do przechowywania go w ukryciu”<sup>13</sup>, a wartości ekspozycyjne wyprą wartości kulturowe (w tym punkcie Benjamin widział szansę na rozwój kinematografii).

Reprodukcja techniczna wywołała przewrót kulturowy na miarę opisywanego przez Benjamina sporu między malarstwem a dopiero wyradzającą się fotografią. W jego konsekwencji do kultury popularnej przedostały się nieznanie wcześniej na taką skalę dzieła Picassa, a na ekranie kinowym mógł zaistnieć Charlie Chaplin. Być może tego typu istnienie pośrednie jest właśnie idealne dla *Xięgi bałwochwalczej*, która spotyka się ze swoimi odbiorcami poprzez reprodukcje, i gdyby nie to, niewykluczone, że nie miałyby możliwości opuszczenia muzealnych sal.

---

12 S. Rosiek, *Dzieło, którego nie ma? Praktyczne (i ontologiczne) powody niedostępności „Xięgi Bałwochwalczej”*, „Schulz/Forum” 5, 2015, s. 115.

13 W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, s. 75.

# Nota bibliograficzna

- Ina Söllner, *Koło się zamyka*, „Schulz/Forum” 2016, nr 8, s. 117–122.
- Magdalena Wasąg, *Księga Twarzy. Rysunki Brunona Schulza w Bystrzycy Kłodzkiej*, „Schulz/Forum” 2019, nr 13, s. 191–212.
- Zbigniew Maszewski, *Ojciec i Schulz. O rysunku z okładki „Katalogu Biblioteki Stanisława Weingartena”*, „Schulz/Forum” 2020, nr 16, s. 156–174.
- Stanisław Rosiek, *Rewers jako awers. Nieznany szkic rysunkowy Schulza*, „Schulz/Forum” 2015, nr 6, s. 108–111.
- Włodzimierz Rudnicki, *Łódzkie obrachunki, czyli cztery ekslibrisy Brunona Schulza*, „Schulz/Forum” 2019, nr 12, s. 153–164.
- Oskar Alexandrowicz, *Z dworu ślepej bogini*, [ilustracje Bruno Schulz], „Schulz/Forum” 2020, nr 15, s. 195–200.
- Wira Cypuk, *O ilustracjach Brunona Schulza do noweli „Z dworu ślepej bogini”*, przełożył Adam Pomorski, „Schulz/Forum” 2020, nr 15, s. 201–216.
- Aleksandra Skrzypczyk, *Nieznane ilustracje Brunona Schulza do zeszytów z nutami*, „Schulz/Forum” 2019, nr 12, s. 165–171.
- Stanisław Rosiek, *Schulz typograf. Nowa winieta „Przeglądu Podkarpacia”*, „Schulz/Forum” 2015, nr 6, s. 112–116.
- Łesia Chomycz, *Bruno Schulz podczas sowieckiej okupacji Drohobycza*, „Schulz/Forum” 2017, nr 10, s. 56–84.
- Panorama Drohobycza z 1907 roku i inne ujęcia miasta. Ze zbiorów Zbigniewa Milczarka*, „Schulz/Forum” 2018, nr 11, s. 64–84.
- Stanisław Rosiek, *Zobaczyć Drohobycz (i...)*, „Schulz/Forum” 2018, nr 11, s. 85–109.
- Jerzy Kandziora, *Opowieści o mieszkaniach z kręgu Schulzowskiego mitu*, „Schulz/Forum” 2018, nr 11, s. 101–116.
- Katarzyna Warska, *Portret nauczyciela. Jak uczniowie odmalowali Brunona Schulza?*, „Schulz/Forum” 2019, nr 14, s. 131–149.
- Małgorzata Ogonowska, *Mężczyzna Bruno Schulz*, „Schulz/Forum” 2019, nr 14, s. 150–167.
- Jerzy Kandziora, *Nieletnia muza portrecisty Brunona Schulza. O fotografii Ireny Kejlinówny*, „Schulz/Forum” 2016, nr 7, s. 227–229.
- Zbigniew Milczarek, *Biograficzna insynuacja*, „Schulz/Forum” 2020, nr 16, s. 23–27.
- Marek Tomza, *Pomnik Brunona Schulza*, „Schulz/Forum” 2019, nr 14, s. 185–188.
- Eliza Gościńskiak, *„Xięga bałwochwalcza” w reprodukcjach*, „Schulz/Forum” 2019, nr 12, s. 172–177.

Opracowanie językowe: zespół  
Projekt graficzny i typograficzny: Janusz Górski  
Skład i łamanie: Joanna Kwiatkowska

Projekt realizowany i finansowany w ramach Narodowego Programu Rozwoju  
Humanistyki  
0446/NPRH4/H1a/83/2015



**NARODOWY PROGRAM  
ROZWOJU HUMANISTYKI**

Fundacja Terytoria Książki  
ul. Pniewskiego 4/1, 80-246 Gdańsk  
e-mail: [fundacja@terytoria.com.pl](mailto:fundacja@terytoria.com.pl)  
[www.terytoria.com.pl](http://www.terytoria.com.pl)

Gdańsk 2023

ISBN 978-83-7908-261-2