

**Archiwum
schulzowskie**

n°7

**Bruno Schulz
odnaleziony**

Bruno Schulz

odnaleziony

**Nieznane utwory
i dokumenty życia**

Redakcja: Jakub Orzeszek, Stanisław Rosiek, Katarzyna Warska

fundacja terytoria książki

Spis treści

Słowo wstępne: Odnajdywanie Schulza / 7

Część pierwsza: [horyzont dzieła]

Bruno Schulz, *Der Pfennig mit dem Auge* | *Fenig z okiem* / 11

Bruno Schulz, *Du bist Staub. Kriegsskizze* | *Prochem jesteś. Szkic wojenny* / 19

Piotr Szalsza, *Dwa nieznanne opowiadania Brunona Schulza* / 25

Poprosiliśmy pięcioro schulzologów... Ankieta redakcji / 28

Stanisław Rosiek, *Bio/biblio-graficznie* / 40

Marceli Weron [Bruno Schulz], *Undula* / 53

Łesia Chomycz, *Wokół wystawy w Borysławiu. O dwóch debiutach Brunona Schulza*, przełożył Adam Pomorski / 61

E. Menar, *Sztuki graficzne. (Z okazji odbyć się mającej wystawy grafiki oryginalnej w Borysławiu)* / 81

Łesia Chomycz, *Zapowiedź Schulzowskich cliché-verre'ów* / 84

Bruno Schulz, *E. M. Lilien* / 89

Piotr Sitkiewicz, *Ocalony przez mit. Schulz i Lilien* / 103

Część druga: [horyzont życia]

Joanna Sass, *Kronika uchodźcy* / 113

Piotr Szalsza, *Wiedeńskie i lwowskie ślady Debory Vogel* / 131

Adam Stepnowski, *Debora Vogel w galicyjskim jidyszlandzie. Czasopismo „Cusztajer”* / 153

Agata Tuszyńska, *J[...], Juna, Józefina* / 169

Maciej Urbanowski, *„Ja rozписаłem się bardzo, bo żółć mnie zalała”* / 179

List Stefana Napierskiego do Kazimierza Wyki z 15 listopada 1938 roku / 187

Łesia Chomycz, *Wyjazd Brunona Schulza do Francji* / 189

Mirosław Wójcik, *Emil Zegadłowicz – Bruno Schulz. Kwerenda archiwalna* / 199

Żydzi z Drohobycza – protokoły relacji z Zagłady / 225

Iga Lasek, *Sinowskie "pożegnanie z mistrzem"?* / 235

Henry J. Wegrocki, *Motywy masochistyczne w prozie i rysunkach Brunona Schulza* / 243

Marian Jachimowicz, *Wspomnienie Brunona Schulza* / 251

Nota bibliograficzna / 255

Słowo wstępne. Odnajdywanie Schulza

Kolejny tom „Archiwum schulzowskiego”, podobnie jak dwa tomy wcześniejsze, zbiera pod jedną okładką dokumenty oraz komentujące i interpretujące je teksty, które wcześniej – w miarę, jak były odkrywane i pisane – publikowano na łamach „Schulz/Forum”, by jak najszybciej mogły wejść w obieg badań szulzologicznych. Udostępniamy je tutaj dokładnie w takiej w formie, w jakiej pojawiały się sukcesywnie w dziesięciu zeszytach (od 7 do 16) wydawanych w ramach realizacji grantu Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki (0446/NPRH4/H1a/83/2015). Tom ten – jak zapowiada tytuł – zawiera nieznane lub zapomniane utwory Schulza oraz dokumenty związane z jego życiem i z osobami, z którymi się stykał. Powiększają więc one naszą wiedzę o dziele i o życiu pisarza, często podważając dotychczasowe ustalenia biografów i stawiając pod znakiem zapytania kanoniczne interpretacje.

Czytelnik znajdzie tu znaleziska różnej rangi. Na pierwszy plan wysuwa się niewątpliwie opowiadanie *Undula*, opublikowane w 1921 roku w borysławskim dwutygodniku „Świt” – „organie urzędników naftowych”. Nie było ono przez dziesiątki lat przypisywane Schulzowi, ponieważ nie dość, że ukazało się w prowincjonalnej gazecie o niewielkim zasięgu, to na dodatek początkujący autor opublikował je pod pseudonimem Marceli Weron. Analiza tekstu na wielu poziomach (język, tematyka, typ wyobraźni) pozwoliła bezspornie włączyć *Undulę* do kanonu Schulzowskiego, przesuwając tym sposobem datę debiutu pisarza o więcej niż dekadę. Wynikają stąd daleko idące konsekwencje. Dzięki odkryciu nieznanego opowiadania inaczej trzeba będzie odtąd budować biograficzną narrację o dziejach twórczości Schulza, o relacjach jego działań plastycznych i literackich – jak choćby związku *Unduli* z powstającą w tym samym czasie *Xięgą bałwochwalczą*.

Inne, jeszcze bardziej sensacyjne odkrycie dwóch opowiadań: *Pfennig mit dem Auge* oraz *Du bist Staub. Kriegsskizze*, opublikowanych w języku niemieckim w czasopiśmie „Cetinjer Zeitung”, nie daje tej samej pewności co *Undula*. Wymykają się one jednoznacznym atrybucjom. Mimo iż obydwa zostały podpisane „Bruno Schulz”, autorstwo Brunona Schulza (z Drohobycza) budzi niemałe wątpliwości, choć zarazem nie da się tej atrybucji wykluczyć. Autor późniejszych *Sklepów cynamonowych* w latach 1917–1918, gdy opowiadania publikowano, przebywał w Wiedniu, co wiemy dzięki nowym dokumentom odnalezionym podczas kwerendy przeprowadzonej w ramach grantu. Po wkroczeniu wojsk rosyjskich do Galicji już 8 września 1914 roku wraz z siostrą i siostrzeńcem Schulz wyruszył jako wojenny uchodźca do Wiednia (por. *Kronikę uchodźcy* opublikowaną w tym tomie).

Pierwsza część tomu przynosi również nieznane dotąd schulzologom wypowiedzi autora *Xięgi bałwochwalczej* na temat sztuk plastycznych. Najważniejszy spośród nich jest niewątpliwie jego obszerny esej poświęcony sztuce Efraima Mojżesza Liliena, starszego o jedną generację drohobyżanina, który swoimi pracami w znaczący sposób włączył się w nurt europejskiej sztuki końca XIX i początku XX wieku. Schulz cenił w nim artystę, któremu udało się stworzyć, wychodząc od tradycji żydowskich rzemieślników, uniwersalną formę artystyczną. Odnaleziony esej to także jedyna jak dotąd wypowiedź Schulza poświęcona wprost tematyce żydowskiej. Tekst ukazywał się w kilkunastu odcinkach w „Przeglądzie Podkarpacie”, lokalnej gazecie drohobyżkiej, i prędko został zapomniany. Czytany dzisiaj otwiera nowe perspektywy interpretacyjne – nie w pełni jeszcze wykorzystane przez schulzologów.

Część druga tomu, zgodnie z zapowiedzią w tytule, skupia się na „dokumentach życia” Schulza i niektórych osób z jego kręgu, takich jak: Debora Vogel (i krąg autorów czasopisma „Cusztajer”), Józefina Szelińska, Marian Jakimowicz czy wreszcie Emil Zegadłowicz, z którym miał kontakty bliższe niż się zwykle sądzi, a także wyłaniający się z niebytu – za sprawą artykułu odnalezionego w „Psychoanalytic Review” z 1946 roku – nieodnotowywany przez biografów Schulza psychiatra amerykański polskiego pochodzenia Henry J. Wegrodzki, z którym pisarz spotykał się w Warszawie w latach trzydziestych. Pośród dokumentów związanych z samym Schulzem najważniejsze rzucają światło na wiekański okres jego życia. Dzięki odkryciu w Austriackim Archiwum Państwowym i Wojennym karty uchodźcy oraz weryfikacji kart meldunkowych Schulza możliwe było ustalenie wielu dat z tego etapu jego biografii i obalenie pokutujących legend – jak choćby tej, która kazała mu w Drohobyżu 1915 roku (wówczas pod rosyjską okupacją!) pielęgnować umierającego ojca. Podobnie rzecz się miała z dokumentami związanymi z pobytem pisarza w Paryżu latem 1938 roku. Odnalezione w ukraińskich archiwach wnioski paszportowe i wizowe raz na zawsze ustalają chronologię (i trasę) tej wielkiej podróży Schulza.

Zebrane w tomie dokumenty przynoszą też wiele nowych informacji związanych z okolicznościami tragicznej śmierci Schulza (w bloku archiwaliów *Żydzi z Drohobyża – protokoły relacji z Zagłady*), a także nekrolog, opublikowany w lutym 1943 roku przez redakcję czasopisma „Sztuka i Naród”, kończący się słowami: „Pozwoliliśmy zginąć człowiekowi!”.

„Archiwum schulzowskie” – zbierając i publikując *in extenso* teksty drukowane wcześniej w dziesięciu zeszytach „Schulz/Forum” – nie jest jednak finalnym osiągnięciem projektu. Wprost przeciwnie. Pragnie jedynie przekierować uwagę zainteresowanych fenomenem Schulza dalej – na kolejny, trzeci już etap pracy zespołu. Jest nim *Kalendarz życia, twórczości i recepcji Brunona Schulza* tworzony od 2015 roku – a od 2017 „na oczach świata” i w asyście czytelników Schulza i schulzologów. Dopiero tam, na portalu www.schulzforum.pl, w kalendarzowej rekonstrukcji tekstu życia Brunona Schulza, odnalezione i interpretowane przez nas dokumenty odnajdują swoje przeznaczenie. **red**

Część pierwsza

[horyzont dzieła]

Bruno Schulz: Der Pfennig mit dem Auge

„Das ist doch alles Unsinn! Seht Euch doch mal ein solches Amulett an. Was steht darauf? Irgendein frommer Spruch oder ähnliches, und das soll nun eine Kugel von ihrer Bahn ableiten, die mathematisch genau fest steht. Sagt doch selbst: leben wir im zwanzigsten Jahrhundert oder im grauen Mittelalter?“

Keiner wagte auf diese bestimmt gesprochenen Worte zu antworten. Ganz still war es im Unterstand, nur zeitweise hörte man den Sand durch die Bretterwände rinnen oder eine Ratte nagen.

„Aber lieber Heckert, ich begreife doch nicht...“

„Und ich sage dir nochmals, es ist alles Unsinn. Ich kann mir doch hier die Bahnen der Geschosse aufzeichnen, und wer nun zufällig in eine solche Linie kommt, der wird eben getroffen, ganz gleich, ob er einen Himmelsbrief, ein Amulett oder sonst irgend welchen Unfug bei sich trägt. Es gibt kein Schicksal, das unser Leben im voraus bestimmt, wir hängen nur von den Naturgesetzen ab, oder wenn ihr wollt, vom Zufall.“

„Wenn ich getroffen werden soll, dann werde ich eben getroffen. Das ist meine Ueberzeugung.“

„Ich verstehe nicht, wie du jetzt noch solchen Unsinn reden kannst, lieber Willi. Klettere doch aus dem Schützengraben heraus und gehe oben spazieren. Wenn es dir bestimmt ist, zu leben, dann wird dir doch keine Kugel etwas tun können. So ist doch wenigstens deine Ueberzeugung. Lächerlich, nicht wahr?“

„Aber es haben doch viele Menschen Todesahnungen. Ich kannte einige, die beim Abschied in der Heimat sagten, daß sie nicht zurückkommen würden, und wirklich sind sie bald gefallen.“ „Das ist wieder so ein verhängnisvoller Irrtum. Sie glauben wirklich sterben zu müssen, begeben sich leichtsinnig und gleichgültig in jede Gefahr und kommen darin um. Nach der Wahrscheinlichkeitsrechnung...“

„Hört auf mit der Wahrscheinlichkeitsrechnung, hört auf mit den Vernunftgründen. Es gibt geheimnisvolle Kräfte, die ihr nicht berechnen könnt, die Eure Sinne nicht begreifen!“ Alle sahen erstaunt in die Ecke, wo sich der alte Vimdorf von seinem Lager aufgerichtet hatte. Grell fiel das Licht der Kerze auf sein eingefallenes Gesicht, ließ die Backenknochen stark hervortreten und funkelte in den tiefliegenden Augen. Ein schweres Felsstück schwebte über ihm an der Decke unserer kleinen Höhle und warf bei dem Zittern der schwachen Flamme tiefe Schatten in den dunklen Hintergrund.

Vimdorf war ein stiller Mensch, er sprach nur selten und dann auch nur das Nötigste. Sonst war er ein aufgeklärter Mann, der weder Tod noch Teufel fürchtete. Um so mehr überraschten uns jetzt diese Worte aus seinem Munde. Er blickte eine Zeitlang starr in die brennende Kerze, dann richtete er den Kopf plötzlich auf und musterte uns der Reihe nach.

„Ihr kennt doch noch alle den Kriegsfreiwilligen Kernbach?“

Wir nickten.

„Ihr wißt, daß er mein Freund war, und daß er vor einigen Tagen gefallen ist. Er war auf Horchposten, und wir fanden ihn morgens mit durchschnittener¹ Kehle.“

Vimdorf knöpfte langsam seinen Rock auf und zog eine Schnur hervor, an welcher ein kleines rotes Geldstück hing. Verwundert sahen wir auf ihn, auch dieser aufgeklärte Mensch trug ein Amulett!

„Seht es Euch genau an!“ sagte er und hielt es in die Nähe des Lichtes.

Es war ein rundes Geldstück von² Kupfer, die Schrift- und Prägezüge ließen sich nicht mehr genau erkennen, aber man sah doch einige seltsame Figuren darauf. Eine strahlende Sonnenscheibe erhob sich über zwei verschlungenen Dreiecken, in deren Mitte wie ein merkwürdiges Auge ein kleiner grüner Stein eingelassen war.

„Der Pfennig mit dem Auge“, murmelte der Alte, dann steckte er ihn wieder zu sich.

„Ihr habt vielleicht von Kernbach gehört, daß er bei Kriegsausbruch in Aegypten war und nur mit Mühe und Not den englischen Häschern entging, um sich als Freiwilliger stellen zu können. Aus Aegypten stammt dieser Pfennig.“

Er machte eine Pause, sah hinter sich in den tiefen Schatten und fuhr dann mit müder Stimme fort:

„Kernbach war kein Vergnügensreisender wie die meisten Menschen heutzutage, die mit ihrem Reisebuch in der Hand oder unter Führung eines Reisebureaus sich die Welt ansehen. Ihn kümmerten nicht die allgemeinen



1 durchgeschnittener

2 aus

ausgetretenen Straßen, es durchstöberte lieber allein die Ruinen der alten Tempel und Städte, ihn lockte die Mystik der vergangenen Jahrtausende.

Ich weiß nicht mehr, in welcher Stadt es war, aber eines Tages fand er auf einem einsamen Spaziergang in der Wüste die verlassenenen Trümmer eines alten Tempels. Glühend brannte die Sonne auf die weißen Steine, einige starre, stachelige Pflanzen krochen am Boden, und Eidechsen huschten über den flimmernden Sand. Nur hinter einer zerfallenen Mauer ragten ein paar Palmen in den blauen Himmel, rieselte ein kleiner Quell durch die Steine und verlor sich bald wieder im Sand.

Hier in den Schatten legte sich Kernbach, lauschte in die unendliche Stille der Wüste, lauschte auf das Knistern der zerbröckelnden Wände, auf das leise Wispern der Palmen. Ein Weg zog sich undeutlich durch das Gras an der Quelle, einige niedergetretene Halme ließen ihn überhaupt erst kenntlich werden und mein Freund machte sich sofort daran, ihn weiter zu verfolgen.

Immer tiefer ging es hinein in die Trümmer, dann in einige zerfallene Hallen. Modergeruch umwehte ihn, aber er eilte in seinem Drange nach Geheimnisvollem vorwärts.

Wie lange er so gelaufen war, wußte er nicht, als ihn plötzlich die Dunkelheit überraschte. Mit seinem Feuerzeug irrte er noch durch einige Räume, bis er in einen kleinen Tempel kam und keinen Ausgang mehr fand. Gespenstig leuchtete ihm ein ungestaltetes Götzenbild entgegen, an den Wänden hingen kostbare Geräte, ein Teppich führte zu einem Marmorbecken, das mit roten Krusten bedeckt war. Schauernd erkannte er Blut, da ver- versuchte³ er zurückzugehen, aber er fand den Weg nicht wieder, sein Feuerzeug versagte, und er mußte in dem Tempel übernachten.

Ein kühler Luftzug drang durch die Decke, einige Zikaden zirpten, und von ferne hörte er das Heulen der Hyänen durch die Nacht. Ein sanfter Lichtschimmer huschte über die Wände und beleuchtete mild die grausige Götzenstatue. Er trat vor das Bild, kleine grüne Flämmchen schienen darauf umher zu huschen, er griff danach und hielt den Pfennig in der Hand, den ich Euch zeigte.

Er steckte ihn zu sich in seine Westentasche, und allmählig überwand ihn doch die Müdigkeit — und er schlief ein.

Es mochte Mitternacht sein, als er plötzlich auffuhr und nach seinem Herzen griff. Einen dumpfen Schmerz fühlt⁴ er wie von einem kräftigen Stoß. Vor ihm stand ein weißgekleideter Greis, der den Griff eines Dolches in der Hand hielt. Kernbach sprang auf, einige Splitter der zerbrochenen Klinge fielen aus seiner zerfetzten Jacke heraus, und durch die Lumpen blinkte der Pfennig mit dem Auge in grünlichem Licht.

3 versuchte

4 fühlte

Ein höhnisches Lachen tönte weithin durch die Hallen.

„Ihr habt den Pfennig mit dem grünen Auge des Gottes gestohlen“, rief der alte Priester, „Ihr werdet es bereuen! Ha, deshalb zerbrach der Dolch, den ich Euch ins Herz stoßen wollte, die Gottheit wollte das Opfer nicht.“

Kembach hatte seinen Revolver herausgerissen.

„Beruhigt Euch, junger Herr, nun will ich Euch nicht mehr ans Leben. Jetzt schenke ich es Euch und auch den heiligen Pfennig.“

Der Alte wandte sich zum Gehen. Schon am Ausgang drehte er sich noch einmal um, gespenstig leuchteten seine weißen Haare im Mondlicht, dann wieder das grelle Lachen.

„Behaltet den Pfennig, aber wißt, einmal hat er Euch vom Tode gerettet, das nächste Mal seit Ihr ihm verfallen wie jeder, der ihn besitzt. Die Gottheit wird Euch den Raub selbst wieder abfordern.“

Dann war er spurlos verschwunden, nur sein grelles Lachen hallte durch den Tempel.

Kernbach wollte dem seltenen Besitz nicht entsagen, er nahm ihn mit, als er am andern⁵ Morgen zu seinem Gasthaus zurückkehrte, und Ihr habt gesehen, daß der Alte recht hatte. Mein Freund ist tot.“

Vimdorf hielt inne. Sein Auge starrte ins Leere. Ganz zerfallen sah sein Gesicht aus, als ob er in der letzten Stunde um Jahre gealtert wäre. Plötzlich zuckte es in seinen Augen auf, er zog den grünlich flimmernden Pfennig heraus.

„Aber ich will dem Fluch trotzen. Du bist das köstliche Erbe meines Freundes, dich behalte ich und sollte es mein Verderben sein.“ Tiefe Stille trat ein, nur hin und wieder hörte man einen Schuß dumpf durch den Abend schallen. Dann Postenablösung, wir eilten an unsere Plätze.

Am andern Morgen fanden wir Vimdorf tot mit zerschossener Brust.

Bruno Schulz, *Pfennig mit dem Auge*, „Illustrierte Cetinjer Zeitung“ 1917, nr 44 (21 października), s. 1–2. Opracował Marek Szalsza



Bruno Schulz: Fenig z okiem¹

– Wszystko to nonsens! Obejrzyjcie sobie raz taki amulet. Co na nim widać? Jakąś pobożną formułkę czy coś podobnego – i to miałyby zmienić tor lotu kuli, który jest ustalony matematycznie? Powiedźcie sami: żyjemy w dwudziestym wieku czy w mrokach średniowiecza?

Nikt nie ważył się odezwać po tych stanowczo wypowiedzianych słowach. W schronie panowała całkowita cisza, niekiedy tylko słychać było piasek przepływający się przez drewniane ściany, albo szczura, który je podgryzał.

– Ależ Heckert, mój drogi, nie pojmuję...

– A ja mówię ci jeszcze raz: wszystko to nonsens. Mogę tu sobie wyrysować trajektorie pocisków i ktoś, kto przypadkiem wejdzie na linię strzału, zostanie trafiony, nieważne, czy będzie miał przy sobie list od Pana Boga, amulet czy jakąś inną bzdurę. Nie istnieje los, który z góry określałby nasze życie, rządzą nami prawa przyrody, albo, jeśli wolicie, przypadek.

– Skoro mam zostać trafiony, trafią mnie. Takie jest moje przeświadczenie.

– Nie rozumiem, drogi Willi, jak możesz jeszcze teraz wygadywać takie nonsensy. Wyjdź z okopu i przejdź się na spacer. Jeżeli jest ci przeznaczone przeżyć, żadna kula nie będzie mogła cię dosięgnąć. Takie przynajmniej jest twoje przeświadczenie. Śmieszne, nieprawdaż?

– Ale przecież tysiące ludzi ma przecucie śmierci. Znałem w kraju paru takich, co żegnając się, mówili, że już nie wrócą – i rzeczywiście wkrótce padli.

– Kolejna tragiczna w skutkach pomyłka. Wierząc, że i tak muszą umrzeć, z lekkomyślną obojętnością narażają się na każde niebezpieczeństwo i faktycznie giną. Według rachunku prawdopodobieństwa...

– Dajcie spokój z rachunkiem prawdopodobieństwa i z argumentami rozsądku. Istnieją tajemne siły, których nie możecie obliczyć i których wasze zmysły nie pojmą!

1 W dwóch młodzieńczych, napisanych po niemiecku opowiadaniach Brunona Schulza dostrzegam drobne chropowości stylistyczne. W wypadku autora mniejszej rangi nie wahałbym się zastosować pewnych zabiegów wygładzających – wewnątrz istniejącego w translacji niewielkiego pola wyboru między wiernością wobec oryginału a jakością literacką. Mając jednak do czynienia z gigantem tej miary co Schulz, postawiłem nietypowo dla siebie na prawie całkowitą wierność. Teksty zawierają ponadto kilka oczywistych błędów językowych. Niektóre to ewidentnie błędy drukarskie, inne świadczą być może o stopniu opanowania języka niemieckiego przez autora. Redakcja „Schulz/Forum” zdecydowała zostawić je w tekście głównym, wersje poprawne podając w przypisach. Błędów tych naturalnie nie przenosiłem do przekładu. Wersja niemiecka zapisana jest według starych reguł ortografii (przyp. tłum.).

Wszyscy ze zdumieniem spojrzeli w róg, gdzie urządził sobie legowisko stary Vimdorf. Blask świecy jaskrawo oświetlał jego zapadniętą twarz, mocno uwydatniając kości policzkowe i migocząc w głęboko osadzonych oczach. Ciężki odłamek skalny, który wisiał nad nim pod stropem naszej małej jaskini, tworzył na ciemnym tle głębokie cienie w drżącym blasku słabego płomienia.

Vimdorf był cichym człowiekiem, odzywał się rzadko, a i wówczas mówił tylko to, co konieczne. Poza tym był światłym mężczyzną, który nie obawiał się diabła ani śmierci. Tym bardziej zaskoczyły nas teraz słowa padające z jego ust. Przez chwilę wpatrywał się nieruchomo w płonąca świecę, potem nagle uniósł głowę i po kolei lustrował nas wzrokiem.

– Pamiętacie wszyscy ochotnika Kernbacha?

Potwierdził mi skinięciem.

– Wiecie, że był moim przyjacielem i że zginął przed paroma dniami. Wyszedł jako czujka, a rano znaleźliśmy go z poderżniętym gardłem.

Vimdorf pomału rozpiął bluzę i wydobyl sznurek, na którym wisiała mała czerwona moneta. Patrzyliśmy na niego zdziwieni: więc również ten światły człowiek nosi amulet!

– Obejrzyjcie ją sobie dokładnie – powiedział, zbliżywszy pieniądz do światła.

Była to okrągła miedziana moneta, napisów i tłoczeń nie dało się już wyraźnie rozpoznać, ale widocznych było kilka osobliwych figur. Promienna tarcza słoneczna wznosiła się nad dwoma splecionymi trójkątami, pośrodku których, niczym przedziwne oko, wpuszczony został niewielki zielony kamień.

– Fenig z okiem – wymamrotał stary, po czym znów go schował. – Jak może słyszeliście, podczas wybuchu wojny Kernbach przebywał w Egipcie, gdzie z ledwością zdołał się wymknąć angielskim siepaczom, żeby zgłosić się jako ochotnik. Ten fenig pochodzi właśnie z Egiptu.

Zrobił krótką przerwę, spojrzął do tyłu w głęboką ciemność, po czym ciągnął znużonym głosem:

– Kernbach nie podróżował dla przyjemności, jak większość ludzi, którzy zwiedzają dzisiaj świat z przewodnikiem turystycznym w ręku albo pod opieką biura podróży. Nie interesowały go powszechnie uczęszczane szlaki, wołał w pojedynkę przemierzać ruiny starych świątyń i miast, wabiła go mistyka minionych stuleci.

Nie wiem już, w jakim to było mieście, ale pewnego dnia podczas samotnego spaceru po pustyni natknął się na opuszczone ruiny starożytnej świątyni. Piekące słońce prażyło na białe kamienie, sztywne kolczaste rośliny pełzały po ziemi, a jaszczurki przemykały po migotliwym piasku. Tylko za zwalonym murem kilka palm wznosiło się ku niebu, a małe źródło szemrało wśród kamieni, by zaraz znów zniknąć w piasku.

Tutaj w cieniu położył się Kernbach, nasłuchiwał nieskończonej ciszy pustynnej, nasłuchiwał trzasku kruszących się ścian i bezgłośniego szeptu palm.

Ścieżka ciągnęła się niewyraźnie wśród traw przy źródełku, można ją było rozpoznać tylko dzięki paru zdeptanym źdźbłom i mój przyjaciel zaraz na nią wszedł.

Wiodła coraz dalej w głąb ruin, potem przez kilka zawalonych hal. Owionął go zapach stęchlizny, mimo to w swym parciu ku tajemnicy wciąż podążał naprzód.

Sam nie wiedział, jak długo szedł, kiedy nagle zaskoczyła go ciemność. Błąkał się jeszcze z zapalniczką po kilku pomieszczeniach, aż dotarł do małej świątyni, skąd nie umiał znaleźć wyjścia. Bezforemny bożek załśnił ku niemu upiornym blaskiem, na ścianach wisiały kosztowne przyrządy, a wąski dywan poprowadził go do marmurowego zbiornika, wyłożonego czerwoną skorupą. Poznawszy z przerażeniem, że to zaschnięta krew, Kernbach usiłował wrócić, ale nie mógł już odnaleźć drogi, jego zapalniczka zgasła i musiał przenocować w świątyni.

Chłodny powiew przenikał przez strop, cykady grały, a poprzez noc dobiegało z oddali wycie hien. Przytłumiona poświata przemykała po ścianach, łagodnie oświetlając potworną statuetkę bożka. Stał przed posągami, po których pełgały zielone płomyki, wyciągnął rękę – i oto trzymał w niej feniga, którego wam pokazałem.

Ukrył monetę w kieszeni kamizelki, stopniowo oświadczył nim zmęczenie – i zasnął.

Mogła być północ, kiedy nagle poderwał się i chwycił za serce. Czuł tępy ból, jak po silnym ciosie. Stał przed nim ubrany na biało starzec, który trzymał w dłoni rękojeść sztyletu. Kernbach skoczył na równe nogi, wtedy kilka odłamków ostrza wypadło z jego rozciętej kurtki, a przez materiał błysnął w zielonkawym świetle fenig z okiem.

Szyderczy śmiech rozszedł się daleko wśród hal.

– Ukradłeś feniga z zielonym okiem boga! – zawołał stary kapłan. – Pożałujesz tego! Ha, to dlatego pękł sztylet, który chciałem wrazić ci w serce: bóstwo nie życzyło sobie tej ofiary.

Kernbach wyszarpnął z kabury pistolet.

– Uspokój się, młody panie, już nie pragnę odebrać ci życia. Daruję ci je i dokładam też świętego feniga.

Starzec ruszył do wyjścia. Raz jeszcze odwrócił się, jego siwe włosy załśniły widmowo w blasku księżyca, znów rozległ się przeraźliwy śmiech.

– Zachowaj feniga, ale wiedz, że jeśli raz ocalił ci życie, następnym razem ulegniesz mu, podobnie jak każdy, kto go posiada. Bóstwo samo upomni się o swoją własność.

Potem znikł bez śladu i tylko przeraźliwy śmiech nadal rozbrzmiewał w świątyni.

Kernbach nie chciał wyrzec się rzadkiego okazu, wziął go więc ze sobą, gdy następnego ranka wrócił do swego zajazdu. Jak widzieliście, starzec miał rację, mój przyjaciel nie żyje.

Vimdorf umilkł. Wbił nieruchomy wzrok w pustkę. Jego twarz zdawała się teraz całkiem zapadnięta, jakby w ciągu ostatniej godziny postarzał się o wiele lat. Nagle w jego oczach coś drgnęło. Wyciągnął zielonkawo migoczącego feniga.

– Ale ja chcę stawić czoło kłątwie. Jesteś drogocennym dziedzictwem mojego przyjaciela, dlatego zachowam cię, choćby na własną zgubę.

Zapadła głęboka cisza, tylko od czasu do czasu słychać było głucho brzęczy strzał. Nadeszła zmiana warty, pośpieszyliśmy na stanowiska.

Następnego ranka znaleźliśmy Vimdorfa martwego z przestrzeloną piersią.

Przełożył Marek Szalsza

Bruno Schulz: Du bist Staub. Kriegsskizze

Immer purpurner¹ flossen die Sonnenstrahlen in das Tal, kämpften und rangen mit dem blauen Nebel, der sich träge an den grünen Bergen hinaufzog und sich wie verzweifelt an den dunklen Tannen festklammerte. Die siegreiche Sonne durchbrach alles und füllte die saftigen Wiesen zwischen den Höhen, füllte das zerschossene Dorf mit Licht.

Wie ein goldener Schimmer legte es sich über die Trümmer, über den weißen Staub der Häuser. Alles war zerstört, nur ein Haus ragte hinter zwei Lindenbäumen noch mit öden Fensterhöhlen auf und barg tief im Keller unsere Feldwache. Aber mitten in dem Verderben grünt die Gärten, glüht der Segen des Herbstes von den Obstbäumen. Aus dem dunklen Laub grüßten rotwangige Äpfel, summende Bienen huschten über das taufunkelnde Gras, die halbwilden Küchenkräuter dufteten schwer, und aus den Hecken flatterten purpurne Rosen auf.

Ich kletterte über die Trümmer, huschte über die öden Straßen, während mir schnell einige Maschinengewehrketten entgegenpiffen, schlenderte bis hinunter an die grünen Wiesen. Im Schatten eines Baumes mit goldene² Mirabellen lag ein Grab. Granaten hatten es zerwühlt, das Holzkreuz steckte schräg im Boden, Uniformfetzen lagen umher, ein Armknochen.

So still war es hier unten, nur der Bach murmelte leise, rieselte über die Trümmer der zerfallenen Wassermühle, spielte mit den schwankenden Grashalmen und dem duftenden Mägedesüß. Ganz verwachsen war er, nur mühsam drängte sich das Wasser durch das Grün, aber weiterhin leuchtete etwas weiß auf, es war ein Totengerippe.

Hatte ihn hier das feindliche Geschloß erreicht? War er in den Graben gestürzt und hatten die Wellen allmählich sein verwesendes Fleisch fortgetragen? Ich stand lange und sann.

Und dann — ich weiß nicht, was mich plötzlich für ein Gedanke packte, nicht was ich tat, — und dann hatte ich den Schädel des Toten in der Hand.

Ich sah lange in die leeren Augenhöhlen, strich mit der Hand über die Schädeldecke, gegen die einst die Gedanken und Wünsche gepocht hatten. Eine

1 purpurner

2 goldenen

wilde Besitzfreude ergriff mich, ich schlug mein Taschentuch um den Schädel und eilte damit zur Feldwache.

Nun lag er still hinter meinem Tornister, hatte die leeren Augen verdeckt im finsternen Keller und raubte mir doch den sonst so festen Schlal in der folgenden Nacht. —

Ein wilder Traum war's.

Ich stand in einer undenklich langen Kirche, ganz im finstern Hintergrunde. Vom Altar strahlte ein helles Licht, dessen Ursprung ich nicht erkennen konnte. Es war totenstill um mir,³ so still, daß ich mein Herz pochen hörte daß ich nicht wagte zu atmen; die grausige Oede sauste mir in den Ohren, ich lauschte auf ein winziges Geräusch, das sich nicht hören lassen wollte und das ich doch fiebrig erwartete.

Und dann schrillte plötzlich ein gellendes Lachen hinter mir auf, sprang gegen die Wände, gegen die hochgewölbte Decke und kam grausig zurückgeflattert. Ich sah hinter mir einen kopflosen Rumpf stehen, aus dessen blutigen Hals mit jedem Lachen ein Blutstrom hervorquoll. Seine Hände zitterten und krampften sich schmerzvoll ineinander.

Dann gurgelte er einige Worte hervor.

„Gib mir meinen Kopf wieder!“

Zuerst verstand ich nicht, aber dann wurden seine Worte immer flehender, dringender, drohender.

„Nur für eine Stunde laß mich wieder leben!“ Seine vertrocknete Hand wies auf meinen Arm. Ich sah nieder und erschrak, im Arm hielt ich den Totenschädel.

Die Gestalt riß ihn aus meinen Händen, setzte ihn vorsichtig auf die Schultern, und die Züge belebten sich, ein Lächeln huschte über die knöchernen Wangen, die Augenhöhlen glühten auf.

Und dann wieder das gräßliche Lachen, das mich wahnsinnig machte.

Wild flogen seine Blicke umher, aber dann ging der Mann gemessenen Schrittes auf den Altar zu, kniete nieder und betete. Ich sah ihn ringen im Gebet, ringen, wie nur ein Verzweifelter mit Gott ringen kann. Ich sah seine Augen an dem Gekreuzigten hängen, liebevoll seinen gequälten Leib umarmend, seine blutigen Wunden küssend, ihn anflehend, daß er herabsteige und ihm die helfende Hand reiche. Wie aus dem Strome, der eben sein Opfer verschlungen, quollen die Seufzer aus seiner Brust herauf, Tränen traten in seine Augen.

Immer wieder hob er die Hände, aber dann sank sein Haupt herab, und unendliche Mutlosigkeit breitete sich auf seinen Zügen aus, er brach zusammen.

Plötzlich sprang er auf, stellte sich trotzig vor das Gottesbild und streckte ihm fordernd die Hand entgegen.



Hatte das Licht einen Augenblick gezittert? Sich verfinstert, oder war es heller geworden?

Er wartete und wartete. Und dann hob sich seine Brust, eine fürchterliche Wut stieg in ihm auf, seine Augen glühten, seine Hände zitterten und balten⁴ sich, mit einem wilden Fluch stürzte er sich auf den Altar, riß das Bild des Gekreuzigten herab, stürzte die Mutter Gottes, zertrümmerte die Heiligen. Er ergriff das silberne Kruzifix und schlug rasend um sich, schlug alles zu Trümmern, was seine funkelnden Augen erreichten.

Immer mehr hatte sich das Licht verfinstert, ein bläulicher Schimmer hatte sich über den zerschossenen Altar gelegt, einen Augenblick trat Stille ein, während der Rasende erschöpft inne hielt.

Da quoll eine gewaltige Stimme herauf, die wie Donner grollte, der zum ewigen Gericht ruft.

„Tu es pulvis, et in pulverem reverteris!“

Wie zerschmettert sank die Gestalt zur Erde, klammerte sich an das leuchtende Kruzifix, das wieder aufrecht stand, von wildem Schluchzen erschüttert.

„Ich habe alles zertrümmert, was heilig ist. Ich habe dich angefleht, Gott, und du hast mir nicht geholfen, da habe ich an dir gezweifelt. Und nun sehe ich aus den Trümmern, daß du doch bist, daß ich nur Staub gegen dich bin, der zum Staube zurückkehrt, aus dem er geboren, aber du bist ewig.“ Müde erhob er sich, wandte sich zu mir und sah mich lange traurig an, dann nahm er seinen Kopf von den Schultern und reichte ihn mir.

„Ich danke dir, es ist genug.“ —

Ich erwachte und fühlte den Schädel hinter mir. Da schlich ich mich leise hinaus in die sternklare Nacht, über die Trümmer zur Wassermühle, an den leise rauschenden Bach. Das Skelett leuchtete mir schwach entgegen, ich zog es heraus und trug es in ein Granatloch, legte den Kopf dazu und schüttete es mit Sand und Steinen zu. Am andern Morgen richtete ich dem Ruhelosen ein schlichtes Holzkreuz auf mit den Worten:

„Tu es pulvis.“

Bruno Schulz, *Du bist Staub. Kriegsskizze*, „Cetinjer Zeitung“ 1918, nr 199 (11 lipca), s. 1–2. Opracował Marek Szalsza

Bruno Schulz: Prochem jesteś. Szkic wojenny

Coraz bardziej purpurowe promienie słońca napływały do doliny, walczyły i zmagaly się z błękitną mgłą, leniwie zasnuwając zielone góry i desperacko uczeplając się ciemnych jodeł. Zwycięskie słońce przebijało się przez wszystko i napełniało soczyste łąki między wzniesieniami, napełniało ostrzelaną wioskę światłem.

Niby złoty blask kładło się na ruinach, na białym pyłe domów. Wszystko było zniszczone, tylko jeden dom o pustych oknodołach wznosił się jeszcze między dwiema lipami, głęboko w piwnicy skrywając naszą wartownię. Lecz pośrodku tych zniszczeń zieleniły się sady. Na drzewach owocowych tliło się błogosławieństwo jesieni. Z ciemnego listowia pozdrowiały czerwonołice jabłka, bzyzące pszczoły śmigaly nad roziskrzoną przez rosę trawą, na wpół zdziczałe przyprawy kuchenne wydzyalały ciężki zapach, a na żywopłotach trzepotały purpurowe róże.

Wspinałem się po ruinach i przemykałem pustymi ulicami, kiedy zaś kilka szybkich kul karabinowych zagwizdało mi z naprzeciwka, zszedłem w dół aż ku zielonym łąkom. W cieniu drzewa obsypanego złotymi mirabelkami znajdował się grób. Rozkopały go granaty, drewniany krzyż tkwił ukośnie w ziemi, dokoła walały się strzepy uniformu – i kość ramieniowa.

Tak cicho było tu w dole, tylko potok, mamrocząc cicho, szemrał nad ruinami zawalonego młyna, igrał wśród rozchwianych źdźbeł trawy i wonnych wiązówek. Był całkowicie zarośnięty, woda z mozołem przedzierała się przez zieleń, lecz trochę dalej coś rozbłysło bielą, był to szkielet zmarłego.

Czy wrogi pocisk trafił go tutaj? A może człowiek ten wpadł do rowu, nurt zaś stopniowo przeniósł jego rozkładające się ciało? Długo stałem i zastanawiałem się.

Aż nagle – nie wiem, co za myśl mną owładnęła ani jak to się stało – trzymałem w ręce czaszkę zmarłego.

Długo patrzyłem w puste oczodoły, gładząc dłonią sklepienie, o które niegdyś objęły się myśli i pragnienia. Ogarnęła mnie dzika radość posiadacza, owinąłem czerep chustką do nosa i pośpieszyłem ku wartowni.

Teraz czaszka leżała cichutko za moim tornistrem, jej puste oczy były zasłonięte w mroku piwnicy – a jednak tej nocy pozbawiła mnie ona tak zwykle mocnego snu.

Był to dziki majak.

Stałem całkiem z tyłu w ciemnościach niewyobrażalnie długiego kościoła. Od ołtarza było jasne światło, którego źródła nie mogłem rozpoznać. Wokół mnie panowała martwa cisza, tak głęboka, że słyszałem bicie własnego serca i nie śmiałem nawet odetchnąć. Straszna pustka szumiała mi w uszach, wycze-kiwałem jakiegokolwiek dźwięku, który jednak nie chciał rozbrzmieć, choć nasłuchiwałem gorączkowo.

Wtedy rozległ się nagle przeraźliwy śmiech, który odbił się od ścian i wysoko sklepionego stropu, by powrócić z upiornym trzepotem. Ujrzałem stojący za mną bezgłowy kadłub, przy każdym wybuchu śmiechu wytryskiwał z pustej szyi strumień krwi. Splecione dłonie drżały, zaciśnięte kurczowo.

Wybulgotał z siebie kilka wyrazów:

– Oddaj mi moją głowę!

Z początku nie rozumiałem nic, potem słowa stały się bardziej błagalne, natarczywe, groźne:

– Pozwól mi znowu ożyć, tylko na jedną godzinę!

Wyschniętą dłonią wskazał moje ręce. Spuściłem wzrok i wzdrygnąłem się, bo trzymałem w nich czaszkę.

Postać wyrwała mi ją i umieściła na swoich ramionach, a wtedy rysy jej ożywiły się: uśmiech przemknął po kościstych policzkach, oczodoły rozbłysły.

Mężczyzna rozglądał się dziko dookoła, wreszcie miarowym krokiem podszedł do ołtarza, gdzie ukląkł i zaczął się modlić. Widziałem jego zmaganie w modlitwie, zmagał się tak, jak tylko desperat może zmagać się z Bogiem. Widziałem, że zawiesiwszy oczy na postaci Ukrzyżowanego, tklawie objął jego umęczone ciało i całując krwawiące rany, błagał go, by zszedł i podał mu pomocną dłoń. Niczym z morskich prądów, które właśnie pochłonęły ofiarę, z piersi jego wypływały westchnienia, a z oczu łzy.

Wciąż na nowo unosił dłonie, w końcu jednak opuścił głowę, krańcowe zniechęcenie naznaczyło jego rysy i mężczyzna upadł.

Nagle zerwał się, stanął butnie naprzeciwko podobizny Stwórcy i żądajaco wyciągnął ramię.

Czy światło drgnęło? Ściemniło się, a może rozjaśniło?

Wciąż czekał i czekał. Potem wypiął pierś, wezbrała w nim straszna wściekłość, oczy mu zapały, a zaciśnięte dłonie poczęły drżeć. Z dzikim przekleństwem rzucił się na ołtarz, zerwał obraz Ukrzyżowanego, strącił Matkę Boską, potrzaskał świętych. Chwyciwszy srebrny krzyż, wywijał nim z furią dookoła, rozbijając na kawałki wszystko, co dojrzały jego roziskrzony oczy.

Światło coraz bardziej ciemniało, nad pogruchotanym ołtarzem osiadła sina poświata, na chwilę zapanowała cisza, kiedy wyczerpany furia znieruchomiał.

Wówczas rozległ się potężny głos, grzmiący niczym piorun, który wzywa przed wieczny sąd.

– Tu es pulvis, et in pulverem revertis!

Zdruzgotana postać, wstrząsana dzikim szlochem, osunęła się na ziemię, kurczowo trzymając się błyszczącego krzyża, który znów stał prosto.

– Zniszczyłem wszystko, co święte. Błagałem cię, Boże, ale ty nie chciałeś mi pomóc, dlatego w ciebie zwątpiłem. A teraz, dzięki tym zniszczeniom, widzę, że jednak istniejesz, że wobec ciebie jestem tylko prochem, co obróci się w proch, z którego się narodził; lecz ty jesteś wieczny.

Zmęczony, podniósł się i zawrócił ku mnie; długo i smutno patrzył, potem zdjął sobie z ramion głowę i podał mi ją.

– Dziękuję ci, to wystarczy...

Zbudziłem się i poczułem za sobą czaszkę. Chyłkiem wymknąłem się w gwiazdzistą noc i podążyłem wśród ruin do młyna, nad cicho szemrzący potok. Szkielet lśnił blado; wyciągnąłem go i przeniosłem do leja po granatach, dołożyłem głowę i zasypałem wszystko piaskiem i kamieniami. Następnego ranka postawiłem zjawie prosty drewniany krzyż opatrzone zdaniem: „Tu es pulvis”.

Przełożył Marek Szalsza

Piotr Szalsza: Dwa nieznanne opowiadania Brunona Schulza

Nie byłem, nie jestem i nie będę specjalistą zajmującym się osobą Brunona Schulza. Ale fakt, że mogę przyczynić się do wzbogacenia wiedzy o tej wybitnej postaci, napawa mnie wielką radością.

Archiwalne ślady

Spoglądając z perspektywy czasu, można tylko żałować, że Alfred Döblin, który jesienią 1924 roku jako korespondent prasy berlińskiej spędził pół dnia i noc w Drohobyczu, nie spotkał się z mieszkającym tam Brunonem Schulzem. Jednak owej jesieni Schulz jako pisarz nie był jeszcze postacią znaną. Dokładnie wtedy zaczął „karierę” nauczyciela w prowincjonalnej szkole.

We fragmencie poświęconym Drohobyczowi Döblin przedstawił obiektywny, często smutny obraz miasta, opisując ślady zniszczeń, jakie pozostawiła po sobie Wielka Wojna: „Strasznie wygląda pośrodku tego placu czworokątna wysoka wieża z zegarem. Wieża stoi samotnie, nie ma przy niej żadnego kościoła, żadnego domu. To noga, od której oderwano tułów. Musieli tu bombardować: u podnóża wieży jeszcze sterczą mury, wyżej widać ściany pokojów z tynkiem i resztkami tapet, lecz samych pokojów już nie ma. Góra gruzu u podnóża [...] została ruina”¹.

Taki obraz rodzinnego Drohobycza ujrzał Bruno Schulz już sześć lat wcześniej, kiedy to 15 grudnia 1915 roku powrócił z Wiednia do domu. Było to po odwróceniu wojsk rosyjskich, które oddając miasto, dokonały w nim wiele zniszczeń.

O uwagach Döblina na temat Drohobycza przypomniałem sobie, czytając opowiadanie pod tytułem *Du bist Staub. Kriegsskizze (Jesteś prochem. Szkic wojenny)*, które Bruno Schulz napisał w języku niemieckim przed lipcem 1918 roku²: „Zwycięskie słońce [...] napełniało ostrzelaną wioskę światłem. Niby złoty blask kładło się na ruinach, na białym pyłe domów. Wszystko było zniszczone, tylko jeden dom o pustych oknodołach wznosił się jeszcze między dwiema lipami”.

A oto inny fragment tego opowiadania, który sprawił, że pomyślałem o wspomnieniu Ireny Kejlin-Mitelman na temat jej wspólnej wycieczki z Schulzem do

1 A. Döblin, *Podróż po Polsce*, przeł. A. Wołkiewicz, Kraków 2000.

2 B. Schulz, *Du bist Staub. Kriegsskizze*, „Cetinjer Zeitung” 1918, nr 199 (11 lipca), s. 1–2. Polski przekład Marka Szalszy w niniejszym numerze „Schulz/Forum”.

Kaplicy Czaszek w kurorcie Duszniki (wtedy Bad Reinerz) w roku 1922. W wyniku tej wizyty Schulz szkicował potem czaszki i piszczele. W *Jesteś prochem* czytamy zaś: „trzymałem w ręce czaszkę zmarłego. Długo patrzyłem w puste oczodoły, gładząc dłonią sklepienie, o które niegdyś objęły się myśli i pragnienia. Ogarnęła mnie dzika radość posiadacza”.

W tym miejscu pozwalam sobie na stwierdzenie, że podobna „dzika radość” owładnęła mną kilka miesięcy temu, kiedy to w archiwach Austriackiej Biblioteki Narodowej³ znalazłem cytowane powyżej opowiadanie – a potem kolejne zatytułowane *Pfennig mit dem Auge* (*Fenig z okiem*)⁴.

Obydwa utwory opublikowane zostały w Czarnogórze w latach 1917–1918. W tym kontekście ważna wydaje się informacja zawarta w książce wybitnej literaturoznawczyni Mirjany Stančić. Analizując działalność austriackiej gazety „Cetinjer Zeitung”, autorka stwierdziła, że na łamach tego periodyku często drukowano krótkie opowiadania pisarek i pisarzy pochodzących przede wszystkim z terenów cesarstwa Austro-Węgier. Stančić podaje tylko jeden przykład – opowiadanie *Fenig z okiem*, którego autorem jest według niej „galicyjski pisarz Bruno Schulz”⁵.

Dlaczego Cetynia?

Aby podjąć próbę wyjaśnienia, dlaczego opowiadania Schulza ukazały się w Cetynii, należy zacząć od nakreślenia sytuacji miasta w latach I wojny światowej.

W wyniku ofensywy armii austro-węgierskiej na początku 1916 roku zajęta została Czarnogóra, a 13 stycznia Cetynia – jej ówczesna stolica. 17 sierpnia z polecenia wojskowych władz okupacyjnych ukazał się pierwszy numer „Cetinjer Zeitung”, określanej też dodatkowo jako „gazeta ilustrowana”.

Przez trzy kolejne lata ukazywała się ona dwa razy w tygodniu w języku niemieckim. Czasami publikowano też edycje w językach: węgierskim, chorwackim, albańskim. Redakcja znajdowała się w Cetynii przy ulicy Katuńskiej 100, lecz gazetę można było abonować na terenie całego cesarstwa.

Treści zamieszczanych artykułów skupiały się przede wszystkim na składaniu hołdów tronowi cesarskiemu i podawaniu aktualnych wiadomości z wojennych frontów. Niedzielne wydanie gazety poszerzone było o dodatek kulturalny, który nazywał się „Illustrierte Cetinjer Zeitung”. Publikowano tu wiele artykułów związanych z tradycjami narodów obszaru bałkańskiego oraz (w każdym

³ *Cetinjer Zeitung 1916–1918*, Österreichische Nationalbibliothek, Sygnatura: 531.602-E NEU.

⁴ B. Schulz, *Pfennig mit dem Auge*, „Illustrierte Cetinjer Zeitung” 1917, nr 44 (21 października), s. 1–2. Polski przekład Marka Szalszy w niniejszym numerze „Schulz/Forum”.

⁵ M. Stančić, „Verschüttete Literatur”. *Die deutschsprachige Dichtung auf dem Gebiet der ehemaligen Jugoslawien von 1800 bis 1945*, Böhlau Verlag v, 2013, s. 146.

numerze) niedługie teksty literackie, głównie opowiadania i eseje. W ciągu trzech lat (1916–1918) na łamach „Cetinjer Zeitung” pojawiło się około 150 autorek i autorów pochodzących z wszystkich części cesarstwa oraz z Niemiec – głównie z Austrii, Węgier, Bałkanów i Polski, czyli z Galicji.

Analiza życiorysów osób, które pisały dla „Cetinjer Zeitung”, pozwala stwierdzić, że ogromny ich procent to ludzie młodzi, którym możliwość publikowania dawała szansę zaprezentowania własnej twórczości i zaistnienia w zawodzie. Był to niewątpliwie zamysł i cel redakcji, która jednak dbała także o to, aby na łamach gazety znalazło się miejsce na teksty takich autorek i autorów, jak Anton Czechow, Oscar Stjerne, Hermann Hesse, Ferenc Molnár, Arkadij Awierczenko, Iwan Wazow, Maria Luisa Becker czy Max Osborn.

Jesteś prochem...

Powracając do Brunona Schulza i jego obecności w „Cetinjer Zeitung”, warto zwrócić uwagę na to, że nazwiska publikujących tam autorek i autorów pojawiały się – zwykle – tylko jeden raz. Bruno Schulz, jako jeden z nielicznych, zagościł na łamach periodyku *d w u k r o t n i e*.

Nie jest dziełem przypadku, że jego druga publikacja, opowiadanie *Jesteś prochem*, ukazało się nie tradycyjnie w niedzielnej części ilustrowanej, lecz na pierwszej stronie gazety wojskowej, czyli tam, gdzie zazwyczaj podawano informacje polityczne i wojenne, w tym czasie na ogół już hiobowe dla rozpadającego się imperium.

Doceniono alegoryczny i ponadczasowy wydźwięk tekstu Schulza.

Trzy miesiące po publikacji *Jesteś prochem* gazeta „Cetinjer Zeitung” przestała istnieć, a monarchia Habsburgów obróciła się właśnie – w proch.

Tytuł opowiadania brzmi więc jak groźne memento, a użycie przez autora w podtytule słowa „szkic” przywodzi na myśl symboliczny obraz ponurego rysunku, nakreślonego przez mistrza kreski i słowa – Bruno Schulza.

Poprosiliśmy pięcioro schulzologów... Ankieta redakcji

Odnalezienie przez Piotra Szalszę dwóch niemieckojęzycznych opowiadań podpisanych nazwiskiem Brunona Schulza jest zdarzeniem, którego redakcja „Schulz/Forum” w żadnym razie nie mogła zignorować. Nie ochłonąwszy jeszcze po rewelacji z numeru czternastego, znowu stajemy przed przypuszczalnym przełomem. Inaczej jednak niż w przypadku *Unduli* z 1922 roku, która nie pozostawia wątpliwości, że jest młodzieńczym opowiadaniem autora *Sklepów cynamonowych* – nawet jeśli ukrył się on pod pseudonimem – ekspertyza utworów publikowanych w „Cetinjer Zeitung” w latach 1917–1918 wydaje się znacznie bardziej skomplikowana. Niewykluczone zresztą, że bez dalszych archiwalnych poszukiwań będzie niemożliwa. Nie rozstrzygając niczego, poprosiliśmy pięcioro schulzologów o wstępną filologiczną opinię. Poniżej drukujemy odpowiedzi w formie, w jakiej do nas dotarły.

red

Stefan Chwin: Czy napisał to Schulz?

W obu opowiadaniach nie czuję Schulzowskiego brzmienia, nie widzę stylistycznych partytur, którymi Schulz władał nieomylnie, nie dostrzegam wielopiętrowości zdań i wspaniałej, mnożącej się semiozy, która nadaje ton jego prozatorsko-poetyckiej składni. Stylistyczna sygnatura tych tekstów nie wygląda na Schulzowską.

Co wcale nie znaczy, że Schulz tego na sto procent nie napisał. Podstawową kwestią jest pytanie o proteuszowość jego talentu, to znaczy czy był to pisarz jednego tylko rejestru stylistycznego, do którego – jak można założyć – dojrzewał latami, czy też potrafił zmieniać style i pisać rozmaicie. Szukając argumentu za autorstwem Schulza (albo przeciw niemu), opierać się możemy jedynie na tym, co znamy, a tutaj wygląda na to, że oba opowiadania opublikowane w „Cetinjer Zeitung” niewiele (albo nic) mają wspólnego ze *Sklepami cynamonowymi* czy *Sanatorium pod Klepsydrą*. Oczywiście można naciągać, że one „coś schulzowskiego” zapowiadają, ale nie ma pewności, czy da się to naciągnąć do końca.

Z pewnością jakimś zbliżeniem do Schulza byłaby owa kwestia „tajemnych sił” decydujących o losach człowieka, o których w obu opowiadaniach mowa, ale wysłowienie literackie tej kwestii daleko odbiega od dykcji autora *Sklepów*, która lubiła inne klimaty. I zresztą nie o takie siły tajemne Schulzowi chodziło w jego najważniejszych tekstach. Podejrzenia budzi też tak bezpośrednie podjęcie

tematyki wojennej, której Schulz w swojej prozie wyraźnie unikał. Nie miał on także skłonności do pisania bezpośrednio unaoczniionych dialogów, szybował w inne rejony paradoksalną poetyką opisu, w której był świetny, tu zaś konwencja realistyczna przy sprawie „sił tajemnych” – po prostu skrzeszy.

Pierwsze opowiadanie podejmuje dość banalny temat żołnierskiego lęku przed zagadką przeznaczenia, ale materia rzeczywistości, w której to wszystko zostało ulokowane, poraża swoją dosłownością, której Schulz unikał. Los czy przypadek – to nie była sprawa, która go specjalnie zajmowała. A już gra z losem za pomocą amuletu – tym bardziej. Podobnie jak konwencja „opowiadania w opowiadaniu”.

Podstawowy chwyt formalny nie wydaje się Schulzowski – to znaczy przeskok od narracji realistycznej do sfery fantastycznej. Jego specjalnością był melanz tych sfer, przenikanie ujednociające. Tu zaś najpierw jest zdroworoządkowe wprowadzenie (opowiadanie żołnierza w wojskowym schronie o innym żołnierzu), a potem przechodzimy do fantastyki, zresztą orientalnej, bliskowschodnio-egipskiej, do której Schulz prozaik nie miał specjalnego upodobania, bo w swojej wizji fantastycznej lubił mieszać różne kulturowe odniesienia.

Fantastyka ta zalatuje tanim upiornym horrorem przerażenia, wyciem hien, potwornością bożka, widmowością scenografii, śmiertelną klątwą bóstwa, wobec której człowiek jest bezsilny. Jest to proza „zaciśniętego gardła”, czego u Schulza nigdzie nie znajdziemy. Gdyby szukać jakichś powinowactw, to może w opowiadaniach fantastycznych Hannsa Heinza Ewersa, czyli w modernistycznej niesamowitości.

Drugie opowiadanie może by mogło na upartego jakoś do Schulza prowadzić. Najpierw nastrojowe wprowadzenie w pierwszej osobie, coś w rodzaju fantastycznej autobiografii w modernistycznym anturażu, ale potem – niestety – znowu przeskok do „dzikiego majaka” i konwencji upiornego przerażenia z horrorycznym efektem bezgłowego kadłuba. I ostry obraz buntowniczego niszczenia religijnych akcesoriów, rozwalanie Matki Boskiej i Ukrzyżowanego krzyżem (!), które wymusza na milczącym Bogu potwierdzenie Jego istnienia, do tego jeszcze dość groteskowy efekt zdejmowania i przyklejania głowy – wszystko to są tematy i efekty, od których Schulz prozaik trzymał się raczej z daleka.

Ale powtórzę, Bóg jeden wie, może młody Schulz to wszystko napisał, jeśli przyjmiemy, że miał pióro na tyle giętkie, że umiał przedstawiać się na różne rejestry, bo przecież na przykład listy (nie wszystkie) umiał pisać inną dykcją niż prozę, a zaczynać mógł – dwudziestosześcioletni – rzeczywiście od naśladownictw modernistyczno-horrorowych. Oba opowiadania wyglądają, niestety, na młodzieńczą – rok 1918! – produkcję „do gazety”. Może to był czysto zarobkowy epizod w jego literackiej biografii, a może to napisał ktoś zupełnie inny. W końcu w niemieckojęzycznej sferze – pozwólmy sobie na fantastyczne przypuszczenie – „Schulz” to jedno z banalniejszych nazwisk. Sam znam austriackich Schulzów trzech. „Brunonów” też tam dostatek.

Włodzimierz Bolecki: Nieznany Schulz bardzo dobrze znany

Gdybym otrzymał anonimowe utwory *Prochem jesteś* oraz *Fenig z okiem* z pytaniem, kto jest ich autorem, byłoby to rzeczywiste wyzwanie. Szczególnie gdybym je otrzymał od anonimowego nadawcy i gdyby dołączył on informację, że jest to przekład z niemieckiego. Ale gdy pytanie zadaje Stanisław Rosiek, to zakładam, że nie przysyła mi nieznanymi niemieckimi opowiadań Karola Irzykowskiego, Stanisława Przybyszewskiego albo Wacława Berenta. Więc sprawa jest prosta: Bruno Schulz, autor tych opowiadań to Bruno Schulz – autor *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą*. Nad czym tu się jeszcze zastanawiać? A jednak warto – kilka spraw jest w tych utworach dla schulzologii niezwykle intrygujących.

1. Schulz nie istnieje poza językiem Schulza, czyli poza stylem *Sklepów cynamonowych*, *Sanatorium pod Klepsydrą* i pozostałych znanych nam utworów. Tymczasem opowiadania niemieckie – kongenialnie przełożone przez Marka Szalszą – pokazują nam wczesną (ale czy najwcześniejszą?) fazę twórczości Schulza, w której jego koncept literackości jest jeszcze – w powyższym znaczeniu! – „pozastylistyczny”: oparty na rozwiązaniach fabularnych i, w mniejszym stopniu, narracyjnych, na płynnym przechodzeniu realności w fantastykę, w poetykę snu, na budowaniu nastroju za pomocą sensualnych opisów przyrody i nakładaniu się wydarzeń fabularnych o różnym statusie ontologicznym. Można, a nawet trzeba dostrzec w tym zapowiedź późniejszej poetyki Schulza – tyle tylko, że statuującej Schulzowską kreację rzeczywistości jeszcze poza semantycznymi mechanizmami języka i poza filozofią transcendującej materii.

2. Opowiadania niemieckie pozwalają nam, a poniekąd nakazują, cofnąć biografię twórczą Schulza do okresu dotąd nieznanego, a raczej – dotąd niepoświadczanego. Używając jego języka – do wejścia w jego matecznik, czyli we wczesnomodernistyczny demontaż mimetycznej poetyki realizmu za pomocą najrozmaitszych wariantów literatury onirycznej, której patronowali zarówno symboliści, jak i fanteści spod znaku Poego, a przede wszystkim Alfred Kubin, notabene także rysownik, ze swoją najśłynniejszą książką *Po tamtej stronie* (1909).

3. Gdyby Schulz nie napisał nic więcej poza tymi dwoma opowiadaniem, to – mówiąc eufemistycznie – schulzologia by nie powstała. Bo niby z jakiego powodu? Oba utwory nie dość, że są spóźnione o dekadę w stosunku do wczesnomodernistycznej groteski, to także niczym oryginalnym się nie wyróżniają. Tyle tylko, że są utworami geniusza z Drohobycza, a to robi zasadniczą różnicę.

4. No właśnie, o czym nam to mówi? Chyba o tym, dlaczego Schulz nie zdecydował się być pisarzem języka niemieckiego – na przykład tak jak Franz Kafka. Chyba o tym, że jego koncepcja literackości – na której wyklarowanie potrzebował jeszcze niemal dwóch dekad – wymagała innego języka, polszczyzny, której Schulz jest do dziś jednym z największych mistrzów.

Takich zagadnień, do których podjęcia zmuszają te dwa na pozór mało istotne opowiadania Schulza (w jego twórczości wszystko jest istotne!), jest znacznie więcej. I przyjdzie na to czas. To znaczy już przyszedł.

Jerzy Jarzębski: Opinia w sprawie autorstwa dwóch opowiadań drukowanych pod nazwiskiem „Bruno Schulz”

Sytuacja, w której na przestrzeni kilku miesięcy najpierw odnajdujemy jedno opowiadanie, drukowane wprawdzie pod pseudonimem, ale bez wątplenia będące opowiadaniem Schulza, a następnie w ręce badaczy dostają się jeszcze dwa nieznanne wcześniej opowiadania, tym razem już opatrzone nazwiskiem drohobyckiego twórcy, zdarza się w dziejach badań nad Schulzem po raz pierwszy. To niewątpliwie budzi entuzjazm, ale też nieco obniża krytycyzm. Zaczynamy bezwiednie spodziewać się dalszych znalezisk, skoro już podważony został dotychczasowo obowiązujący aksjomat, zgodnie z którym Schulz rozpoczął karierę literacką z chwilą dostarczenia Nałkowskiej manuskryptu *Sklepów cynamonowych*.

Stąd wynikało moje przychylnie nastawienie, z jakim zabierałem się do lektury dwu niemieckich opowiadań, odnalezionych w Wiedniu przez pana Piotra Szalszę. Fakt napisania i opublikowania tych tekstów przez Schulza był prawdopodobny sytuacyjnie, jeśli pamiętać o tym, że w trakcie Wielkiej Wojny spędzał w Wiedniu długie miesiące, ucząc się, próbując swoich sił jako artysta i przechodząc młodzieńcze doświadczenia inicjacyjne. Wiemy też, że język niemiecki opanował w stopniu wystarczającym, aby w nim formułować całkiem skomplikowane myśli i doznania. Więc: czy to jest rzeczywiście ten sam Schulz, którego znamy? Tu przyznam się, że wręcz z chwilą rozpoczęcia lektury zacząłem wątpić, czy udzielenie pozytywnej odpowiedzi na zadane mi pytanie jest w ogóle możliwe. Pierwsza wątpliwość rodzi się – paradoksalnie – z chwilą choćby pobieżnego porównania stylu, tematyki, kompozycji odnalezionego niedawno opowiadania, drukowanego przez Schulza pod pseudonimem w lokalnym czasopiśmie – i tych wiedeńskich znalezisk. O ile bowiem odnalezienie tamtego opowiadania otwierało, przynajmniej psychologicznie, rejestr możliwych, a na razie nieznanych tekstów literackich autora *Sklepów*, było bowiem oczywiste, że opowieść odnalezioną i debiutancki tom pisała ta sama ręka, o tyle niemieckojęzyczne teksty niczym dosłownie nie przypominają niezwykle trudnego do podrobienia pisarstwa drohobyckiego artysty.

Zacznijmy od tematyki: Schulz nie miał w zwyczaju opisywać historii niezakończonych w doświadczeniach autora, a ponieważ w wojnie nie brał udziału, prawdopodobieństwo, że poświęci uwagę jako literat zdarzeniom, których nigdy nie przeżył, jest niemal równe zeru. Równie zaskakujące jest miejsce publikacji opowiadań, cóż bowiem wspólnego miał przybyś z Galicji z miasteczkiem Cetinje, malowniczą dawną stolicą Czarnogóry, w której ukazywało się czasopismo? Patronat

c.k. monarchii? To trochę za mało. Ciekawe, że związek z Cetinje zapewnił pośrednio Schulzowi Danilo Kiš – ale już po drugiej wojnie i po śmierci artysty.

Gdybyśmy jednak scenerię wojenną uznali za dopuszczalną w sytuacji, w której ta wojna wręcz dobijała się drzwi (w czasie wojny właśnie, wskutek ataku kozaków na Drohobycz, spłonął dom przy Rynku, w którym upłynęło dzieciństwo artysty), to inne cechy scenerii budowanej przez autora opowiadań zupełnie mi do Schulza nie pasują. Jego zespół motywów, z których konstruował świat swoich opowieści, był raczej swojski, bliski codziennemu doświadczeniu, zupełnie natomiast nie mieściły się w nim te banalne egzotyzy, których używa autor malujący swoje widoczki raczej *pour épater* niż z jakichkolwiek racjonalnych przyczyn. W rezultacie przyroda u Schulza jest ważnym elementem jego wizji świata, wchodzi – jak pamiętamy – w jego czasoprzestrzenny porządek, gdzie przede wszystkim wielką rolę odgrywają pory roku, podczas gdy krajobrazy śródziemnomorskie są pod tym względem całkowicie indyferentne i nieruchome.

A co można rzec o samej materii fabuł? Wydają się okropnie wysilone, na wzór może jakichś wczesnomodernistycznych opowieści o duchach i zjawach, czasem po prostu zalatujące kiczem. W żadnym wypadku Schulzowi nie przyszłoby do głowy zmyślać takich horrorów z krwawymi starcami uzbrojonymi w sztylety lub co gorsza – z bezgłowymi trupami żądającymi zwrotu swej czaszki. Treści metafizyczne wyrażał zupełnie innym, bliższym codzienności językiem, a podawanie czytelnikowi sentencji na temat przeznaczenia w opakowaniu historii o duchach zupełnie mi się z jego pisarstwem nie kojarzy. Jeśli nawet autorowi *Sklepów cynamonowych* pozwalałoby jakimś cudem na takie epatowanie cudownością jego poczucie smaku, to przynajmniej zadziałać powinno poczucie humoru, którego Schulz miał bez wątpienia sporo, natomiast jego imiennikowi przydałoby się go więcej.

I jeszcze jedno – autor wojennych opowieści konstruował swoje utwory nieznośnie schematycznie. Najpierw szkicował coś w rodzaju „pejzażu wyjściowego”, gdzie miała się toczyć akcja, potem tracił go nieco z oka, aby wejść w opis sytuacji, w której toczy się rozmowa pomiędzy bohaterami. Tej rozmowy jest – podług reguł gry Schulza – o wiele za dużo. Schulz używał tu przede wszystkim klasycznych form narracji, bo bardzo istotne było, aby w wydarzeniach brał udział bohater, który – jako narrator – starałby się je zrozumieć. Ale to rozumienie przydarza się u Schulza na zupełnie innej płaszczyźnie, nie wynika z jakiejś pseudofilozoficznej opowieści z tezą, ale angażuje cały wielostronny proces nadawania sensu rzeczywistości, który się tutaj w ogóle nie realizuje.

W moim przekonaniu odnalezione opowiadania nie są dziełem Schulza, choć być może – właśnie są dziełem Schulza, ale innego. Nazwisko „Schulz” jest w niemieckim obszarze językowym bardzo popularne, a imię „Bruno” też nie należało w pierwszej połowie XX wieku do rzadkości.

Rolf Fieguth: Stanowisko w sprawie dwóch miniatur Brunona Schulza w „Cetinjer Zeitung”

Dwie prozatorskie miniatury autorstwa Brunona Schulza (o którym na razie nie wiemy, kim był), *Prochem jesteś* i *Fenig z okiem*, za punkt wyjścia obierając sytuację frontową I wojny światowej, ukazują kontakt pierwszoplanowej postaci żołnierza z obszarem zaświatów i śmierci. Uderza fakt, że autor nie gloryfikuje tu żołnierskiego bohaterstwa ani też niemieckiego czy austriackiego patriotyzmu, lecz skupia się przede wszystkim na przeczuciu i przeżywaniu śmierci. Ów Bruno Schulz – mimo kilku nielicznych błędów, które mogą iść również na konto czarnogórskiego drukarza – posługuje się pewną siebie, wyrazistą i urozmaiconą niemieczyzną, jak jej rodzimy użytkownik, to znaczy nie sprawia wrażenia, jakby poruszał się w tym języku jedynie jako gość. Ponadto opanował klawiaturę dobrego i tym samym oryginalnego niemieckiego stylu literackiego. Nie rzuciła mi się w oczy żadna niepewność debiutanta.

Narracja, stosująca nieraz szczególnie ekspresyjne przymiotniki, porównania i przenośnie, zdaje się poruszać w obszarze między secesją a ekspresjonizmem; „nowoczesna” jest poprzez fakt, że w znacznym stopniu rezygnuje ze starożytnych form gramatycznych. Język narratora różni się wyraźnie od bezpośredniej mowy żołnierzy w dialogach, która jednak nigdzie wprost nie imituje znanego wojskowego żargonu.

Jak mawiał Tomasz Mann, żaden literacki tekst nie jest sam w sobie zły, średni ani dobry – wszelka ocena odnosi się zawsze do kontekstów, których jednak w tym wypadku nie znamy. Dla dokonania solidnego porównania z niemieczyzną drohobyckiego Brunona Schulza brakuje mi tekstowej bazy, jako że nie mam dostępu do zbiorów jego napisanych po niemiecku listów ani do jego niemieckojęzycznych produkcji literackich. Rekomendowałbym więc redakcji „Schulz/Forum” umieszczenie Brunona Schulza w sieci germaników. Zważywszy na mój obecny stan wiedzy, nie jestem w stanie na podstawie cech czysto stylistycznych wyrokować o zbieżności lub jej braku autora obu tekstów z mówiącym i piszącym również po niemiecku Schulzem z Drohobycza – co wszakże oznacza, że nie mogę tu też niczego wykluczyć.

Jednakowoż publikowany tu autor w obu miniaturach identyfikuje się z sytuacją żołnierza oczekującego śmierci, co mnie wydaje się najistotniejszym argumentem przeciwko utożsamianiu go z polskim Brunonem Schulzem. Innym argumentem świadczącym przeciwko drohobyckiemu imiennikowi autora jest nieobecność najdrobniejszych choćby motywów żydowskich i seksualnych w obu tekstach. Zaleciłbym więc przeprowadzenie badań, czy niemiecki lekarz wojskowy i późniejszy genetyk oraz psychiatra Bruno Schulz (1890–1956) w młodości nie udzielał się też literacko i czy mógł on w ogóle mieć kontakty z austriacką administracją wojskową w Czarnogórze.

Katarzyna Lukas: Przepuszczalny debiut Brunona Schulza w języku niemieckim

Na pytanie, czy dwa krótkie opowiadania sygnowane nazwiskiem Brunona Schulza: *Der Pfennig mit dem Auge* („Illustrierte Cetinjer Zeitung. Sonntagsbeilage der Cetinjer Zeitung”, nr 44, 21 października 1917) oraz *Du bist Staub. Kriegsskizze von Bruno Schulz* („Cetinjer Zeitung”, nr 199, 11 lipca 1918) mógł faktycznie napisać twórca *Sklepow cynamonych*, udzieliłabym odpowiedzi o s t r o ż n i e t w i e r d z a c e j – z zastrzeżeniem, że istnieje wiele wątpliwości, niejasności i kontrargumentów, które pokrótce omówię.

Należałoby zacząć od przypomnienia podstawowego faktu biograficznego, że Bruno Schulz był osobą bilingwalną, co oczywiście nie dziwi w przypadku mieszkańca wielokulturowego i wielojęzycznego pogranicza. Językiem niemieckim posługiwał się biegle w mowie i w piśmie¹. W latach 1917–1918, kiedy ukazały się oba opowiadania, przebywał w Wiedniu; utrzymywał tam stałe i regularne kontakty z krewnymi ze strony matki – rodziną mówiącą w domu po niemiecku. Jego własne zachowane teksty niemieckojęzyczne, choć nieliczne, dosłownie każdym swoim zdaniem świadczą o kompetencji rodowitego użytkownika języka niemieckiego. Nadto w opowiadaniach Schulza występują może niezbyt liczne, ale uderzające frazy i konstrukcje składniowe, świadczące o interferencji języka niemieckiego (i nie mam tu na myśli tylko nietypowego, „nie-schulzowskiego” opowiadania *Ojczyzna*, w stosunkowo dużym stopniu nasyconego germanizmacjami²). Pokazuje to, że zakodowane u pisarza struktury drugiego języka były na tyle silne, że uaktywniały się automatycznie nawet w trakcie wyjątkowo intensywnego, aktywnego użytkowania języka polskiego: artystycznego eksplorowania jego granic i możliwości, przekształcania jego materii. Schulzowskie kalki z niemieckiego to swoją drogą ciekawe zagadnienie, warte wnikliwej analizy językoznawczej.

1 Tłumaczka Schulza Doreen Daume pisze wręcz o „nadzwyczajnej kompetencji w języku niemieckim” (B. Schulz, *Die Zimtläden*, aus dem Polnischen neu übersetzt und mit Nachwort und Anmerkungen von D. Daume, München 2008, s. 205).

2 Na przykład: „Pan Bosco z Mediolanu, **swego znaku** mistrz czarnej magii” (*Księga*) – „seines Zeichens” oznacza „z zawodu” (określenie dziś przestarzałe lub żartobliwe); „Gdyśmy **osiągnęli** skrzyżnięcie podest na zakręcie” (*Sanatorium pod Klepsydrą*) – „erreichen” z określeniem miejsca to: „znaleźć się”, „dotrzeć gdzieś”; „Trawieni nuda, [...] **wypatrywali** nadaremnie pustą przestrzeń rynku [...] za jakąkolwiek przygodą” (*Martwy sezon*) – „wypatrywać za czymś” to kalka niemieckiej konstrukcji „schauen nach”. Przykład z tym samym przyimkiem: dzieci „szukają za kasztanami” (*Emeryt*), gdzie „szukać za czymś” to kalka „suchen nach” – niemiecki czasownik *suchen* wymaga przyimka *nach* („za”), za pomocą którego łączy się z dopełnieniem w celowniku. Wszystkie cytaty z opowiadań Schulza pochodzą z wydania: B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989. Dalej jako: OP.

W rozstrzygnięciu autorstwa dwóch wspomnianych opowiadań pomogłoby porównanie ich pod względem stylistyczno-językowym z utworami, których autorem na pewno jest Schulz – niemieckojęzycznymi i najlepiej z tego samego okresu. Jest to zadanie karkołomne i metodologicznie wątpliwe, ponieważ nie dysponujemy odpowiednim materiałem porównawczym. Chronologicznie najbliższy byłby odnaleziony niedawno fragment prozy *Undula*, opublikowany pod pseudonimem Marceli Weron w roku 1922 – ale został on napisany po polsku, a pod względem tematycznym i stylistycznym to raczej preludium do *Sklepów cynamonowych*, niewykazujące absolutnie żadnych podobieństw do dwóch diskutowanych tu prozatorskich miniatur. Korpus znanych nam niemieckich tekstów Schulza jest więcej niż skromny, mieści się na kilku stronach druku i pochodzi z czasów blisko dwadzieścia lat późniejszych niż publikacje w „Cetinjer Zeitung”. Należy doń przede wszystkim *Exposé o „Sklepiach cynamonowych”* – tekst autotematyczny, swoista autoreklama skierowana do potencjalnego wydawcy za granicą. W eseju tym Schulz nie prezentuje głębokiej interpretacji własnej prozy, skupia się raczej na wyluskiwaniu z niej wątków fabularnych i próbie ich ułożenia w linearny ciąg na podobieństwo tradycyjnej prozy; w ten sposób stara się zaciekawić potencjalnego wydawcę i skłonić go do zainwestowania w przekład (rozważano niemiecki lub włoski). Niemczyzna *Exposé* jest niewątpliwie literacka: wyszukana i elegancka, momentami nieco staroświecka, większość zdań ma budowę wielokrotnie złożoną. W stosunkowo niedługiej wypowiedzi znalazły się dość liczne abstrakcyjne rzeczowniki złożone, w których być może dadzą się rozpoznać echa lektur niemieckich filozofów (*Lebensgefühl, Lebensempfinden, Welterlösungsgedanke, Weltgeheimnis, Weltzusammenhang, Sinnesdeutung*). Mimo zawiłości składniowych Schulzowska niemieczyzna jest klarowna, rzeczowa i konkretna, brak w niej natomiast typowych dla Schulza rozbudowanych metafor, „piętrowych” obrazów poetyckich.

Inny tekst, który na upartego można rozważyć jako materiał porównawczy, to fragment *Ojczyzna*, w którym Jacek Scholz skłonny jest widzieć (auto?)przekład zaginionego opowiadania *Die Heimkehr*. Styl jest tu miejscami niemal reportażowy (wzmianki o klimacie, przemyśle cukrowniczym i obcym kapitale, który „bywa częstokroć inwestowany w naszych przedsiębiorstwach i zasila nasz przemysł”^[!]³). Jeśli przyjąć hipotezę, że opowiadanie to powstało pierwotnie w języku niemieckim⁴, byłaby to druga próbka Schulzowskiego pisarstwa dowodząca, że autor *Sklepów cynamonowych* pisał w obu językach w zupełnie różny sposób: po

3 OP, s. 358.

4 Niewykluczone, że fragmenty przetłumaczone z niemieckiego Schulz uzupełnił albo połączył fragmentami pisanymi na nowo – po polsku, na użytek planowanej publikacji w „Sygnałach” (1938). Można by też pokusić się o włączenie do materiału porównawczego niemieckiego przekładu tego opowiadania w wersji Doreen Daume, która tłumaczyła tekst ze świadomością, że być może rekonstruuje w zarysie jego pierwotną wersję językową.

polsku tworzył prozę poetycką, czerpiącą z możliwości słowotwórczych i właściwości fonicznych polszczyzny; po niemiecku wyrażał się raczej konwencjonalnie, z mniejszą kreatywnością, za to bardziej rzeczowo, dokładnie i precyzyjnie. Próżno jednak szukać u „niemieckiego” Schulza tego samego stylu, jaki cechuje jego polskie opowiadania. Można to podsumować w ten sposób, że Schulz, dysponując porównywalną kompetencją w obu językach, świadomie wykorzystywał walory i środki wyrazu ich obydwu, a w tym samym czasie (mowa o latach trzydziestych) tworzył po polsku i po niemiecku teksty pod względem stylistycznym odmienne.

Obserwacja ta, choć poczyniona na podstawie próbek tekstu niewielkich czy wręcz o wątpliwym statusie, uprawdopodobnia jednak hipotetyczną możliwość, by niemiecka proza Schulza – o ile taką tworzył – różniła się diametralnie od jego twórczości polskojęzycznej. Jest to tym bardziej możliwe, że w przypadku opowiadań z „Cetinjer Zeitung” z lat 1917 i 1918 mielibyśmy do czynienia z literackimi próbami młodego, dwudziestopięcio- i dwudziestoseksioletniego człowieka, który dopiero szuka własnego stylu i jest otwarty na rozmaite inspiracje. Faktem jest, że oba krótkie utwory podpisane nazwiskiem Brunona Schulza nie mają na pierwszy rzut oka nic wspólnego z twórcą *Sklepow cynamonowych*. Bliżej im raczej do „kryptoprzekładowej” *Ojczyzny*.

Wśród argumentów zarówno wewnątrztekstowych, jak i biograficznych łatwiej wymienić te, które świadczyłyby przeciwko autorstwu Schulza. Do tych pierwszych należy absolutnie nie-Schulzowska tematyka i forma opowiadań. Obydwa są zapisem frontowej traumy, doświadczenia walki w okopach I wojny światowej, w której Schulz przecież nie uczestniczył. Szczególnie wyraźnie widać to w opowiadaniu *Du bist Staub*, gdzie koszmarny sen dręczący bohatera-narratora można interpretować wprost jako pisarskie świadectwo stresu pourazowego. Innym motywem obcym późniejszej twórczości Schulza jest wątek religijny z tego samego opowiadania: we śnie potworny zdekapitowany trup, odzyskawszy na moment głowę, rozbija w kościele ołtarz, krucyfiks, figury Matki Boskiej i świętych, po czym rozpacza nad popełnionym świętokradztwem. Ta fantastyczna scena rozgrywa się najwyraźniej w świątyni katolickiej, podczas gdy w opowiadaniach Schulza motywy i aluzje religijne mają zupełnie inny charakter (odwołania starotestamentowe).

Również pod względem formalnym miniatury z „Cetinjer Zeitung” są wręcz zaprzeczeniem tego, czego oczekivaliby czytelnicy Schulza. Oba teksty mają kompozycję ramową: w „szkicu wojennym” *Du bist Staub* fabułę wewnętrzną stanowi sen o bezgłowym trupie, w *Der Pfennig mit dem Auge* – opowiadana przez starego Vimdorfa historia o tym, jak jego kompan wszedł w posiadanie egipskiego amuletu, który miał go uchronić przed śmiercią. Od znanych nam opowiadań Schulza obie miniatury prozatorskie odróżniają się zwartą kompozycją, tradycyjną, linearną narracją i dynamiczną akcją, która osiąga punkt kulminacyjny. Opowiadanie o pieniążku z okiem rozpoczyna się obszernym

dialogiem, do tego prowadzonym w potocznej niemczyźnie (oczywiście sprzed stu lat) – podczas gdy dialogi u znanego nam Schulza prawie nie występują.

W przypadku odnalezionych tekstów autorstwo Schulza może budzić wątpliwości także dlatego, że sam Schulz nigdzie (przynajmniej w tych pismach, które się zachowały) nie wspomina o żadnym niemieckojęzycznym debiucie sprzed lat. Przeciwnie: w listach do przyjaciół relacjonuje postępy nad pisaniem *Die Heimkehr* tak, jakby to był jego pierwszy utwór pisany w języku Goethego: „Język nie nastęcza mi większych trudności, poruszam się w nim z prawie zupełną swobodą”⁵. Czy tak by powiedział, mając już na swym koncie publikacje niemieckojęzyczne? Z drugiej strony, może po latach nie był z nich zadowolony i wolał przemilczeć młodzieńcze próby?

Po przytoczeniu wątpliwości i zastrzeżeń pora na argumenty przemawiające za autorstwem Schulza. Koronnym dowodem powinno być oczywiście nazwisko pisarza – a mało prawdopodobne, by miał jakiegoś współczesnego sobie imiennika parającego się piórem. Inaczej niż w przypadku *Unduli*, nie musiał się ukrywać pod pseudonimem, opowiadania w „Cetinjer Zeitung” nie były przecież pod żadnym względem kontrowersyjne czy ryzykowne obyczajowo. Możliwość autorstwa Schulza uwiarygodniają jego losy podczas I wojny światowej. Pisarz przebywał wtedy w Wiedniu, gdzie – jak ustaliła Joanna Sass – najprawdopodobniej służył jako sanitariusz w Akademickim Legionie Pomocy⁶. Choć oszczędzona mu była walka na froncie, to miał bezpośredni kontakt z rannymi żołnierzami i w ten sposób nieuchronnie zetknął się z wojenną traumą. Wiemy, że w trakcie studiów na wiedeńskiej politechnice w latach poprzedzających publikację raczej nie uczęszczał zbyt pilnie na zajęcia⁷, więc może miał czas, by popracować nad debiutem literackim? Wybór języka niemieckiego zaś byłby naturalny ze względu na długotrwały pobyt w niemieckojęzycznym środowisku kulturalnym Wiednia.

W moim odczuciu ostatni argument – przyznaję, że dyskusyjny – na rzecz prawdopodobnego autorstwa Schulza można znaleźć w samym tekście – w początkowych akapitach drugiej chronologicznie miniatury, *Du bist Staub*. Natrafiamy tam na opis bujnej przyrody, pleniącej się na zgliszczach zrujnowanej wioski:

„Immer purpurner flossen die Sonnenstrahlen in das Tal, kämpften und rangen mit dem blauen Nebel, der sich träge an den grünen Bergen hinaufzog und sich wie verzweifelt an den dunklen Tannen festklammerte. Die siegreiche Sonne

5 Hasło *Die Heimkehr*, w: *Słownik schulzowski*, oprac. i red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2006, s. 84.

6 J. Sass, *Kronika uchodźcy*, „Schulz/Forum” 10, 2017, s. 26 (przypis 6).

7 W roku akademickim 1917/1918 nie podszedł do żadnego z egzaminów przewidzianych w programie studiów. Por. wpis Joanny Sass w *Kalendarzu życia, twórczości i recepcji Brunona Schulza* na dzień 7 marca 1918, <https://schulzforum.pl/pl/kalendarz/7-marca-1918> (dostęp: 30.07.2020).

durchbrach alles und füllte die saftigen Wiesen zwischen den Höhen, füllte das zerschossene Dorf mit Licht.

Wie ein goldener Schimmer legte es sich über die Trümmer, über den weißen Staub der Häuser. Alles war zerstört, nur ein Haus ragte hinter zwei Lindenbäumen noch mit öden Fensterhöhlen auf und barg tief im Keller unsere Feldwache. Aber mitten in dem Verderben grünt die Gärten, glühte der Segen des Herbstes von den Obstbäumen. Aus dem dunklen Laub grüßten rotwangige Aepfel, summende Bienen huschten über das taufunkelnde Gras, die halbwilden Küchenkräuter dufteten schwer, und aus den Hecken flatterten purpurne Rosen auf”.

Obraz nasyconych słońcem ogrodów, pełnych dojrzałych jabłek i na wpół zdziczałych ziół kuchennych („halbwild[e] Küchenkräuter”) o intensywnej woni – w moim odczuciu można tu usłyszeć subtelną zapowiedź Schulzowskiego *Sierpnia*. W przytoczonym fragmencie autor korzysta też z możliwości fonicznych języka niemieckiego, wykorzystuje rym inicjalny: „grünt die Gärten, glühte der Segen des Herbstes [...], grüßten rotwangige Aepfel”. Jest to zabieg bardzo podobny do tego, który Schulz stosuje później nagminnie: „wiązanie ze sobą wyrazów słownikowo różnych[, które] naprowadza na ślad pokrewnych dźwiękowo grup głoskowych”⁸. Czujność budzi też słyszalna, miejscami wyraźnie, rytmizacja prozy, uzyskana za sprawą powtórzenia tych samych wyrazów lub fraz: „Die siegreiche Sonne durchbrach alles und **füllte** die saftigen Wiesen zwischen den Höhen, **füllte** das zerschossene Dorf mit Licht”; „Wie ein goldener Schimmer legte es sich **über die Trümmer, über den weißen Staub der Häuser**”. Ten sam zabieg powraca we wspomnianej już scenie ataku szaleństwa w kościele: „Ich sah ihn **ringen** im Gebet, **ringen**, wie nur ein Verzweifelter mit Gott **ringen** kann” (Tu dodatkowo czasownik *ringen* przywołuje skojarzenia z Ojcem z *Nawiedzenia*, podobnie wadzącym się z Bogiem); „Er ergriff das silberne Kruzifix und **schlug** rasend um sich, **schlug** alles zu Trümmern [...]”.

Podobny zabieg znajdziemy też w drugim opowiadaniu – *Der Pfennig mit dem Auge*: „Hier in den Schatten legte sich Kernbach, **lauschte** in die unendliche Stille der Wüste, **lauschte** auf das **Knistern** der zerbröckelnden Wände, auf das **leise Wispern** der Palmen”. W tym ostatnim przykładzie kunsztowne ukształtowanie warstwy dźwiękowej polega na powtórzeniu tego samego czasownika *lauschte* oraz konstrukcji przyimkowej *auf das* z rzeczownikiem odczasownikowym, przy czym rzeczowniki: *Knistern* i *Wispern* tworzą rym. Niekiedy autor osiąga rytmizację przez powtórzenie nie tych samych wyrazów, ale synonimów, jak w opowiadaniu *Du bist Staub*: „Immer

8 K. Miklaszewski, *O pewnej modernistycznej właściwości prozy Brunona Schulza (na przykładzie „Sklepow cynamonych”)*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historycznoliterackie” 1971, z. 21, s. 54.

purpurner flossen die Sonnenstrahlen in das Tal, **kämpften** und **rangen** mit dem blauen Nebel [...]”.

Te zabiegi stylistyczne, zastosowane w obu opowiadaniach jedynie punktowo i niejako „na próbę”, wyraźnie przypominają konstrukcje ze *Sklepów cynamonowych*: „Ta ptasia impreza mojego ojca była **ostatnim** wybuchem kolorowości, **ostatnim** i świetnym kontrmarszem fantazji”⁹; „Otwierają się w głębi miasta [...] **ulice** podwójne, **ulice** sobowtóry, **ulice** kłamliwe i zwodne”¹⁰; „**nadeszły** wreszcie karawany, **nadciągnęły** potężne tabory wichru”¹¹. Być może więc rysują się tu w załączku pewne cechy prozy Schulza, które po latach rozwinęły się w pełni w jego drugim języku, w którym ostatecznie zdecydował się tworzyć?

Reasumując, zarówno nazwisko Brunona Schulza i okoliczności jego biografii w momencie publikacji tekstów w „Cetinjer Zeitung”, jak i pewne cechy stylistyczne języka opowiadań (rytmizacja prozy za sprawą określonych konstrukcji składniowych), uprawdopodobniają autorstwo Schulza. Jeśli rzeczywiście to on napisał obie prozatorskie miniatury wojenne, mielibyśmy do czynienia z fascynującym dokumentem pewnego etapu w rozwoju osobowości pisarza: świadectwa młodzieńczych poszukiwań, ewolucji tematyki, warsztatu, stylu. Oba opowiadania dowodzą także tego, że wybór polszczyzny jako języka własnej twórczości nie był w przypadku Schulza decyzją oczywistą, a poprzedziły ją literackie eksperymenty w języku niemieckim, który był mu równie bliski.

Na koniec dodam, że opowiadanie *Der Pfennig mit dem Auge* zostało już odnotowane w badaniach literaturoznawczych co najmniej dwukrotnie. W roku 2013 Mirjana Stančić w monografii dotyczącej literatury niemieckojęzycznej na terenach byłej Jugosławii (*Verschüttete Literatur: Die deutschsprachige Dichtung auf dem Gebiet des ehemaligen Jugoslawien von 1800 bis 1945*) wspomniała o nim przy okazji omawiania dodatku literackiego do czasopisma „Cetinjer Zeitung”. Autorstwo Schulza przyjmuje tu za pewnik i pozostawia bez żadnego komentarza (s. 146). Nieco ostrożniej – i chyba trochę z niedowierzaniem – piszą autorzy wstępu do katalogu niemieckojęzycznej prasy w Europie Wschodniej (*Deutschsprachige Zeitungen im östlichen Europa. Ein Katalog*, red. Jörg Riecke, Tina Theobald, Bremen 2019): „Jeśli opowiadanie *Der Pfennig mit dem Auge* rzeczywiście – co jest prawdopodobne – wyszło spod pióra galicyjskiego pisarza Brunona Schulza, to jest to niezauważony dotąd przez badaczy, opublikowany w «Cetinjer Zeitung» wczesny niemieckojęzyczny tekst autora, który później pisał już tylko po polsku” (s. 9). Drugiego opowiadania, *Du bist Staub*, nikt z badaczy nie zauważył.

9 OP, s. 26.

10 OP, s. 59.

11 OP, s. 86.

Stanisław Rosiek: Bio/biblio-graficznie

1

Najprościej byłoby zapytać autora *Sklepów cynamonowych*, czy to on przed laty napisał po niemiecku i opublikował w wydawanym w Czarnogórze czasopiśmie „Cetinjer Zeitung” opowiadania *Du bist Staub* i *Pfennig mit dem Auge*. Odpowiadając „tak”, wzięłyby je w posiadanie. Autoryzacja taka włączyłaby te dwa osobliwe opowiadania do dzieła Brunona Schulza. Fakt bibliograficzny znalazłby właściwe miejsce w jego bio-grafii. Tożsamość literacka zostałaby podtrzymana (*resp.* poszerzona) i utwierdzona. Pytanie to powinno paść przed wiekiem. Ale wówczas nie było nikogo, kto mógłby je postawić. Nie było też do kogo tego pytania skierować. Autor *Sklepów cynamonowych* jeszcze się światu nie ujawnił. Stawiając je dzisiaj, skazani jesteśmy na poszlaki i domysły. Pozostaje zatem droga pośrednia. Analiza bibliografii i biografii po to, by znaleźć między nimi punkt przejścia – ukrytą więź zastępującą akt autoryzacji, który nie dokona się już nigdy.

2

Pytania tego rodzaju (rekonstruuje tożsamość literacką) są na ogół pytaniami ponad czasem, który usuwa indagowanego z życia, to znaczy: z przestrzeni dwustronnej komunikacji, z bezpośredniego i symetrycznego dialogu. Ta wymuszona retro-spektywność działań rekonstrukcyjnych skłania do tego, by sięgać po wszelkie istniejące ślady czyjegoś życia i czyjejś twórczości.

Niemal z tym zwykle kłopot. Już przecież panowanie nad elementami składowymi własnej tożsamości bywa niełatwe. Ogarnąć w jednym spojrzeniu całe dotychczasowe życie? Uzgodnić ze sobą kolejne jego fazy? Kto potrafi tego dokonać? Namiar zdarzeń i śladów, które pozostawiają, przytłacza. Osiągnięcie poczucia tożsamości własnej (jednostkowej, tak samo jak kolektywnej) wymaga radykalnych cięć i eliminacji. Jakakolwiek totalność w tych staraniach jest – być może – nieosiągalna. Dostępne są jedynie tożsamości cząstkowe, które aktualizujemy, gdy są użyteczne. Tożsamość jest więc nieuchronnie sytuacyjna, często też – pragmatyczna. Jest samowolną auto-kreacją.

Inaczej rzeczy się mają, gdy stawką jest tożsamość czysta – w szczególności literacka tożsamość nieżyjącego pisarza, zwłaszcza takiego, który – jak Schulz – nieraz zwodził innych na manowce i którego ślady życia i twórczości

wielokrotnie były zamazywane, a czasem wręcz bezwzględnie niszczone przez historię (to znaczy przez innych). Postać Schulza powoli wyłania się z cienia, który spowija przeszłość. Staje się coraz bardziej wyraźna dzięki odkrywającym dokumentom jego życia i tekstom sygnowanym jego nazwiskiem. Odtwarzana z niemałym trudem literacka tożsamość Schulza jest konstruktem, który opiera się na niepełnych danych, często przypadkowo zachowanych. Tak na przykład wyjaśnić można fenomen 1938 roku w biografii autora *Sklepów cynamonowych*. Zdawałoby się, że w roku tym aktywność życiowa i korespondencyjna Schulza była większa niż w innych latach, ale wrażenie to wynika zapewne z faktu odnalezienia akurat tej części archiwum osobistego pisarza, które przechowywał na strychu domu przy Floriańskiej w Drohobyczu.

Idźmy jednak dalej w tych rozróżnieniach. Jak dobrze wiadomo, fundament tożsamości indywidualnej jest p a m i ę ć, która selekcjonuje i spaja drobiny istnienia jednostkowego. Bez niej nie ma tożsamości. Tworzy się ona w porównaniach, w identyfikacji i konfigurowaniu elementów pamiętanych. Dzięki tym na ogół automatycznym procesom nie mamy zwykle trudności z odpowiedzią na pytanie, kim jesteśmy (bo wiemy, kim byliśmy wczoraj i przedwczoraj). Pamięć, działając „od środka”, spisuje nasze „czyny i rozmowy”. To my sami – dzięki pamięci – w każdej chwili jesteśmy w stanie odtworzyć siebie. I odtwarzamy siebie w każdym kolejnym akcie życia.

Inaczej z tożsamością literacką. Ona nie ma pamięci. Jest pozbawiona tego naturalnego fundamentu każdej tożsamości – tak samo indywidualnej, jak zbiorowej. Podstawą jej tworzenia jest k o n g r u e n c j a, czyli zgodność, harmonia, odpowiedniość elementów składowych. Jest to bowiem tożsamość zewnętrzna, odtwarzana na podstawie istniejących (zgromadzonych i uporządkowanych) danych o różnej wadze i różnym statusie, a często też o niepewnej wiarygodności. Łączy ona „donosy” – powiedziałby Białoszewski – z różnych rejestrów istnienia, łączy bowiem rzeczywistość z marzeniem o niej, zapis poruszeń serca i tajemnych pragnień ciała z tekstami i wypowiedziami wernakularnymi – słowem: wszelkie ślady czyjegoś życia, które życiem już nie są i nigdy nie będą. Chcąc odtworzyć czyjąś tożsamość, musimy je wszystkie zidentyfikować i jakoś ze sobą połączyć.

Obraz bycia – podobnie jak ono samo – powinien być toż-samy, integralny, spoisty wewnętrznie – to znaczy: kongruentny. Nie może rozpadać się na poszczególne elementy bycia. A w każdym razie – co wynika z przyjętego tu rozumienia tożsamości – nie powinien. Nawet wówczas, gdy ten obraz ujmuje istnienie rozproszone, istnienie w stanie rozpadu powodującego cierpienie i rozpacz, która nieraz obraca się przeciwko byciu. Tożsamość jako konstrukt nie wie, czym jest cierpienie, które nieraz tak łatwo inkorporuje i którym się żywi. Jest zimna, jest nieczuła dla rozpaczających.

Do znanych i wszystkim dostępnych wymiarów istnienia pisarz dodaje jeszcze jeden. Jest nim – jak wiadomo – tekstualność. Fakt, że ustanawia swoją obecność

także w sferze tekstów, wymaga w rekonstrukcjach jego tożsamości wyjścia poza przygody ciała, których miejscem jest rzeczywistość społeczna przemieniająca się w czasie. Tożsamość pisarza jest więc nie tylko historyczna, lecz i hybrydyczna. Jest bio/biblio-graficzna.

Piszę te słowa i nagle powracają do mnie w innej postaci pytania, na które dawniej szukałem już nieraz odpowiedzi. W pewnym młodzieńczym tekście dwoistość istnienia (więc i tożsamości) pisarza próbowałem na wielu stronach eksplikować na przykład tak: „Skonstruowany przez nas partner literackiego dialogu pochodzi z dwóch «planów bytu». Ten jego niejednoznaczny i chwiejny sposób istnienia – w dwóch obcych sobie wymiarach: literackim i społecznym – sprawia, że jest on podmiotem dynamicznym. Między jego obydwoma formami nawiązuje się skomplikowana gra utożsamień i dystansu. Gra ta bywa niekiedy wyreżyserowana i wpisana w tekst poetycki i w scenariusz biografii przez ich faktycznego sprawcę. Fikcja autora i podmiot literacki mogą wchodzić w sojusz i zawierać pakt, mogą być zgodni i świadczyć sobie nawzajem, mogą też nawzajem zdradzać się i wypierać. Podmiot literacki może być punktem odniesienia i identyfikacji dla przebiegów biograficznych i odwrotnie: może być skonstruowany jako podmiot negatywny, jako stan pożądany i oczekiwany lub wreszcie jako forma przeszła i zdezakualizowana. Dziwny to dialog skamieniałego w tekście poetyckim i tylko w niewielkim zakresie zmiennego podmiotu literackiego z «żyjącą» fikcją autora, której przysługuje prawo do radykalnej zmiany. W tekście literackim i w tekście biografii rozsiane są pośrednie i bezpośrednie znaki i deklaracje utożsamienia lub obcości i odrębności – znaki i deklaracje, które pozwalają wyznaczyć dystans między obydwoma wymiarami partnera literackiego dialogu. Dystans ten nie jest jednak przedstawiony zbyt wyraźnie i zbyt jednoznacznie. Jest domeną lekturowej niepewności. W wahaniach i niepokojach, które stąd wynikają, realizuje się wartość i doniosłość lektury”¹. I tak dalej. I tym podobne.

Teraz – z powodu schulzowskiego impasu, w jaki wpędziło nas wszystkich nagłe pojawienie się jakiegoś „Brunona Schulza”, autora dwu niemieckojęzycznych opowiadań – skróć te wywody do trzech elementarnych słów: ciało (i jego przygody), dzieło (i jego transformacje), imię (jako łącznik między nimi). Rekonstruowana tożsamość literacka zakłada ich kongruencję.

3

Tożsamość Schulza pisarza, jak każda tożsamość, ma swoje przemieszczające się centrum. Dzisiaj jest ono zlokalizowane w okolicach *Sklepów cynamonowych*.

1 *Bezimiennosc i naiwne czytanie*, szkic opublikowany w „Punkcie” pod koniec lata siedemdziesiątych. Tekst przedrukowany został w książce *Bez autorytetu. Szkice* (Gdańsk 1981), cytowany fragment na stronach 106–107. Jej współautorem był Stefan Chwin.

To tam powinny zmierzać (i stamtąd wychodzić) linie tworzące literacką siatkę tożsamości pisarza, ponieważ tam właśnie znajduje się mocny punkt odniesienia wszelkich Schulzowskich relacji tekstualnych. *Sklepy cynamonowe* stanowią rodzaj probierza czy wzoru, wedle którego mierzyć można „schulzość”. To do tego zespołu tekstów trzeba więc wytyczyć drogę wychodzącą od nowych opowiadań sygnowanych nazwiskiem „Bruno Schulz”.

Zarazem tożsamość tego właśnie Schulza, autora *Sklepów cynamonowych* – jak każda tożsamość – ma zewnętrzne oparcie w pewnym konkretnym istnieniu jednostkowym. Jest nim syn kupca bławatnego Jakuba, urodzony w Drohobyczu w 1892 roku i tam zastrzelony na ulicy w 1942.

Obydwa te elementy tożsamości bio/biblio-graficznej spaja imię i nazwisko. Znamy je dobrze. Nie ma powodu, by je tu znowu, po raz któryś przypominać. Ważniejsze są konsekwencje. Ustalenie i uprawomocnienie takiej tożsamościowej kongruencji pozwala wypowiadać prawdziwe zdania w rodzaju: „Bruno Schulz, autor *Sklepów cynamonowych*, urodził się w Drohobyczu”, i szereg zdań pochodnych, których liczba jest nieskończona.

Ecce auctor. Kłopot zaczyna się, gdy na horyzoncie literackim pojawia się nagle tekst sygnowany nazwiskiem, które już istnieje w jakiejś tożsamościowej kongruencji. Tak właśnie zdarzyło się, gdy po stu latach nagle wypłynęły na wierzch dwa niemieckie opowiadania z „Cetinjer Zeitung”. Automatyczne poszerzenie dotychczasowych granic literackiej tożsamości sygnowanej „Bruno Schulz” wydaje się ryzykowne z różnych powodów. Przede wszystkim dlatego, że na jej obszar wdrzeć się może ktoś inny, obcy, niewiele lub wręcz nic niemający wspólnego z synem drohobyckiego kupca bławatnego i z (kongruentnym) autorem *Sklepów cynamonowych*.

Brońmy więc Schulza (z Drohobycza) przed Schulzami (nadchodzącymi z różnych stron świata).

4

A jest ich wielu. Opowiadania sygnowane „Bruno Schulz” ukazały się rok po roku – w 1917 i 1918. Swoje poszukiwanie „innych Schulzów” ograniczyłem z tego powodu do trzech pierwszych dekad XX wieku. W wyniku wstępnych kwerend w bibliografiach, w niemieckich bibliotekach (także w antykwariatach) udało się odnaleźć kilku autorów piszących w tamtym czasie po niemiecku pod dobrze nam znaną sygnaturą. Kilku z nich miało w swojej biografii jakieś wojenne doświadczenia, co mogło sprzyjać podjęciu frontowej tematyki. Czy jednak któryś z nich jest (mógłby być) autorem „schulzowskich” opowiadań z „Cetinjer Zeitung”?

W poszukiwaniu odpowiedzi na to pytanie należy w pierwszej kolejności sprawdzić stopień kongruencji odnalezionych elementów tożsamości. Innej drogi nie ma.

Najstarszy z grupy piszących po niemiecku w tej epoce pod tym samym nazwiskiem, Karl Richard Bruno Schulz, urodził się 24 lutego 1865 roku w Friedeburgu (zmarł 1 kwietnia 1932 roku w Berlinie). Był z wykształcenia architektem. Początkowo pracował jako pruski urzędnik budowlany. Na przełomie wieków brał udział w kilku niemieckich ekspedycjach archeologicznych i konserwatorskich (Persja i Mezopotamia, wyspa Torcello pod Wenecją, Baalbek). W 1904 roku został profesorem Politechniki w Hanowerze. Wykładał tam teorię form w architekturze starożytnej i renesansowej. Jego najslawniejsze prace polegały na rekonstruowaniu zniszczonych budowli. Szeroko znana była na przykład rekonstrukcja Akropolu jego autorstwa. Odtworzył również bryłę grobu Teodoryka w Rawennie (co przedstawił w książce *Das Grabmal des Theoderich zu Ravenna und seine Stellung in der Architekturgeschichte*, 1911). W 1912 roku przeniósł się na berlińską politechnikę, gdzie pracował jako profesor architektury. W 1914 roku został tajnym radcą. Ten blisko pięćdziesięcioletni wówczas mężczyzna nie wziął więc zapewne czynnego udziału w Wielkiej Wojnie, a życie frontowe mógł znać jedynie z doniesień prasowych. W następnych latach opublikował między innymi *Die Kirchenbauten auf der Insel Torcello* (1927). Dodajmy, że w uznaniu zasług naukowych Politechnika w Hanowerze nadała mu 1922 roku tytuł doktora honoris causa.

Wiekowo bliższy autorowi *Sklepów cynamonowych* był Bruno Claus Heinrich Schulz, który urodził się w 1888 roku (zmarł w 1944). Był on niemieckim oceanografem, autorem wielu książek z tej dziedziny. Po uzyskaniu doktoratu rozpoczął pracę jako hydrograf w Niemieckim Obserwatorium Morskim w Hamburgu. W 1911 roku odbył podróż naukową na pokładzie SMS „Möwe”, okrętu badawczego niemieckiej marynarki wojennej. W latach Wielkiej Wojny prowadził (od października 1915 do września 1918) badania hydrograficzne na wybrzeżu flamandzkim. W 1926 roku został profesorem honorowym Uniwersytetu w Hamburgu, a w 1938 profesorem zwyczajnym oceanografii. W okresie Trzeciej Rzeszy był zatrudniony w Ministerstwie Wyżywienia i Rolnictwa Rzeszy oraz w Krajowym Zakładzie Hydrologii i Niwelacji Głównej. W 1941 roku został wybrany na członka Niemieckiej Akademii Nauk Przyrodniczych. Jego pisma poświęcone są głównie studiom hydrograficznym Morza Północnego i Bałtyku: *Aerologische und Hydrographische Beobachtungen der Deutschen Marine-Stationen während der Kriegszeit 1914–1918* (1920), *Die deutsche Nordsee, ihre Küsten und Inseln* (Bielefeld und Leipzig, 1928), *Die deutsche Ostsee, ihre Küsten und Inseln mit Einschluss von Bornholm, Öland und Gotland* (1931). Z oddaniem redagował roczniki hamburskiego Towarzystwa Geograficznego, którego był członkiem, a przez wiele lat nawet prezesem.

O trzecim Brunonie Schulzu wiadomo tylko tyle, że był inżynierem. Zajmował się budową maszyn. W 1920 roku wspólnie z Wilhelmem Heinrichem Eyer-mannem wydał książkę o turbinach gazowych, a pięć lat później już tylko pod swoim nazwiskiem *Die Ölfeuerung unter besonderer Berücksichtigung der*



Das Grabmal des Theoderich
Rekonstruktion von Hans Schub

Darstellungen früh- und vordringlicher Kulturen,
Kunst und Völkerentwicklung
—
—
—
Professor Dr. Gustaf Kossinna
3. Heft.

Das
Grabmal des Theoderich
zu Ravenna

und
seine Stellung in der Architekturgeschichte

von

Bruno Schulz

Professor für Architektur an der H. Th. Theodor-Universität Bonn

Mit 18 Textabbildungen und einem Textbild



Leipzig

Carl Beckmann & Co. Verlags-Verlag
1920

Die deutsche
Nordsee,
ihre Küsten und Inseln
von
Prof. Dr. Bruno Schulz

Die 102 Zeichnungen, darunter 12 in Farb-
und Dispersionsmalerei und 2 farbige Karten

Leipzig
Verlag von Veitwegers-Verlag



1925

Veitwegers-Verlag
Verlag von Veitwegers-Verlag
12 21

MITTEILUNGEN
der
Geographischen Gesellschaft in Hamburg
Bd. XLII.

Im Auftrage des Vorstandes herausgegeben

von
Prof. Dr. Bruno Schulz
Mitglied des Vorstandes

Mit 12 Textfiguren und 41 Tabellen.



HAMBURG
Friedrichsen, de Greyer & Co. H. S. R.
1920

Die volkswirtschaftliche
Bedeutung der Eisenbahnen

Eine Studie zur Systemfrage

Von
Dr. Bruno Schultz
Frankfurt a. M.



Jena
Verlag von Gustav Fischer
1902

B. SCHULZ
DIE ÖLFEUERUNG



METHODIK
DER MEDIZINISCHEN
ERBFORSCHUNG

UNTER BESONDERER BERÜCKSICHTIGUNG
DER PSYCHIATRIE

VON
DR. BRUNO SCHULZ

Assistent an Kaiser Wilhelm Institut für Hirnforschung und Psychiatrie
an der Universität Leipzig

MIT 16 ABWISSELNDES UND EINER VORWORTS-UND TAFEL



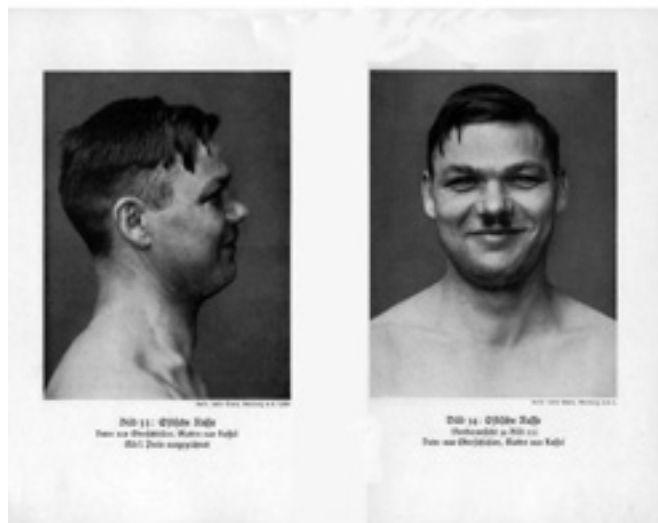
GEORG THIEME / VERLAG / LEIPZIG

Erfahrungen in den in- und ausländischen Kriegs- und Handelsmarinen (1925), książkę poświęconą napędom olejowym, w której – jak informuje karta tytułowa – odwoływał się do doświadczeń marynarki wojennej i handlowej. Można więc sądzić, że ten niemiecki nadradca budowlany marynarki brał udział w działaniach wojennych – choćby jako specjalista od maszyn okrętowych.

Czwarty Bruno Schulz został dostrzeżony – jako sobowtór Schulza z Drohobycza – już w 1939 roku przez redakcję „Chwili”, która na swoich łamach zamieściła niewielki artykuł zatytułowany *Co to za Bruno Schulz? [sic!]*. Pisano w nim: „Bruno Schulza, autora *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą*, znamy dobrze. Natomiast Bruno Schulz, autor psychiatrycznej rozprawy *O możliwości występowania serii dzieci schizofrenicznych wśród potomstwa schizofreników*, zamieszczonej w «*Zeitschrift für d. ges. Neurologie und Psychiatrie*», znany jest tylko szczupłemu gronu. Na podstawie rachunku prawdopodobieństwa oblicza autor procent wypadków dziedziczenia tej choroby ze związków schizofrenika z osobą normalną, przy czym badania swoje opiera na materiale 222 takich małżeństw. Ze względu na pokrewieństwo zainteresowań Bruno Schulza z tematami literackimi Bruno Schulza – koincydencja tych dwóch nazwisk o identycznych imionach jest bardzo ciekawa”².

Pokrewieństwo tematów, które tak podnosiła redakcja „Chwili”, jest jednak złudne. Przywoływany w nocie Bruno Schulz (urodzony 20 czerwca 1890 w Brunszwiku, zmarł 7 lutego 1958 w Monachium) jako psychiatra daleki był od Freuda i psychoanalizy (która z kolei zajmowała autora *Sklepów cynamonowych*). Schizofrenię badał w perspektywie dziedziczności. Był genetykiem. Studiował medycynę w Berlinie. Następnie odbył czteroletnią asystenturę w zakładach psychiatrycznych w Buch (dzielnicy Berlina) oraz w Uniwersyteckiej Klinice dla Nerwowo Chorych w Jenie. Brał udział w I wojnie światowej jako starszy lekarz rezerwy i został wzięty do niewoli przez Francuzów w październiku 1918 roku. Po powrocie z wojny został w 1924 roku asystentem genetyka Ernsta Rüdina w Instytucie Genealogiczno-Demograficznym Niemieckiego Towarzystwa Badawczego Psychiatrii w Monachium. Kierował tym Instytutem w latach 1925–1928 (a później po 1945 roku). W latach panowania nazizmu jego kariera zamiera, choć przecież jako specjalista od dziedziczności łatwo mógł w tej epoce okazać swoją przydatność. Ale ten Schulz szedł pod prąd swoich czasów. W jednej z książek – wydanej w 1936 roku – zakwestionował nazistowską politykę sterylizacji. Nie został członkiem NSDAP. Jego kariera przyspiesza dopiero po wojnie: habilitacja (1949), profesura (1954). Bibliografia jego publikacji liczy sporo pozycji. Są to głównie prace, w których przewija się problem schizofrenii i dziedziczności.

2 *Co to za Bruno Schulz?, „Chwila”* (wydanie poranne) 1939, nr 7144, s. 10.



Zupełnie inaczej układał się z hitlerowskim reżimem Bruno Kurt Schultz (1901–1997). Jako profesor antropologii został w Trzeciej Rzeszy ekspertem rasowym. W randze Standartenführera SS pracował w Głównym Urzędzie Rasy i Osadnictwa. Był autorem kilku książek, w których zajmował się problemem rasy i dziedziczności, jak choćby w *Erbkunde, Rassenkunde, Rassenpflege. Ein Leitfaden zum Selbststudium und für den Unterricht* (1933). Omawiał w niej – obok problemów czysto teoretycznych – praktyczne aspekty pielęgnowania rasy. Także inne jego prace ożywiały duch praktyki. W książce *Rassenkundliche Bestimmungs-Tafeln für Augen-, Haar- und Hautfarben und für die Iriszeichnung* (1935) przedstawił tabele pomocne w identyfikacji rasowej na podstawie koloru oczu, włosów i skóry oraz rysunku tęczówki. Z upodobaniem opisywał rasowe głowy swoich współplemieńców (*Deutsche Rassenköpfe*, 1935). W 1937 roku opublikował nawet kieszonkowy podręcznik techniki pomiarów rasowych – dla wszystkich zainteresowanych badaniem ras człowieczych.

5

Ten piąty [szulc] należy do opisywanej tu grupy Schulzów tylko fonetycznie. W zapisie jego nazwiska pojawia się niema litera „t”. Nie usłyszymy jej zatem w artykulacji, choć jest wyraźnie widoczna, gdy porówna się formy zapisane: „Schultz/Schulz”. Ale czy ta różnica wyklucza osobę tak oznaczoną z kręgu potencjalnych autorów odkrytych właśnie opowiadań?

Skorzystajmy z rozchwiania, jakie przed laty spowodował Jacques Derrida, podstawiając neologizm *différance* („różnia”, „różnicowość”) w miejsce systemowego *différence* („różnica”), ale zróbmy to nie po to, by iść – jak może zbyt już wielu naśladowców – śladem jego rozważań, lecz by jedynie raz jeszcze w y j ś ć o d r ó ż n i c y, dość przecież banalnej, między artykulacją i zapisem. Nazwisko „Schultz” równie dobrze jak jego homofon „Schulz” mogłoby odsyłać do urodzonego w Drohobyczu autora *Sklepów cynamonowych*. Nazwisko – łączące osobę z tekstem – jest tyleż tekstualne, co oralne. Jego formy zapisane – nim zastygły – długo pozostawały w stanie wrzenia. Nawet w ramach tradycyjnej proces stabilizacji pisowni rodowego nazwiska bywa długi i nieraz przez dziesiątki lat obowiązują wariantowe formy zapisu. Ciekawe byłoby przejrzeć pod tym kątem zapisy dotyczące Schulzów drohobyckich w miejscowych księgach metrykalnych.

Poddani władzy pisma łatwo zapominamy, że źródła słów biją w mowie żywej, że zwłaszcza imiona własne musiały być (i były) wielokrotnie artykułowane, nim zostały zapisane i przybrały formę inskrypcji, stając się obowiązującą sygnaturą, ale że to ważne, bo przełomowe zdarzenie w mowie jest odwracalne i że jest też powtarzalne, że zatem obydwa nazwiska Schulz/Schultz mogą być p i s a n y m e c h e m sekwencji dźwięków [szulc]. W przejściu od artykulacji do zapisu łatwo o pomyłkę. Każdy zna przekleństwo niedokładnych powtórzeń,

przesłyszeń i niedosłyszeń, które zakłócają transmisję nazwiska. Trudno to wykluczyć: banalna literówka, błąd drukarski spowodował, że jakiś Schultz wszedł w obszar kongruencji jakiegoś Schulza (w tym również tego, który urodził się w Drohobyczu). Tym bardziej to podejrzenie prawdopodobne, że i później, w prasie międzywojnia nazwisko autora *Sklepów cynamonowych* pisano (i zniekształcano) na wszelkie możliwe sposoby: Schultz, Schulz, Szulc. Niezawodna i bezsporna identyfikacja i weryfikacja podobnych sygnatur jest niemożliwa bez dowodów materialnych – bez kwerend archiwalnych, bez studiów genealogicznych. Dlatego bezpieczniej nie lekceważyć i nie odrzucać także słabszych tropów, bo może się okazać, że doprowadzą one do autora opowiadań z „Cetinjer Zeitung”.

Najstarszym nosicielem nazwiska z niemym „t” był Bruno Ladislaus Schultz (1872–?), doktor prawa, autor dwutomowego podręcznika przeznaczonego dla austriackiej administracji politycznej (*Hilfsbuch zur Einführung in die Praxis der österreichischen politischen Verwaltung*, 1908). Musiał on też znać język polski, skoro w latach trzydziestych opublikował pracę zatytułowaną *Znaczenie polskiego kodeksu karnego dla zwalczania międzynarodowej przestępczości*.

Kolejny nosiciel nazwiska Bruno Schultz urodził się w Berlinie 1894 roku (zmarł w 1987 tamże). Był ekonomistą i profesorem uniwersyteckim. Maturę zdał w 1914 roku. Następnie rozpoczął studia prawnicze i polityczne na Uniwersytecie Fryderyka Wilhelma w Berlinie oraz na Uniwersytecie we Wrocławiu, gdzie uzyskał stopień naukowy doktora. W wojnie prawdopodobnie nie brał udziału. Bezpośrednio po ukończeniu studiów objął stanowisko asystenta na Uniwersytecie Johanna Wolfganga Goethego we Frankfurcie nad Menem, następnie przeniósł się do Instytutu Ekonomii Wyższej Szkoły Technicznej w Dreźnie, gdzie w 1925 roku uzyskał habilitację. Zajmował się ekonomią transportu (w tym zwłaszcza kolejowego) i finansami. Jest autorem kilku książek z tej dziedziny: *Der Begriff der Wirtschaft, seine Definition und Bedeutung für die theoretische Volkswirtschaftslehre* (1919), *Die volkswirtschaftliche Bedeutung der Eisenbahnen* (1922), *Der Entwicklungsgang der theoretischen Volkswirtschaftslehre in Deutschland. Ein Beitrag zur Erklärung ihres gegenwärtigen Zustandes* (1928).

Najbliższy autorowi *Xięgi bałwochwalczej* był chyba berliński fotografik i wydawca Bruno Schultz, współwłaściciel istniejącego od 1877 roku wydawnictwa Robert und Bruno Schultz, które publikowało od lat dwudziestych słynny rocznik „Das Deutsche Lichtbild”. Sam Schultz z sukcesem fotografował i wystawiał swoje prace – między innymi podczas 26 Salon Internationale d’art photographique w Paryżu. Jego fotografie zwróciły wówczas uwagę jednego z recenzentów, który napisał: „Zatrzymałem się dłużej czas [...] przed trzema znakomitymi pracami wykonanymi techniką bromową wystawionymi przez Bruno Schultza: *Lépine dans le pied* [Cierń w stopie], *Le soleil et le vent* [Słońce i wiatr], *Au bord de la mer Baltique* [Nad brzegiem Bałtyku] [...]. Jest to artysta

odzanczający się dobrym gustem, biegły technicznie i wyrafinowany, którego piękne prace zasługują na nasz podziw”³.

O Brunonie Thiergartenie-Schultzu (1896–1931) niewiele więcej można powiedzieć ponad to, że był niemieckim wydawcą prasowym.

Z kolei Bruno Erich Willi Schultz (1897–1993), syn berlińskiego ślusarza, zdobył wykształcenie specjalistyczne w dziedzinie chemigrafii. Od 1911 roku był członkiem Młodzieży Robotniczej oraz Stowarzyszenia Litografów. W latach 1916–1918 był żołnierzem. W 1920 roku wstąpił do Komunistycznej Partii Niemiec. Wkrótce potem wraz z Richardem Großkopfem otworzył w imieniu partii instytut grafiki i drukarnię Schultz & Großkopf, która zajmowała się fałszowaniem przepustek i dokumentów na potrzeby partyjne. Schultz został aresztowany w 1933 roku i w 1935 skazany na siedem lat więzienia. Z obozu koncentracyjnego Sachsenhausen wyzwoliła go Armia Czerwona pod koniec kwietnia 1945 roku. Ponownie został członkiem partii komunistycznej, która w 1946 przemianowała się na Socjalistyczną Partię Jedności Niemiec. Początkowo pracował w aparacie partyjnym, później w Ministerstwie Handlu Zagranicznego Niemieckiej Republiki Demokratycznej.

6

Listę potencjalnych autorów opowiadań opublikowanych w „Cetinjer Zeitung” można by zapewne wydłużyć, zwłaszcza gdyby złagodzić przyjęte na wstępie kryteria, które ograniczyły czasowy zakres poszukiwań „piszącego Schulza” do pierwszych dekad XX wieku i zakładały istnienie jego udokumentowanej aktywności pisarskiej. Sygnatura „Bruno Schulz”, wokół której uparcie krążymy (nie tylko przecież ja), pojawia się często. I nie jest zarezerwowana wyłącznie dla piszących i publikujących. Niewykluczone zatem, że autorem tych kłopotliwych opowiadań jest ktoś o nazwisku Schulz/Schultz spoza ustalonej przeze mnie listy, kto ani wcześniej, ani później niczego innego nie napisał i nie opublikował – nie został więc zauważony przez bibliografie, a jedynie przez bio-dokumenty takie, jak metryka urodzenia czy akt zgonu, wyznaczające granice przygód żywego ciała.

Niektóre nazwiskowe sobowtóry Schulza z Drohobycza przerażają, inne dziwią. Ich mnogość zaskakuje i zastanawia. Aż tylu Brunonów Schulzów krążyło w tym czasie po Europie? Architekt i specjalista od maszyn, prawnik, ekonomista, psychiatra i fotograf, faszysta i komunista... Niektórzy z nich byli żołnierzami Wielkiej Wojny, inni znali jedynie frontowe relacje, które – trudno to wykluczyć – postanowili przekształcić w literacki horror i opublikować. Działając w tej samej

3 „Les Artistes d’aujourd’hui”, 1931 (15 XII), s. 10–12. Trop ten zawdzięczam Annie Wierzbickiej z IS PAN w Warszawie.

epoce, zajmują oni miejsca znajdujące się na antypodach. Przy pewnym obrocie spraw Standartenführer SS Bruno Schultz mógł zostać oddelegowany do Drohobycza. A urodzony tam Schulz – „nasz” Schulz – na początku lat dwudziestych mógł spotkać w Berlinie utalentowanego fotografa i wydawcę Schulza. Nigdy już chyba nie dowiemy się, czy doszło do tych spotkań. Ani kto jest autorem opowiadań opublikowanych w wydawanym w Czarnogórze czasopiśmie „Cetinjer Zeitung”. Każdy Schulz/Schultz z listy (i spoza niej) z racji osadzenia w czasie i przestrzeni mógłby z mniejszym lub większym prawdopodobieństwem napisać odnalezione opowiadania. W tych ramach mieści się także późniejszy autor *Sklepów cynamonowych*.

Stawką podjętej tu gry o tożsamość było odnalezienie autora opowiadań – kimkolwiek by on był – nie zaś poszukiwanie dowodów autorstwa Schulza z Drohobycza. W tej filologicznej ruletce stawiam na Brunona Schulza (1890–1958), psychiatrę. To on, nim został wzięty do niewoli przez Francuzów w październiku 1918 roku, mógł napisać i opublikować w czarnogórskim czasopiśmie „Cetinjer Zeitung” opowiadania *Du bist Staub* i *Pfennig mit dem Auge*.

Napisał? Opublikował? Właśnie on? Jeśli jest prawdą, że wszyscy trzymamy się pod stołem za ręce i zaśmiewamy się z patosu odgrywanych ról, odpowiedź na to pytanie nie ma wielkiego znaczenia.

Marceli Weron [Bruno Schulz]: Undula

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

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

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

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

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

■

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

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

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

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

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

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

■

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

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

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

■

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

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

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

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

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



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

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

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



Undula odwieczny ideał

1920–1922, cliché-verre, Biblioteka
Uniwersytetu Jagiellońskiego



Ławka

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



Undula u artystów

1920–1922, cliché-verre, Biblioteka
Uniwersytetu Jagiellońskiego



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

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

Okolo roku 1918, po powrocie z Wiednia do Drohobycza, Bruno Schulz zaczyna się udzielać w regionalnym środowisku intelektualnym i artystycznym. W 1920 roku jego nazwisko figuruje wśród członków grupy artystycznej „Kalleia”¹. Niewiele jednak wiadomo o jego życiu i twórczości w tym okresie. Artysta pracuje nad cyklem *Xięga bałwochwalcza*. Próbuje doskonalic swój warsztat plastyczny, nawiązując kontakty z kręgiami artystycznymi Lwowa i szukając różnych źródeł wsparcia swoich „artystycznych aspiracji”². Po raz pierwszy publicznie wystawia swoje prace na I Wystawie Sztuki Żydowskiej³. Później, w maju 1921 roku, bierze udział w wystawie w gmachu drohobyckiego gimnazjum⁴. Są to wystawy zbiorowe. Pierwsza osobista wystawa Brunona Schulza, jak się niedawno okazało, odbyła się w drugiej połowie marca 1921 roku w Borysławiu⁵.

początki
artysty

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

początki
pisarza

Większość schulzologów uznaje zgodnie, że w okresie tworzenia *Xięgi bałwochwalczej* Schulz nie uprawiał jeszcze twórczości literackiej, ogólnie uważa się, że jego talent literacki objawił się dość późno⁶. Jerzy Ficowski dopuszcza podjęcie przez Schulza prób pisarskich w okresie wcześniejszym, ale konkretniejsze o nich wiadomości datuje na lata 1925–1926⁷. Jedyny sprawdzian „mistrzostwa słowa” mogła, zdaniem schulzologa, stanowić korespondencja z powiernikami i przyjaciółmi, ale brak spuścizny epistolarnej z tego okresu w archiwum pisarza nie pozwala zbadać tego aspektu. Jerzy Jarzębski przypuszcza, że literacka twórczość Schulza wybuchła raptownie, od razu w pełni dojrzała i doskonała⁸. Władysław Panas zwraca uwagę na mistrzowski debiut literacki Schulza, który liczył już wówczas z górą czterdzieści lat. Autor koncepcji „intrygi Nieskończoności” w życiu i twórczości Brunona Schulza pisze zarazem o fenomeńnie Schulza, „który cechuje między innymi nieskończona wręcz zdolność do wyłaniania z siebie wciąż nowych i nowych, i nowych historii”⁹. Dziś właśnie pojawia się przed nami kolejna nowa historia, nowy wątek.

nowa
hipoteza

W niniejszym szkicu mowa będzie o indywidualnym debiucie Schulza – artysty plastyka – a także o związanym z nim hipotetycznym debiucie literackim¹⁰. Kwestię udziału Schulza w wystawach w Borysławiu częściowo omawiano już wcześniej¹¹. Hipoteza o literackich próbach artysty na początku lat dwudziestych zostaje tu wysunięta po raz pierwszy.

W zbiorach Lwowskiej Narodowej Biblioteki Naukowej im. Wasyla Stefanyka znajdują się zdekompletowane roczniki borysławsko-drohobyckiego dwutygodnika „Świt”¹². Nerozcięte stronicę gazety świadczyły, że czytana jest po raz pierwszy¹³. Na jednej ze szpałt widnieje ciekawy anons: *Wystawa prac graficznych młodego artysty p. Brunona Schulza*¹⁴.

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

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

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

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

10 Mowa o pierwszej publikacji w prasie.

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

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

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

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

Numer podwójny

IV
ok. 39.800

ŚWIT

ORGAN URZĘDNIKÓW NAFTOWYCH W BORYSLAWIU.

Wychodzi co 1. i 15. każdego miesiąca.

REDAKCJA I ADMINISTRACJA: DROHOBYCZ, DZIAŁARNIA LUBEWKÓPFA
REDAKCJA PREZYLIJIE W KAZDA NIEDZIELĘ OD 11. — 12. PRZEPOL. — BYKOWIÓW NIE ZWIKAJA SIĘ

Ceny ogłoszeń i Ceny stron: Mp. 3000.—, 1/2 str. Mp. 2500.—, 1/4 str. Mp. 1400.—, 1/8 str. Mp. 700.—, 1/16 str. Mp. 400.—
Drobiaz: 1 linia po Mp. 12.— za słowa poprzedzająca drukiem, za drukiem taryfy podwójnie.

Cena egzemplarza podwójnego 60 Mk.

Nr. 25-26

Boryslaw-Drohobycz, dnia 15. stycznia 1922.

Rok II.

Roczny bilans naszej pracy.

Dnia 1. stycznia 1921. opośledził naszą pracę zamier „Świt”. Rozpoczęła się miesiąc ciężka praca, wśród piętrzących się słowianizacji przekładów, które zaledwie wzmocniły na każdym kroku. Któż z nas nie pamięta ostrzeżeń, jakie na nas miałyśmy po wyjściu pierwszego numeru? Mimo wszystko wytrwałiliśmy.

I dziś, bierąc za cel główny pracy, a dając możność słowianizacji, widać, że w robotach naszych braci. W końcu: czy tego obowiązuje, że doba kolegów, nie sądziłoby podwójnie. Hitem naszym było „wspólnie pracować i wspólnie walczyć o poprawę naszego bytu i o wywołanie naszego dobra” (Nr. 1). W poprzednim artykule tego numeru czytamy dalej: „Jako pracownicy myślowi widzimy w robotach naszych braci. Jesteśmy tu sam garstk dębów i nie mamy dążyć do godności ludzkiej. Z wspólnej siłki do wspólnej idealności naprzód tam, gdzie świat”. W imię tych idealności nieporozumienia wyłączenia naszego organu. W imię, między innymi jeden z kolegów: „Przyszła nasza walka nie będzie tarciem o drobne szczegóły dnia, ale będzie walką o nasz język”.

Pierwszy numer wywiódł ogólną sensację. Kolejni z entuzjazmem wzięli własny organ, który im energicznie podjął obronę ich interesów. Rozpoczęli się w każdym kierunku dyskusje na temat zadań kulturowych naszej gazety, dałszy sobie ogłoszenia cykli wykładów i odczytów. Nowy punkt aktywności włączył. Zobowiązani: starzy towarzysze poczuli całą wagę i odpowiedzialność. Z drugiej strony przewodnicy nie stawiali w miarę ostrzeżeń, choć nas w ten sposób ostrzeżono. W artykule „Z naszej trybuny” (nr. 1) pisaliśmy: „Odcieramy dobre skutki strasznych ostrzeżeń, przeciw nam skierowanych. Przepaść była identyczność wsiwie słowianizacji nam nawet zaproszenia posłucha o rachunku węgry nie radykalnych tendencjach, była między innymi walczyć bronią w rękach naszych przeciwników”.

numerów redakcji kulturna zarządca dalszy postęp przez ogłoszenie szeregu kursów i wykładów. Zatrzymano nowego redaktora uniwersyteckiego, który cieszył się liczną frekwencją.

Zawzięta w grudniu 1920 umowa, skutkiem której wstawionej druczyny, nie zaspokoiła w całości ogólnego kolegiów. Wskazano w tym memoriał, którego niestety (sic!) do dnia dzisiejszego nie zrealizowano. Memoriał ten starannie opracowany zawierał postulatysty natury ekonomicznej i społecznej.

Przebieg również zwrócił uwagę, że wśród wielu kolegów skłaniających się do własnej godności. Tężeł numer w artykule „Dobrota własnej godności”, wczuli kolegów do ustanowienia własnego „jr”, mianowicie godności. Należało, że skierował dyrektorowi, dla których niema się świętego, prócz masowy, który wzięto w boga boryslawianin zwrócił uwagę na spraczenie sprawiło, że nie pomogli się na zwrócić artykułu.

Dnia 9. lutego 1921. odbyło się Walne Zgromadzenie Z. U. N. Nowcy, składając sprawozdanie z działalności redakcyjnej, omówiło znaczenie organu i zapewniło, że „Świt” będzie nadal na naszej wspólnej latarni, prócz tego chce być także wybitnym organem kulturalnym i trzymać się najczystszych idealności.

W imię Związku rozpoczęli się jednakość tarcia, co do jego charakteru i kierunku. Ciężka frazologizacja, których większość nigdy nie pracowała dla Związku, idąc na ten sposób, ale bez brzoji, brzojologii, bez głębszego zajęcia naszego problemu ekonomicznego, bez zastanowienia się nad naszymi stosunkami, postanowienie zerwać nam swoje przekonania Redakcja, która stała się stanowiska wolności przekonań, nie chciała się pisać na takie stanowiska.

Zwołano w tej sprawie poraż wstępy Nadzwyczajne Walne Zgromadzenie, po referacie przedstawiciela Redakcji, uchwaliło, że Z. U. N. może na ten sposób wykonać obowiązki ekonomiczne i kulturalne uregulować.

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

Ze zbiorów Lwowskiej Narodowej Biblioteki
Naukowej Ukrainy im. Wasyla Stefanyka

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

odwiera się za zgodnością i bezpartyjnością Związku. Zamiar stworzyć biuro, składowo program pracy pozostawia, oczywiście, by z nią wykonać cel życia.

Rozpoczęła się praca, może niezbyt gorliwa, ale spokojna, kiedyby mogła sprostać, nasze życie rewolucyjne na normalne tory. Niestety, wypadki nieprzewidziane stały się przeszkodą. Długotrwałe poróżnienia z robotnikami zwanymi. Pracownicy nie chcieli brać udziału w życiu, ani też zgodzić się na dotychczasowy faktyczny stan rzeczy. W artykule swego pisałoby wtedy: „Nie mając oparcia w silnej organizacji, jaką stworzyć mogliśmy, lecz nie chcąc, znajdujemy się teraz między młotem a kowadłem”. Wybuch strajk majowy. Pracownicy, wykorzystując nasz ciężkie położenie, wydali okólnik, by urzędników, którzy przystąpią do strajku, natychmiast wydalić. Równocześnie zarządy firm wwały urzędników do jasek deklaracji, że poddają się ich dyspozycjom. Sytuacja była w najwyższym stopniu przykra. Okólnik lady Pracodawców przekonał nas dobitnie o sposobach postępowania z naszymi państwami. Wydał Związek, mając przed faktem dokonany, pomysł długi, zaciągający wobec robotników, zawołał jedynie na łaskę dozorowania, celom osobom warsztatów pracy przed ewentualną sankcją elementarną. Wydał chciał też zapobiec możliwej interwencji wojskowej. Z tąką na sercu mówimy jeszcze raz zapewnić — cośmy wyjednali na spotkanie Iwoskian — że nam nawet przez myśl nie przeszło, skądinąd robotnikom. Tymczasem niektórzy nieuczestni mówcy, w sposób demagogiczny wykorzystując tę okoliczność, zaczęli ich przeciwko nam, a niektóre z elementów interesujących powoływać sobie

zanieścić notatki o takiej treści, że rozgwałt na nie byłoby lepszą naszą godnością.

Przed wprowadzeniem wolnego handlu, Świat zaczął się parę razy do kolegow, zwolnionych zgronożnienia celom naradzenia się nad założeniem własnej kooperatywy. Temu zadaniu poświęcono specjalnie dwa artykuły: „Siły społeczne” i „Idea kooperatywa”. W nich podano cel i zamierzenia kooperatywy, przyczyn wskazano na pierwsze zwłoki brytyjskie, które — male z początku — z biegiem czasu zamieniły się w olbrzymie nowarzystwa społeczne, zatrudniające tysiące robotników i strajkujące.

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

Dnia 29 września odbył się Zjazd wszystkich urzędników kraju. Redakcja i Związek wysłali swoich przedstawicieli. Zakładano o kolegow, by każdy był członkiem organizacji. Druga część redakcji domaga się legalnego zastępowania urzędników na renansz, oraz ustawowego uregulowania norm pracy i płacy. Zjazd był wypadkiem z dotychczas znaczenia. Wątpię w kraju powstały nowe zarządzenia; organizowali się strajkujący drzewni, chemiczni etc., tylko w nas — leśnictwo i apatja nadal świątliwy trzymali.

FELJETON.

H. H.

Z A L.

Poprzebane w grzechach sny

Wiatr rozcierna smętna lzy

W dali głachy hańcy drzew...

Z ziemi twóżyła wodoj nędy,

Także smętno, jak ta ląd.

Tak rozpaczna, jak jęk uron...

I przez myśli pragnął cię

Dawnych marzeń, dawnych chęci

I podniebny otę lit.

Dziś — nie wolno — ciębo — cyt —

Choć pogodny błęsnął świat

Jak przepływny otę lit.

MARCELI BERNIN.

(Przedk i przedk losa wroci-
cie Redakcji wchodzący).

URDUŁA.

Musiał już płynąć tygodnie, wiosny, od kiedy zamknął jestem w tej samotni. Zapadła waga na wosk w sen i znowu się budzę i mająci jęsy płaczą się a wytworami otoczony sennej. Tak upływa — czas. Zdale widać, że w tym długim krzywym pokoju już kiedyś dawno mieszkałem. Czarny odparzeń w nad mierz wielkie meble sięgające do sufitu, ze stały z prostego drewna, najczystsze zakusowymi granami. Wielka, wielokamienna lampa z szarej ciany zwiesza się ze stropu, kobyjąc się z letka.

Leży w ręce długiego szluga książki, wypełniając całkiem utracić jego ciężkie mem ciałem. Są chwile, w których pokój otworzony zółtem światłem lampy gładnie mi gładzi z oczu i czuję tylko w ciemnym białostanie myśli potężny spokój z tym oddechem, którym moja pierś się mierzowo podnosi. I w zgodzie z tym rytmem idzie oddech wszystkich rzeczy.

Szary się czas milim systemem lampy niszowej. Stare szperzy trząskają i trzeszczą w ciszy. Pasa mój w głębi pokoju czują się z spokojną ciszą. Szpazano, krzywa, polomano. Wyciągają śluga szperę i rozglądają mi poprzez ramiona. Na odzwieczam się i postęby?

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

Słów kilka o źródle.

Dwutygodnik „Świt” był organem urzędników naftowych w Borysławiu¹⁵. Ukazywał się od 1 stycznia 1921 do czerwca 1924 roku. Stanowisko redaktora odpowiedzialnego zajmowali kolejno: Konstanty Jaworski (1 stycznia 1921 – 1 marca 1921), Wiktor Koreywo (15 marca 1921 – 15 października 1921) oraz Klemens Funkenstein (15 listopada 1921 – czerwiec 1924). Periodyk powstał z inicjatywy tego ostatniego¹⁶. Redakcja i administracja z początku mieściły się w Borysławiu, a od 15 września 1921 w Drohobyczu. Gazetę drukowano w drohobyckiej drukarni Józefa Loewenkopfa. Jak informowała redakcja, „Świt” był jedynym organem prasowym w zagłębiu naftowym. Gazeta ukazywała się jako dwutygodnik – pierwszego i piętnastego dnia każdego miesiąca – a nakład w latach 1921–1924 wahał się w granicach 900–1000 egzemplarzy. Numery liczyły 8–12 stron niewielkiego formatu. W pierwszym numerze redaktorzy przedstawili czytelnikom swoje cele, podkreślając, że jako wolni obywatele wolnego państwa pragną pójść za hasłem rozwoju kultury i postępu¹⁷. Na łamach „Świtu” poruszano zagadnienia przemysłu naftowego, publikowano aktualne wiadomości z drohobycko-borysławskiego zagłębia naftowego, podnoszono kwestie oświaty, kultury, literatury i życia artystycznego w regionie. Często pojawiały się wiersze i szkice literackie. Znaczną część współpracowników stanowili członkowie drohobyckiej grupy „Kalleia”. Między innymi: dr Ludwik Alter, dr Michał Friedländer, Maks Propper, Zygmunt Sternbach, Juliusz Witkower, Marek Dörfler. W czerwcu 1924 roku gazeta zmieniła nazwę na „Dwutygodnik Naftowy” i pod tym nagłówkiem ukazywała się od 1 sierpnia 1924 do 15 grudnia 1926 roku¹⁸.

„Świt”

kultura
i postęp!

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

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

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

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

dla czego
Borysław?

Nie wiadomo dokładnie, dlaczego Schulz na miejsce pierwszej indywidualnej wystawy wybrał Borysław. Międzywojenny Borysław był miastem pełnym kontrastów, w wizji Stanisława Nicieja – połączeniem amerykańskiego rozmachu ze wschodnim zacofaniem. Mimo bogactwa zasobów naturalnych raził ubóstwem. Wśród budynków współczesnych rzucały się w oczy koślawe chałupiny, obok bogatych witryn – ubogie sklepiki. Szczególnie odstręczające wrażenie sprawiał powszechny brud. Ulice tonęły w błocie, przed którym ratowały jedynie niezwykle drewniane trotuary na wysokich palach¹⁹. Wśród urzędników naftowych wyróżniała się inteligencja, poza nią większość spośród szesnastu tysięcy mieszkańców miasta stanowili robotnicy, pewną część – ludzie o niskiej kulturze moralnej, lumpy i awanturnicy²⁰. Prawdopodobnie umiejscowienia wystawy właśnie w Borysławiu wymagał jej organizator – Sekcja Oświatowa oddziału borysławskiego Związku Urzędników Naftowych (dalej ZUN). Organizowane przez nią przedsięwzięcia odbywały się w większości w Borysławiu, a następnie powtarzane były w Drohobyczu.

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

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

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

Związek Administracyjnych Urzędników Naftowych i Woskowych w Galicji z siedzibą w Borysławiu powstał w roku 1920²¹. W jego środowisku narodził się pomysł stworzenia ośrodka kulturalnego, który zyskał poparcie w regionie. W tym celu powołano Komitet Oświatowy ZUN. Dzielił się on na cztery sekcje: oświatową, zabawowo-dramatyczną, muzyczną i propagandową²². Szczególną aktywnością wyróżniała się sekcja oświatowa. Zajmowała lokal przy ulicy Pańskiej w budynku Kawiarni Warszawskiej Blocha²³. W ramach jej działalności odbywały się sobotnie wieczory dyskusyjne, publiczne odczyty i wykłady, wystawy, koncerty i inne przedsięwzięcia. Popularnością cieszyły się spotkania ze znanymi literatami, między innymi Józefem Wittlinem²⁴, Janem Lechoniem, Antonim Słonimskim, Julianem Tuwimem²⁵, Juliuszem Kadenem-Bandrowskim²⁶, Wacławem Sieroszewskim²⁷, recytatorką Kazimierą Rychterówną²⁸. Nawiasem mówiąc, jedno z tych spotkań miał zapewne na myśli Schulz, po latach wspominając o nim w egzaltowanym liście do Juliana Tuwima – powiadamia w nim adresata o „rozpaczy z bezradnego podziwu”, jaką przeżył podczas jego występu²⁹. Sekcja oświatowa organizowała ponadto kursy języków obcych, założyła bibliotekę. Główne miejsca działań w Borysławiu to Dom Ludowy, budynek „Sokoła”, siedziba ZUN i Dom Związku Techników³⁰.

Komitet
Oświatowy ZUN

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

w tle Izydor

- 21 Przeważali w nim Żydzi – wśród pracowników administracyjnych 90% stanowiły osoby pochodzenia żydowskiego. Por. W. Pawłowski, op. cit., s. 48.
- 22 fr., *Kultura i oświata*, „Świt”, 1 stycznia 1921, nr 1, s. 9.
- 23 *Kultura i oświata*, „Świt”, 15 stycznia 1921, nr 2, s. 6.
- 24 19 i 20 grudnia 1921 roku odbyły się wieczory autorskie Józefa Wittlina w Borysławiu i w Drohobyczu: Al. St., *Odczyty Józefa Wittlina*, „Świt”, 15 stycznia 1922, nr 25–26, s. 10.
- 25 Pod koniec października 1923 roku w Drohobyczu odbył się „wieczór trzech autorów: Lechonia, Słonimskiego i Tuwima”. Zyskał on spory rozgłos: wieczór „był widownią gorszących scen i dzikich awantur, zakrawających wprost na skandal. Oto z chwilą pojawienia się na scenie Juliana Tuwima, kilkunastu młodzieniaszków, będących w wieku szkolnym, z niewiadomych bliżej powodów rozpoczęło przeraźliwie wyc i głośniego poetę obrzuciło gradem zgniłych jabłek. W sali Sokoła wybuchła panika, a p. Tuwim pod naporem tak «rzeczowych» argumentów musiał wycofać się ze sceny” – *Wieczór 3 autorów*, „Świt”, 15 listopada – 1 grudnia 1923, nr 70–71, s. 9–10.
- 26 Juliusz Kaden-Bandrowski wygłosił odczyt o roli książki we współczesnej literaturze polskiej: (st), *Odczyty*, „Świt”, 1 kwietnia – 15 kwietnia 1924, nr 79–80, s. 9.
- 27 Wacław Sieroszewski prelekcję pod tytułem *Na wulkanach Japonji* wygłosił 16 maja 1924 roku: St.St., *Odczyty*, „Świt”, czerwiec 1924, nr 83, s. 9.
- 28 W październiku 1923 roku Kazimiera Rychterówna recytowała wiersze na scenach w Borysławiu i w Drohobyczu. Wtedy być może zawarł z nią znajomość Bruno Schulz: *Z teatru. Kazimiera Rychterówna*, „Świt”, 15 września – 1 października 1923, nr 66–67, s. 11; (Elgot), *Kazimiera Rychterówna*, „Świt”, 15 października – 1 listopada 1923, nr 68–69, s. 10.
- 29 B. Schulz, *Księga listów*, s. 49.
- 30 (m.), *Z pracy oświatowej w Borysławiu*, „Świt”, 1 kwietnia 1921, nr 7, s. 6.

wpływowi
znajomi

w Warszawie³¹ i był członkiem Krajowego Towarzystwa Naftowego³², a także kuzyn Schulza Henryk Kuhmärker, który w latach dwudziestych został dyrektorem drohobyckiej rafinerii „Galicja”³³. Obaj mieli wpływy i stosunki w gronie urzędników naftowych.

Najprawdopodobniej jednak kluczową rolę odegrały relacje Schulza z grupą „Kalleia”. To właśnie jej członkowie byli promotorami wystawy. Przede wszystkim prezes „Kallei” i redaktor „Świtu”, Klemens Funkenstein – niewykluczone, że Schulz poznał go jeszcze w Wiedniu, gdzie Funkenstein mieszkał przez pewien czas jako korespondent „Gazety Warszawskiej”³⁴; Stanisław Weingarten – urzędnik towarzystwa naftowego, wielbiciel prac plastycznych Schulza³⁵; dr Michał Friedländer – członek zarządu towarzystwa „Kalleia”, a co najważniejsze przewodniczący Sekcji Oświatowej ZUN³⁶. Friedländer był postacią wyjątkową,

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

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

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

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

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

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

dużo publikował, w tym także pod pseudonimem i kryptonimami, interesował się problematyką oświaty i kultury, pracował jako nauczyciel, wygłaszał publiczne odczyty, wydał kilka broszur poświęconych tematyce literackiej³⁷. Był autorem większości not związanych z wystawą Schulza. On również osobiście w imieniu Sekcji Oświatowej dokonał otwarcia wystawy.

wernisaż

Wernisaż Schulza odbył się w niedzielę 13 marca 1921 roku o godzinie 11.00 w Domu Związku Techników³⁸ przy ulicy Kościuszki 82, w pobliżu urzędu miasta. Budynek był własnością Towarzystwa Szkoły Ludowej, a swój lokal miał w nim również Związek Techników Wiertniczych³⁹.

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

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

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

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

Na parterze wzdłuż całego budynku ciągnęła się weranda restauracji Mizerskiego, wewnątrz – aula, biuro, zarząd, sala bilardowa i bufet Bazylewicza. Na piętrze – pokoje mieszkalne i kasyno⁴⁰. Wystawa Schulza zajęła w tym budynku⁴¹ jedną salę, w której artysta własnoręcznie rozwiesił kilkadziesiąt prac⁴², w tym także grafiki⁴³.

Jak już wspomniano, publiczną prelekcją w imieniu Sekcji Oświatowej otworzył wystawę dr Michał Friedländer. Następnie w „świat twórczości artystycznej” Schulza wprowadził słuchaczy Stanisław Weingarten. Prelegent „w pięknym i głęboko ujętym referacie” przeciwstawił Schulza mistrzom, z których szkoły wyszedł, i ukazał różnice między erotyką w twórczości Goi, Ropsa i Klingera a formą, którą temu intymnemu aspektowi życia nadał w swoich pracach Schulz⁴⁴.

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

„piękny referat”

osiem prac Schulza

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

40 W. Pawłowski, op. cit., s. 47.

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

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

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

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

45 S. N-owa, op. cit., s. 2–3.

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



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

dwie Circe

siedzi, z ręką zwisającą bezwładnie w niemej rozkoszy, z twarzą pełną tęsknoty, kontemplacji i nabożnego rozmodlenia. U stóp tych kobiet czołgają się mężczyźni, z których wykrzywionych twarzy bije cała ohyda i za-tracenie świata zmysłów⁴⁷. Podajemy ten szczegółowy opis ostatniego obrazu, by podkreślić, że treścią i techniką – zgodnie z relacją recenzentki – różni się on od znanej w schulzologii pracy *Mademoiselle Circe i jej trupa*. A zatem istniała jeszcze jedna Circe.

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

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

Gazeta reklamowała wystawę Schulza przy każdej nadarzającej się sposobności: podkreślając, że publiczności w Borysławiu umożliwiono „zapoznanie jej z tak wybitnym talentem, jakim jest niewątpliwie Brunon Schulz”⁵⁰; że wystawa Schulza z powodzeniem kończy pierwszy etap pracy Sekcji Oświatowej; że „jedna wystawa obrazów i grafiki w Domu Polskich Techników” to ważne kulturalne przedsięwzięcie Sekcji⁵¹; w anonsie wystawy w Drohobyczu odnotowuje się wielkie zainteresowanie prezentowanymi w Borysławiu dziełami Schulza⁵², i raz jeszcze rok później wspomina się wystawę jako przykład udanego ożywienia życia kulturalnego w regionie⁵³. W sumie wspomniano o niej dziewięć razy, zawsze w sensie pozytywnym⁵⁴. Nie najmniejsze znaczenie miał tu zapewne fakt, że z dochodu z wystawy Sekcja Oświatowa ofiarowała 150 marek na fundusz gazety⁵⁵. W finansowaniu gazety najprawdopodobniej miał swój udział również Izydor Schulz.

Schulz jako inwestycja

47 S. N-owa, op. cit., s. 2–3.

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

49 Ibidem.

50 Ibidem.

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

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

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

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

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

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

1 marca 1921 roku „z okazji odbyć się mającej wystawy grafiki oryginalnej” pojawił się tekst E. Menara *Sztuki graficzne*⁵⁶. Artykuł stanowi krótki zarys historii rozwoju grafiki. Autor omawia niektóre rodzaje techniki graficznej (miedzioryt, akwaforta, kwasoryt), kładąc nacisk na oryginalną technikę *cliché-verre*. Cytuję: „Zwrócić tu musimy uwagę na technikę przez Corota wskazaną, zwaną *cliché-verre*. Polega ona na tym, że na płycie szklanej, powleczonej rodzajem werniksu nie przepuszczającego światła, rysuje się igłą, a ten przezroczysty rysunek wypala światło słoneczne na papierze powleczonym bromkiem srebra, tworząc w ten sposób wierną odbitkę. Ten rodzaj techniki będziemy mieli sposobność oglądać na zapowiedzianej wystawie”⁵⁷. Możemy z tego wnosić, że Schulz zamieścił na wystawie prace z cyklu *Xięga bałwochwalcza*, bo to w nim głównie (prócz ekslibrisów) stosował technikę *cliché-verre*⁵⁸. Następnie E. Menar, przedstawiając pokrótce historię akwaforty, wymienia mistrzów tej techniki. Za ojca *peintres graveurs* uznaje Rembrandta, niedoścignętego w swym profesjonalizmie. Wspomina też rozmiłowanych w scenkach ulicznych Rubensa i Callota. Za jedyne go geniusza grafiki przełomu XVIII i XIX wieku uważa Goyę, którego wpływy sięgnęły grafików współczesnych (!). Omawiając najnowszych mistrzów, autor podkreśla erotykę w dziełach Féliciena Ropsa i cudną „poezję” Maxa Klingera⁵⁹.

Należy podkreślić szczegółowość i profesjonalizm tego opisu sztuki graficznej na łamach organu urzędników naftowych. Nie udało się ustalić, kim był autor tekstu – E. Menar. Nie wiemy też, czy to prawdziwe nazwisko, czy pseudonim⁶⁰. Nigdy więcej nie powtarza się ono w gazecie. O autentyczności pierwodruku świadczy brak odsyłacza, jaki regularnie stosowano w wypadku przedruków. Jak wspomniałam wyżej, prelekcję na podobny temat wygłosił Stanisław Weingarten na wernisażu Schulza. Powstała ona najprawdopodobniej na podstawie refleksji samego artysty.

„Menar”
o grafice

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

57 Ibidem, s. 4.

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

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

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

skąd
ta wiedza?

Być może to właśnie jej tekst został ogłoszony drukiem jako artykuł Menara. Tego rodzaju praktyka publikacji nie była czymś wyjątkowym. W przeddzień wystawy w Drohobyczu w maju 1921 roku opublikowano na przykład przeznaczony do wygłoszenia na wystawie tekst prelekcji Adolfa Bienenstocka⁶¹. Tak czy inaczej związek tekstu Menara z Schulzem jest oczywisty. Technika *cliché-verre*, którą tak trafnie omawia Menar, była mało znana i rzadko używana. Nie wiadomo nawet, w jaki sposób opanował ją sam Schulz. Autorzy *Słownika schulzowskiego* dochodzą do konkluzji, że poznał *cliché-verre* z literatury fachowej i był jedynym grafikiem w Polsce, który technikę tę stosował⁶². Na łamach „Świtu” znajdujemy teksty i anonsy odczytów na tematy sztuki autorstwa Adolfa Bienenstocka⁶³ i Marka Doerflera⁶⁴, nie ma jednak podstaw do podejrzewania ich o publikację akurat tego artykułu pod pseudonimem.

jedyna
recenzja

Drugi chronologicznie tekst, jedyna próba recenzji z wystawy – *Wrażenia z wystawy (Wystawa obrazów Schulza)* – podpisano kryptonimem „S. N-owa”. Recenzja jest niejednoznaczna. Autorka pisze: „Brunon Schulz to talent o głębokiej intuicji i przebogatej fantazji. Uderzająca na pierwszy rzut oka jednostronność tematów, kryjąca w sobie niebezpieczeństwo zmanierowania, wskazuje na to, że malarz nie sięgnął jeszcze do głębin swej duszy i jej nie rozprzestrzenił. Twórca nosi w sobie skaliste progi, do których przebycia potrzebną jest walka ze samym sobą. Ażeby wydobyć ze życia, co jest jego istotną treścią i odnaleźć nowe drogi, konieczną jest walka”⁶⁵. Autorka podkreśla wpływ, jaki na twórczość Schulza wywarli Goya, Rops, Klinger, Klimt, a także, co ciekawe, pisarz Frank Wedekind⁶⁶. Z tej właśnie recenzji, o czym już była mowa,

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

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

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

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

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

66 Ibidem.

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

■

A teraz o nowym wątku.

Dziewięć miesięcy po wystawie Schulza w Borysławiu, 15 stycznia 1922 roku, na łamach „Świtu” ukazał się utwór, który w naszym przekonaniu wiąże się bezpośrednio z jego twórczością. Chodzi o opowiadanie Marcelego Weron *Undula*. Tytułowa bohaterka noweli jest uosobieniem ideału kobiety z cyklu *Księga bałwochwalcza* Brunona Schulza⁶⁸. Jak pamiętamy, na wystawie, która odniosła właśnie lokalny sukces, artysta zamieścił między innymi prace z *Xięgi*.

„Marceli
Weron”

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

Undula

Nie znamy pochodzenia Schulzowskiej Unduli⁷⁰. Prawdopodobnie jest to imię stworzone przez Schulza – bez konkretnego źródła. Zdaniem Jerzego Ficowskiego imię Undula kojarzy się z Undyną – rusalką, od łacińskiego *unda* – z falą, strumieniem, wirem, niepokojem⁷¹. Włodzimierz Bolecki łączy Schulzowską Undulę z Undyną (Ondyną) Friedricha de la Motte Fouquégo. Undyna, tytułowa bohaterka jego popularnej w XIX wieku powieści, to nimfa wodna, czyli rusalka, istota o dwojakiej naturze, która należy zarazem do świata ludzkiego i do żywiołu wodnego. To wyobrażenie postaci kobiecych jest charakterystyczne dla romantycznej fantastyki. Nimfa zaś (czyli po grecku „dziewczyna”), istota pośrednia pomiędzy bóstwem a człowiekiem, żyje bardzo

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

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

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

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

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

długo, nie starzejąc się, chociaż nie szuka nieśmiertelności. Schulzowska nimfa Undula symbolizuje ogólnie postać kobiecą⁷². Ficowski twierdzi, że Undula, która króluje w *Xiędze bałwochwalczej*, to pierwszy wariant wizerunku Racheli, rzeczywistej służącej w domu Schulzów, której w dziełach literackich pisarz nadał imię Adeli⁷³.

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

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

Wspólną cechą opowiadań Werona i Schulza wydaje się masochistyczny erotyzm, o ile jednak u tego pierwszego jest on jawny, o tyle u Schulza, choć wszechobecny, pozostaje, jak zauważył Jerzy Ficowski, utajony⁷⁴. Podobnie jak mężczyzna na rycinach Schulza, bohater Marcelego Werona to „Łazarz pokorny” u stóp Unduli, pokraczność (jaką jest postać mężczyzny) w blasku doskonałości (jaką jest postać kobiety – posągu). Wyrok Unduli każe bohaterowi Werona „do końca odcierpieć błąd Demiurga”, który go stworzył⁷⁵. Jak wiemy, postać Demiurga – twórcy, ojca – jest obecna również w prozie Schulza.

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

pierwsze
porównanie

dwa
masochizmy

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

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

74 Ibidem, s. 440.

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

76 Ibidem.

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

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

Podążającego za Undulą bohatera (a zarazem narratora) Werona czekają „wędrówki omackiem, ze snem na powiekach po jakichś starych schodach, pnących się skróś wielu ciemnych piąter, przeprawy przez czarne przestrzenie strychowe, napowietrzne wspinania się po galeriach”, aż nareszcie trafi do zacisznego, znajomego korytarza i zrozumie, że zatrzymał się przed wejściem do mieszkania z własnego dzieciństwa. Wita go dawna pokojówka Adela, „stąpając bezgłośnie na aksamitnych korkach pantofelków”⁸⁰. Nasuwają się tu analogie z opisem rodzinnego domu Schulza w jego opowiadaniu *Nawiedzenie*. Ponadto owe „wędrówki omackiem” współgrają u Werona z motywem labiryntu, jednym z ważnych motywów prozy Schulza⁸¹. Służąca Adela zaś jest jedną z trzech najważniejszych postaci w Schulzowskim świecie⁸².

Opowiadanie Marcelego Werona kończy się poszukiwaniem mieszkania z dzieciństwa. Ciekawa jest przy tym postać dziecka. Bohater Werona ma wrażenie, że „monotonną piosenkę” lampy naftowej słyszał już wcześniej, w początku życia, „kiedym – chore i znużone niemowlę – kaprysił i marudził przez długie, płaczące noce”. I zastanawia się dalej: „Kto zawołał mnie wówczas i zawrócił, gdy omackiem szukał drogi powrotnej do matczynej pránicości?”⁸³. Od razu nasuwa się tu analogia z Schulzowskim „powrotnym dzieciństwem”⁸⁴. Postać dziecka należy zaś do „żelaznego kapitału” fantazji Schulza⁸⁵. Podobnych przykładów można przytoczyć sporo. Tekst Werona to jak gdyby mieszanina obrazów Schulza, a zarazem połączenie różnych światów jego twórczości, na przykład postaci Unduli i Adeli. Mimo wspólnoty motywów u Werona pojawiają się one w formie zdeformowanej, a opowiadanie w całości wydaje się echem znanych nam dzieł Schulza. Znana nam dziś proza Schulza

„bezglówce
kadłuby”

„wędrówki
omackiem”

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Wszystko to pozwala na sformułowanie śmiałego przypuszczenia, że autorem opowiadania *Undula* był sam Bruno Schulz, a Marceli Weron to jego pseudonim⁸⁶. Głównym powodem jego użycia mogła być masochistyczno-erotyczna treść opowiadania. Wrodzona skromność albo wstyd utrudniały jego publikację pod własnym nazwiskiem. Już jako uznany pisarz w jednym z wywiadów Schulz wyznał, że nie zdołałby napisać utworu masochistycznego – „wstydzilibym się”⁸⁷. Jak wiemy, w rysunkach i w prozie Schulza wyrażała się ta sama rzeczywistość, różniąca się w obu tych formach tylko wycinkiem i pełnią wyrazu⁸⁸. Słowo pisane niosło jednak w jego odczuciu większy ładunek wzruszenia i ryzyka. Zdaniem Ficowskiego to wstyd sprawił, że do znacznie pełniejszego świata Schulzowskiej prozy nie miało szerszego dostępu obnażone erotyczne bałwochwalstwo⁸⁹. W przypadku opowiadania *Undula* należy jednak pamiętać, że reprezentowałoby ono wczesne pisarskie próby młodego Schulza, po latach dopiero wyselekcjonowane, przycięte i oszlifowane. Trudno tu zresztą o pewność, skoro „wczesny” Schulz jest nam nieznanym.

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

Ciekawy, choć krytycznie przyjęty przez schulzologów pogląd w kwestii przenikania się literatury i plastyki w twórczości Schulza z początku lat dwudziestych wyraził Serge Fauchereau⁹⁰. Badacz przypuszcza, że *Xięga bałwochwalcza* w pierwotnym zamyśle autora miała być hybrydowym dziełem literacko-plastycznym, na które oprócz grafik składałby się też tekst pisany, przedstawiający dzieje Unduli⁹¹. Schulz, pojawiwszy, że grafika nieograniczona słowem pisany zawiera w sobie głębszy sens, miał jednak odstąpić od pierwotnego zamiaru. Ów hipotetyczny tekst,

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

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

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

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

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

zdaniem Fauchereau, nigdy nie został opublikowany i zniknął wraz z innymi rękopisami autora⁹². Być może opowiadanie *Undula* Werona (Schulza?) to część tego zagubionego tekstu? Gubimy się w domysłach.

Opowiadanie Marcelego Werona powstało przypuszczalnie wiosną 1920 albo w 1921 roku, równocześnie z graficznym wyobrażeniem Unduli. Na łamach „Świt” ukazało się zapewne w całości, brak bowiem ze strony redakcji zapowiedzi dalszego ciągu⁹³. Rzecz znamienne, jest to jedyna publikacja z wszystkich zachowanych numerów „Świt” opatrzona przez redakcję zastrzeżeniem zabraniającym przedruku bez pozwolenia. Co ciekawe, w następnym numerze po raz pierwszy pojawiła się recenzja miesięcznika poetyckiego „Skamander” pod kryptonimem „mw” (Marceli Weron?). Autor podkreśla ważne znaczenie miesięcznika dla literatury polskiej, porównując go do takich periodyków literackich, jak „Życie” i „Chimera”, a grupę poetów skupionych wokół „Skamandra” uznając za najwybitniejsze talenty współczesne⁹⁴. Recenzja czasopisma sprowadza się jednak do odtworzenia spisu treści, a nazwiska autora brak.

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

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

prawa
zastrzeżone

skandalista

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

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

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

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

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

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

dwa debiuty

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

Może więc Schulz debiutował w dwóch dziedzinach jednocześnie?

Przełożył Adam Pomorski

E. Menar: Sztuki graficzne. Z okazji odbyć się mającej wystawy grafiki oryginalnej w Borystawiu

Jesteśmy dziś świadkami świetnego odrodzenia sztuk graficznych z upadku, w jaki je wiek XIX ze swym zasadniczym brakiem zrozumienia dla istotnych problemów artystycznych pogrzyżył. Wybitne talenta podniosły znów grafikę na wyżyny samodzielnej i pełnowartościowej sztuki. W zachodnich krajach zaczyna oryginalny kwasoryt lub litografia wypierać ze ścian mieszczańskiego mieszkania mechaniczne surogaty sztuki, jakimi są choćby najdoskonalsze reprodukcje.

W odróżnieniu od malarstwa właściwego, operującego barwą, obejmuje grafika wszystkie techniki posługujące się jednobarwną kreską i tonem. W ciałniejszym znaczeniu nazywamy mianem grafiki oryginalnej ogół technik, które pozwalają dzieło sztuki powielać, jednakowoż w ten sposób, by ze śladów twórczej ręki i ducha artysty, na których polega właściwa wartość oryginału, nic uronionym nie zostało. Warunkowi temu odpowiadają drzeworyt, akwaforta i litografia oryginalna.

Podczas gdy drzeworyt, już we wczesnym średniowieczu w Europie znany, stał się dominującą techniką w sztuce Dalekiego Wschodu, sztuka zachodnia przechodzi wnet do subtelniejszej i bogatsze możliwości otwierającej techniki miedziorytniczej. Na polerowanej płycie miedzianej wciną rytownik ostrym narzędziem kontury swych figur i w utworzone w ten sposób rowki wciera następnie farbę drukarską. Odbitkę sporządza się na zmięczonym we wodzie papierze, który prasa miedziorytnicza włącza w rowki płyty miedzianej, gdzie napaja się farbą. W ten sposób powstaje odbitka, która nic z tego, co artysta płycie powierzył, nie zatraci i każde drgnienie jego ręki wiernie oddaje.

Praca rytownika stawia zręczności i sile jego ręki znaczne wymagania. Twardy materiał, w który wciną swe linie, nie dopuszcza swobody i lekkości, ręcznemu

rysunkowi właściwej. Miedzioryt ma w sobie coś twardego i związanego. Gdy zatem sztuka zachodnia zaczyna za przykładem Flamandczyków i Holendrów dążyć do większej malarskości, do rozpuszczania twardej plastycznej formy w grze światłocienia, dążeniu temu z pomocą przychodzi nowa technika graficzna.

Przy kwasorycie, czyli akwaforcie, ślizga się rytec po powierzchni metalu z tą samą lekkością i swobodą jak ołówek po papierze. W tym celu powierzchnia płyty miedzianej powleczonej jest cienką warstwą werniksu, na której akwaforcista wykonuje igłą rysunek. Miejsca w ten sposób przez igłę obnażone z werniksu wytrawia kwas, w który zanurza się następnie płytę, co zaoszczędza rytownikowi mozolną pracę wcinania zaznaczonych na werniksie linii. Po wytrawieniu pozostaje na płycie pogłębiony rysunek, który napuszcza się farbą i odbija na prasie miedziorytniczej.

Akwaforta jest najsubtelniejszą i najwytworniejszą techniką graficzną. Posiada ona jej tylko właściwą piękność, polegającą na miękkości i sile kreski, stopniującej się od najzwiewniejszych linii do aksamitnej głębi miejsc najsilniej wytrawionych. Z jednej płyty sporządzić można tylko ograniczoną ilość odbitek, z których pierwsze, tzw. *avant la lettre*, są szczególnie przez zbieraczy cenione.

Oprócz miedzi znajdują zastosowanie aluminium, cynk, a nawet gutaperka i szkło, a każdemu materiałowi odpowiada swoista technika. Zwrócić tu musimy uwagę na technikę przez Corota wskazaną, zwaną *cliché-verre*. Polega ona na tym, że na płycie szklanej, powleczonej rodzajem werniksu nieprzepuszczającego światła, rysuje się igłą, a ten przezroczysty rysunek wypala światło słoneczne na papierze powleczonym bromkiem srebra, tworząc w ten sposób wierną odbitkę. Ten rodzaj techniki będziemy mieli sposobność oglądać na zapowiedzianej wystawie.

Przejsz historię akwaforty znaczyłyby wykroczyć daleko poza ramy niniejszego felietonu. Wspomnieć tylko należy, że wielki Rembrandt, jak jest właściwym ojcem tej całej rodziny malarzy grafików, *peintres-graveurs*, tak jest do dziś dnia niedoścignionym szczytem. W Belgii uprawiał akwafortę Rubens i inni, we Francji Callot, lubujący się w groteskowych scenach z życia włóczęgów i inwalidów. W XVIII w. uległa ta gałąź sztuki ogólnej tendencji tych czasów do elegancji i powierzchownego wdzięku, która okazała się dla grafiki zabójczą. W całej tej epoce jedynie potężny geniusz Goi, niezarażony słodką anemią czasu, tworzył na przełomie wieków prawdziwie wielkie cykle graficzne, w których ten duch twórczy uwalniał się od ciężaru przytłaczających go wizyj, pełnych grozy i dziwnej fantastyki. Od niego też wyszły zapładniające impulsy do grafiki naszych czasów. Z nowszych grafików, którzy stworzyli znaczniejsze dzieła graficzne, wymienić wypada Belgijczyka Felicjana Ropsa, który z większą prawdą i siłą niż inni współczesni oddał typ nowoczesnej kurtyzany i malował grozę erotyki naszej doby, tej Astoreth wielkich miast, której demoniczna twarz wylania się z mroków zbiorowisk ludzkich, gorączką pracy opętanych.

Z niemieckich grafików wzbił się na wyżyny wysokiej sztuki Maks Klinger, który z potęgą i oryginalnością fantazji wciągnął w swe kręgi życie nowoczesne

i wydobył z jego prozaicznego – jak się zdawało – realizmu dziwną poezję. W cyklach utworów, które także technicznie są bardzo interesujące, interpretuje czy to wiosnę młodzieńczej miłości, czy to wstrząsające tragedie wielkiego miasta, czy też cierpki helleński wdzięk mitologicznych sielanek. Wśród najmłodszej generacji malarzy liczba grafików wciąż wzrasta, co wskazuje na wysokie zainteresowanie naszego czasu dla tej gałęzi sztuki.

E. Menar, *Sztuki graficzne. Z okazji odbyć się mającej wystawy grafiki oryginalnej w Borysławiu*, „Świt. Organ urzędników naftowych w Borysławiu” 1921, nr 5 (1 marca), s. 2–4. Opracował Piotr Sitkiewicz

Łesia Chomycz: Zapowiedź Schulzowskich *cliché-verre*'ów

W drugiej połowie marca 1921 roku w Borysławiu odbyła się pierwsza indywidualna wystawa Brunona Schulza, zorganizowana przez Sekcję Oświatową miejscowego Związku Urzędników Naftowych¹. Prasowy organ tej organizacji, gazeta „Świt”, popularyzował wszelkie wydarzenia, jakie odbywały się w ramach jej działalności. Wystawa Schulza nie była wyjątkiem – co więcej, wspomniano o niej częściej niż o innych inicjatywach. Poza recenzjami wśród krótkich not wyróżnia się najobszerniejszy tekst E. Menara pod tytułem *Sztuki graficzne. (Z okazji odbyć się mającej wystawy grafiki oryginalnej w Borysławiu)*². Został on opublikowany w rubryce „Felieton”³ 1 marca, niemal dwa tygodnie przed wernisażem, w tym samym numerze, w którym ukazał się anons. Mimo że brak w nim nazwiska Schulza, nie ma wątpliwości, iż rzecz dotyczy właśnie ekspozycji jego prac. W tym czasie bowiem żadna inna wystawa nie miała być w Borysławiu otwarta.

Tekst Menara to krótki szkic poświęcony grafice w historii jej rozwoju. Autor wyjaśnia istotę i znaczenie grafiki, zaliczając do niej drzeworyt, akwafortę i litografię. Najwięcej uwagi poświęca akwafortcie – jego zdaniem technice najbardziej wyrafinowanej i najtrudniejszej, umożliwiającej wykorzystanie różnorodnych materiałów. Genezę akwaforty Menar wywodzi od niedoścignionego w swym mistrzostwie Rembrandta, antenata wszystkich „*peintres-graveurs*”. Wspomina także Rubensa oraz specjalizującego się w scenach ulicznych Callota, ale za jedyne go geniusza grafiki z przełomu wieku XVIII i XIX, który wpłynął na artystów współczesnych, uważa Goyę. Wśród twórców czasowo mniej odległych wymienia niestroniącego od motywów erotycznych Féliciena Ropsa, wspominając jego wizerunek bogini Astoreth, a z grafików niemieckich najwyżej ceni Maxa Klingera, którego prace zasługują na zainteresowanie nie tylko ze względu na ich technikę, lecz również osobliwą poetyczność.

Jednym z najciekawszych aspektów szkicu jest akcent położony na technikę *cliché-verre*: „Zwrócić tu musimy uwagę na technikę przez Corot’a wskazaną,

1 Por. Ł. Chomycz, *Wokół wystawy w Borysławiu. O dwóch debiutach Brunona Schulza*, „Schulz/Forum” 14, 2019, s. 13–32. Artykuł ten po części dotyczy kwestii roztrząsanych poniżej.

2 E. Menar, *Sztuki graficzne. (Z okazji odbyć się mającej wystawy grafiki oryginalnej w Borysławiu)*, „Świt”, 1921, nr 5, s. 2–4.

3 W tej samej rubryce znajduje się również wiersz Juliusza Witkowera (Wita) *Sanna*. Prawdopodobnie poeta także debiutował na łamach „Świtu”. Jego wczesne utwory nie weszły do opublikowanych zbiorów.

zwaną *cliché-verre*. Polega ona na tym, że na płycie szklanej, powleczonej rodzajem werniksu nieprzepuszczającego światła, rysuje się igłą, a ten przezroczysty rysunek, wypala światło słoneczne na papierze powleczonym bromkiem srebra, tworząc w ten sposób wierną odbitkę. Ten rodzaj techniki będziemy mieli sposobność oglądać na zapowiedzianej wystawie”⁴. Na podstawie ostatniego zdania można wnioskować, że na borysławskiej wystawie wśród kilkudziesięciu prac znalazły się także grafiki z cyklu *Xięga bałwochwalcza*. W tym miejscu po raz pierwszy wzmianka o technice *cliché-verre* pojawia się w odniesieniu do dzieł Schulza, a podobny jej opis znajdujemy w często cytowanym, znacznie późniejszym liście artysty do Zenona Waśniewskiego⁵. Szkic Menara reprezentuje wysoki poziom, zwłaszcza na tle oczekiwań, jakie można by mieć wobec publikacji w gazecie urzędników naftowych. Jak się wydaje, postawione sobie przez autora zadanie zaciekawienia czytelnika (a zarazem przyszłego widza i potencjalnego kupca) poprzez przystępne wyjaśnienie istoty sztuki graficznej i zarysowanie jej głębokiej tradycji w ramach rubryki felietonowej zostało w pełni wykonane.

Zagadką pozostaje natomiast tożsamość E. Menara, w związku z którą niczego nie udało się ustalić. Nazwisko to nigdy więcej nie pojawiło się na łamach „Świtu” i nie wiadomo nawet, czy jest prawdziwe. Można jednak przyjąć, że sygnatura jest autentyczna, gdyż gazeta rzetelnie informowała o źródłach swoich publikacji. Warto przy tym zwrócić uwagę na zbieżność łączącą autora szkicu z artystami francuskimi: malarzem Émile’em Ménardem (1862–1930), twórcą między innymi scen mitologicznych, i jego ojcem René Ménardem (1827–1887), również artystą i historykiem sztuki. Jedną z najpopularniejszych książek tego ostatniego nosi tytuł *La mythologie: dans l’art ancien et moderne*⁶. Innym znanym przedstawicielem rodu był Louis Ménard (1822–1901), znawca historii starożytnej, filozof i poeta, autor sonetu zatytułowanego *Circe*, poświęconego tej właśnie literackiej postaci⁷. Poza tym Louis i René Ménardowie wydali serię ilustrowanych publikacji o zbiorach europejskich muzeów⁸. Pytanie, czy pseudonim znany ze „Świtu”

4 E. Menar, op. cit., s. 4.

5 Por. list Brunona Schulza do Zenona Waśniewskiego z 24 kwietnia 1934 roku, w: B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzupełnił S. Danecki, Gdańsk 2016, s. 68.

6 R. Ménard, *La mythologie: dans l’art ancien et moderne. Suivie d’un appendice sur les origines de la mythologie*, par E. Véron, Paris, 1878. Równie dobrze znana była jego *Histoire des beaux-arts; illustrée de 414 gravures représentant les chefs-d’œuvre de l’art à toutes les époques*, Paris 1875.

7 P. Bertholot, *Louis Ménard et son œuvre: étude*, Paris 1902.

8 *Musée de peinture et de sculpture ou Recueil des principaux tableaux, statues et bas-reliefs des collections publiques et particulières de l’Europe. Dessiné et gravé à l’eau-forte par Réveil, avec des notices descriptives, critiques et historiques par Louis et René Ménard*, Paris 1872. Bibliografię prac obydwu znaleźć można pod adresem: <https://www.inha.fr>. To i inne wydania dostępne są na stronie: <https://www.archive.org>.

pochodzi od tego właśnie nazwiska, czy też doszło tu do zbiegu okoliczności, pozostaje otwarte. Ze względu na tematykę swych prac francuscy autorzy mogli być znani w kręgu, do którego należał Schulz. Z drugiej strony problemy mogła sprawiać nieznamość języka, ale władał nim z pewnością Michał Friedländer⁹, otwierający wystawę jako kierownik Sekcji Oświatowej Związku Urzędników Naftowych. Pod pseudonimem „Al. Stewe” opublikował on również omówienie wystawy w Drohobyczu, na której znalazły się prace Schulza: „Z okazji wystawy prac Schulza w Borysławiu omawialiśmy szerzej charakter jego twórczości. Na obecnej wystawie zauważamy z nowych rzeczy [...]”¹⁰. Niewykluczone, że jest to nawiązanie do recenzji ekspozycji borysławskiej, podpisanej pseudonimem „S. N-owa”, gdzie wspomniane zostały konkretne dzieła artysty¹¹, nie ma jednak co do tego absolutnej pewności. Możliwe, że Friedländer zwraca się tu do czytelników jako stały współpracownik „Świtu” i redaktor rubryki „Kultura i oświata”, w której znalazła się większość drobnych wzmianek o wystawie. Może wreszcie słowa te dotyczą także szkicu E. Menara? Redaktorowi mogło chodzić o urozmaicenie łamów gazety, jak również o szerszą popularyzację wydarzenia organizowanego przez kierowaną przez niego sekcję Związku.

Główny komentarz na temat twórczości Schulza wygłosił podczas wernisażu w Borysławiu Stanisław Weingarten. W notatce, która pojawiła się w związku z tym w „Świcie”, czytamy, że prelegent „w pięknym i głęboko ujętym referacie wprowadził słuchaczy w świat twórczości artystycznej Schulza. Przecistawiając go mistrzom, z których szkoły wyszedł, ujawnił z subtelnym wczuciem różnicę między erotyką w twórczości Goi, Ropsa i Klingera a formą, jaką ta intymna strona życia w dziełach Schulza przybrała”. Tekst Menara również zawiera krótką charakterystykę twórczości Ropsa, Klingera i Goi, jednak chociaż znajdują się w nim uwagi dotyczące śladów wpływu ostatniego z nich na grafików współczesnych autorowi, brak bezpośredniego porównania z twórczością Schulza.

O Stanisławie Weingartenie wiemy bardzo niewiele. Jerzy Ficowski pisze, że był on przyjacielem Schulza, „najwcześniejszym sojusznikiem i wyznawcą twórczości przyszłego autora *Sklepów cynamonowych*”¹². Sam nie tworzył, ale był znawcą i miłośnikiem malarstwa, muzyki i literatury. Rozpoczął studia artystyczne w Berlinie i prawnicze we Lwowie, lecz żadnych nie ukończył i pracował jako

9 Na łamach „Świtu” można również znaleźć fragmenty powieści Romain Rollanda *Jan Krzysztof* w przekładzie Friedländera, o czym wspomina Iwonna Michalska w artykule *Nauczyciel dla nauczycieli i wychowawców. Michał Friedländer jako popularyzator wiedzy o wychowaniu w latach międzywojennych*, „Studia Edukacyjne” 2018, nr 48, s. 137. Na temat relacji między Friedländerem a Schulzem por. Ł. Chomycz, op. cit., s. 20; U. Makowska „Dziwna awersja”. *O wystawach Schulza*, „Schulz/Forum” 13, 2019, s. 16.

10 Al. Stewe, *Z wystawy obrazów*, „Świt”, 1921, nr 11, s. 7.

11 S. N-owa, *Wrażenia z wystawy. (Wystawa obrazów Schulza)*, „Świt”, 1921, nr 6, s. 2–3.

12 J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice*, Sejny 2002, s. 285.

urzędnik w towarzystwie naftowym. Zdaniem badacza swe rozległe zainteresowania artystyczne i humanistyczne po części zawdzięczał Schulzowi¹³. Całkiem możliwe, że jego wystąpienie na wernisażu było również inspirowane refleksjami artysty, bo któż inny wiedziałby więcej o jego twórczości? Być może to jemu samemu najbardziej zależało na pokazaniu publiczności, czym różniła się ona od sztuki mistrzów, „z których szkoły wyszedł”, co „z subtelnym wczuciem” wykazał Weingarten. Niewykluczone, że pewna część tej wypowiedzi, pełniącej funkcję swoistego wstępu, została opublikowana¹⁴ w opracowaniu redakcyjnym.

Tekst dotyczący wystawy sztuki pojawił się na łamach „Świt” przynajmniej jeszcze raz. W przededniu wernisażu ekspozycji w Drohobyczu w maju 1921 roku opublikowano w gazecie refleksje o malarstwie profesora Adolfa Bienenstocka, który następnie sam wernisaż prowadził, a krótko później, w trakcie trwania wystawy, wygłosił odczyt na analogiczny temat. Wiadomo również, że o sztuce wykładali w ramach działalności Sekcji Oświatowej Związku Urzędników Naftowych Marek Doerfler i Wilhelm Engelkreis.

Jakkolwiek by patrzeć, związek autora publikacji z Brunonem Schulzem wydaje się oczywisty. Przy tym technika *cliché-verre*, o której pisze Menar, była mało znana i rzadko wykorzystywana. Nie wiadomo nawet dokładnie, skąd Schulz się o niej dowiedział i jak ją opanował. Z tego powodu autorzy *Słownika schulzowskiego* zakładają, że źródłem wiedzy były publikacje specjalistyczne, a drohobycki artysta był zapewne jedynym grafikiem w Polsce, który się nią posługiwał¹⁵. Kto wie czy w lekturze źródeł francuskojęzycznych nie pomagał Schulzowi Friedländer – jeśli tak, to szkic Menara może zostać uznany za jeszcze jedno świadectwo ich współpracy.

Czasem można odnieść wrażenie, że biografia Schulza, z którą nierozzerwalnie wiąże się jego twórczość, jest jeszcze słabiej rozpoznana, niż nam się wydaje¹⁶. Dlatego konieczne są dalsze badania nad szkicem E. Menara oraz postaciami Michała Friedländera i Stanisława Weingartena i ich związkami z dorobkiem drohobyckiego artysty i pisarza.

Przełożył Marek Wilczyński

¹³ Por. rozdział *Alfabet Weingartena* w: ibidem, s. 281–292.

¹⁴ Na przykład pewne zdziwienie budzi różnica między użyciem cyfr arabskich i rzymskich.

¹⁵ Por. hasło *Cliché-verre*, w: *Słownik schulzowski*, oprac. i red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2006, s. 59–64.

¹⁶ Kilka lat temu refleksje na ten temat sformułował Stanisław Rosiek w tekście *Dlaczego dzisiaj nadal czytamy Schulza?*, w: *Bruno Schulz jako filozof i teoretyk literatury. Materiały V Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*, red. W. Meniak, Drohobycz 2014, s. 103–105.

LIEDER DES GHETTO



Bruno Schulz: E. M. Lilien

Miałem wówczas niespełna lat czternaście, gdy starszy mój brat przyniósł pewnego dnia *Lieder des Ghetto*, książkę ilustrowaną przez Liliena, i dał mi ją ze słowami: „Oglądaj to sobie, pożyczyłem dla ciebie, ale dziś wieczorem muszę ją zwrócić”.

Wziąłem ją obojętnie do ręki, ale gdy otworzyłem okładki z wierzbą płaczącą i harfą, stanąłem olśniony. Po uroczystej ciszy, która się we mnie naraz zrobiła, poznałem, że stanąłem u wrót wielkiego i decydującego przeżycia, i z rodzajem radosnego przestrawu obracałem karty tej książki odurzony i szczęśliwy, posuwając się od zachwyty do zachwyty. Cały ten dzień spędziłem nad książką Liliena, oczarowany, nie mogąc się od niej oderwać, pełen wewnątrz lśniących, patetycznych czarno-białych akordów, wstających z jaskrawej ciszy tych kart i ornamentów.

Dokonał się wówczas we mnie rodzaj przełomu wewnętrznego. Lilien zażył potężnie mój świat wewnętrzny, co się objawiło wczesną, młodzieńczą, nieudolną twórczością. Od tego czasu wiele fluktuacji wewnętrznych przeszło nad tym wrażeniem, przeżyłem głębsze i intensywniejsze zachwyty, ale do dziś dnia, ile razy natknę się na rysunek Liliena, nie mogę się oprzeć wzruszeniu, jakiejś fali tkliwości, czuję jakby delikatny zapach fiołków. Lilien to była pierwsza wiosna mojej wrażliwości, mój ślub mistyczny ze sztuką, i zdaje się, że tak odczuwało wielu z tej generacji. Dla tej generacji stał się Lilien symbolem młodości, jej tęsknot i wzlotów, jej wszystkich kwitnących, dusznych, dręczących niepokojów.

Mało jest artystów współczesnych, którzy by doszli do takiej popularności u szerokich mas swego społeczeństwa, którzy by tak dosłownie zaszyli pod strzechę jak Efr. Mojżesz Lilien. Trzeba zważyć, że masa ta była przez stulecie bez żadnej sztuki, że był to pierwszy brzask sztuk plastycznych, jaki doszedł do niej w wielkiej nocy dziejowej. Szczyty społeczeństwa żydowskiego były zasymilo-

wane częściowo lub zupełnie, należały do kultury europejskiej, masy drobno-mieszczanstwa i nędzarskiej inteligencji żydowskiej karmiły się wielką poezją starohebrajską, spaczoną w swym oddziaływaniu przez spaczony, scholastyczny pietyzm rabinistyczny, który z tej skarbnicy żywej poezji zrobił przedmiot ciasnego, formułkowego kultu, a kto odszedł od tej skażonej krynicy, napotykał na tandetną ludową literaturę, na anonimową literaturę romansów i powiastek, najczęściej przeróbek ludowych literatury wszechświatowej. Oderwane i odgrodzone od kultury europejskiej masy żydowskie nie znały sztuki umiejętnej. Instynkt artystyczny, zdolności plastyczne zapadły w głąb duszy ludowej, tliły się tam nikłym płomieniem, wybuchającym tu i ówdzie w dziełach rękodziela ludowego, w ślicznych pracach mosiężników żydowskich, nieuczonych iluminatorów Hagady, w arcydziełach rzeźby ornamentalnej, na kamieniach grobowych. W pracach tych rzeźbiarzy cmentarnych tliła się poprzez generacje artystów tradycja sięgająca pierwszych wieków średniowiecza. Na starym cmentarzu w Drohobyczu, a zapewne i w innych miastach, niszczej na deszczu i mrozach grobowce jeszcze z połowy XIX wieku, rzeźbione w miękkim piaskowcu, w którym żyje najlepsza tradycja romańskich rzeźbiarzy. Te kamienie godne katedr z XII wieku okazują najszlachetniejsze uczucie dekoracyjnej powierzchni płaskorzeźbionej. Niestety jest to ostatnia odrośl w wygasającej tradycji. Nieco późniejsze kamienie okazują już bezduszne, nieudolne, zwyrodniałe formy, stara sztuka ustępuje miejsca fabrycznej tandecie.

Lilien nawiązuje poniekąd do tej sztuki ludowej, nawiązuje do niej co prawda raczej tematycznie i powierzchownie, niż docierając do jej ducha, czerpie z niej pewne akcesoria i motywy, recypuje je, ażeby je przetworzyć na sztukę europejską. Lilien reprezentuje jako artysta przejście od religijnego, mitycznego, mesjanistycznego nacjonalizmu żydowskiego do nacjonalizmu nowoczesnego i realistycznego. Nacjonalizm polityczny nie odrzucił sił mistycznych i głębokich, tych rezerw podziemnych, które uczyniły go ruchem ludowym, erupcją głębokich instynktów ludowych, starał się je ocalić i przenieść do nowej koncepcji, do swej nowej, zeuropeizowanej ideologii. Ten proces historyczny musiał się rozegrać i na terenie sztuki. Programy polityczne są tylko zracjonalizowaną powierzchnią, eksponentem wewnętrznym głębokich przemian dokonywających się w głębi świadomości zbiorowej. Te przemiany nie dokonują się w kategoriach samej myśli politycznej, ale fermentują w głębiach mitycznych, tam gdzie rodzą się tęsknoty, zachwyty, ideały i formy wyobraźni zbiorowej. W tych samych głębiach operuje sztuka. Stąd płynie jej ogromna rola. Wobec gotowego rezultatu, wobec skryzalizowanego dzieła sztuki nie zdajemy sobie sprawy, że ten ograniczony i na drobnej przestrzeni zamknięty twór zawiera w sobie w niesłychanej kondensacji rezultat ciężkich i daleko idących decyzji, rozstrzygnięć, wahań i przełomów, dokonywających się w głębi świadomości społecznej. Rozstrzygnięć tych dokonuje artysta nie za siebie tylko, ale w imieniu zbiorowości, siłami i środkami tej zbiorowości. W sztuce nie ma subiektywizmu, artysta operuje zawsze



Die Friedhofsnachtigall [Słowik cmentarny].
Illustracja z **Lieder des Ghetto** (strona 32)

w medium obiektywnym, dokonuje przesunięć w gotowych masach treści i napięć kulturalnych, im bardziej jest subiektywny i tylko sobie wierny, tym bardziej jest reprezentacyjny.

Młoda ideologia syjonizmu, zrodzona w zeuropeizowanej warstwie intelektualistów, czuła, że jest pozbawiona korzeni, wyrwana z gleby bez dopływu soków. Pragnęła zakorzenić się w gruncie mitycznym, znaleźć drogi do duszy zbiorowej. Tę tęsknotę do mitu, do wiecznego źródła wszystkich ruchów zbiorowych reprezentuje Lilien w sposób najbardziej egzemplaryczny, zdecydowany i prostoliniwny. Zobaczymy później, że ta programowość i prostoliniwność tego dążenia kryje w sobie pewne niebezpieczeństwo. Nie jestem kompetentny do rozstrzygnięcia tej kwestii, o ile transplantacja mitologicznych sił ludowych na tkance młodego syjonizmu się udała. Jeżeli chodzi o pionierów palestyńskich, to okazała się ona niepotrzebna, ruch syjonistyczny nie potrzebował tam zaanektować mitycznego nacjonalizmu żydowskiego, lecz oparł się na zdrowych, witalnych ideologicznych siłach młodego pokolenia. Potrzeba mitu kwitła nie w masach, dla których syjonizm był ujściem dla sił i potrzeb biologiczno-gospodarczych, ale raczej w inteligencji, dla której był on sprawą kulturalną, kwestią walki o byt duchowy. Ale jest może właśnie dowodem żywotności tego ruchu, że jest punktem przecięcia tylu dążeń i tęsknot współczesnych, że jest tak wielowarstwowy.

Dla Liliena sprawa zreaktywowania mitu żydowskiego, ożywienia go i zbliżenia współczesnemu zeuropeizowanemu pokoleniu przedstawia się jako kwestia wyrażenia własnej treści, tych złoży drzemiających w głębi plemiennej świadomości, w formach narodowej europejskiej sztuki. Trzeba zgodnie z prawdą stwierdzić, że rysunek tej formy zdobył on pierwej, niż zastosował go do własnej, z głębi płynącej treści. W latach studiów monachijskich uległ on prądowi ilustratorsko-graficznemu, który ożywiając stare tradycje zdobnictwa graficznego, płynie wówczas szerokim prądem przez Niemcy. O tyle należy Lilien o wiele bardziej do sztuki niemieckiej aniżeli do polskiej, która ulegając więcej wpływowi sztuki francuskiej, nie hołdowała temu prądowi. Popularność Liliena wśród społeczeństwa żydowskiego, brak perspektywy i materiału porównawczego doprowadziły do pewnego rodzaju naiwnego przeceniania tego artysty i do przypisywania mu zasług, których nie posiada. Jest to krzywdzeniem artysty, jeżeli się go ceni za zalety, których nie posiada, a przeocza się te, które mu słusznie przypisać można. Nie przeciwstawiłbym się tym naiwnym opiniom, gdyby nie były tak rozpowszechnione. Otóż należy stwierdzić, że Lilien nie jest wynalazcą tak zwanej techniki czarno-białej, to jest graficznej techniki operującej kontrastami czarno-białych płaszczyzn, nie jest także najwybitniejszym jej przedstawicielem. Technika to stara jak świat i wywodząca się z średniowiecznego drzeworytu. W XV i XVI wieku ta gałąź sztuki w krajach germańskich, a zwłaszcza w Niemczech, wydała wspaniałe i bogate plony arcydzieł nieprzewyższonych. Wystarczy wymienić Dürera, Holbeina, Altdorfera, Aldegrevera i innych. W XVII i XVIII wieku kwitł drzeworyt bardziej malarski, bogaty w środkach, czyniący z dzieła gra-

ficznego już nie uzupełnienie tekstu, ale samodzielne dzieło sztuki. W XIX wieku fotograficzne i mechaniczne metody drukarskie na spółkę z innymi czynnikami głębszej kulturalno-psychologicznej natury podkopały sam korzeń poczucia graficznego. Grafika zeszała na bezdroża, stała się wulgarna i tandetna, przestała być sztuką. Z tego upadku starały się ją podźwignąć usiłowania angielskich prerafaelitów, nawiązujących do starszego gotyckiego drzeworytu, do starych druków i starego zdobnictwa książkowego. Artyści, jak Ruskin, Morris, Crane i inni, zaczęli wydawać książki z intencją stworzenia integralnego dzieła sztuki, w którym artystycznie drukowane stronicy książki miały harmonizować z ilustracją o tym samym co tekst charakterze graficznym, zatem czarno-białą. Ruch ten przeniósł się wkrótce do krajów niemieckich.

Przeceniano go w swoim czasie, był to w gruncie rzeczy epigonizm i nie wydał żadnej oryginalnej twórczej indywidualności artystycznej na większą miarę. Ruch ten jednak doprowadził do uświadomienia sobie zasad i istoty grafiki, oczyścił ją z zachwaszczenia, jakiemu uległa w drugiej połowie XIX wieku, na nowo zrozumiano piękność, którą tylko żywa ręka ludzka może wycisnąć na dziele, wrócono do technik oryginalnych, zaczyna się nowy rozwój pięknej książki zdeprawowanej mieszczańskim, tandetnym smakiem epoki gründerskiej. Od tej chwili wszystkie wydawnictwa albumowe z goldschnittem i straszliwą ornamentyką tych czasów stały się na zawsze niemożliwe. Lilien należy do tej wielkiej falangi grafików – pionierów nowego ruchu. Trzeba jednak przyznać, że od razu znajduje pewien własny, odrębny wyraz. Cechuje go od razu silne poczucie rytmu liniowego, któremu podporządkowuje wszystkie inne możliwości wyrazu. Każdy niemal jego rysunek jest zorganizowany na zasadzie jakiegoś rytmu, który go na wskroś przenika i który przebiega niezatrzymany jak triumfalna fanfara, zagarniając i jednocząc swą falą wszystkie szczegóły rysunku. Ten rytm, ta melodia wewnętrzna przenosi nas od razu w odświętną i uroczystą sferę, w dymensję czystej i podniosłej poezji. Tą poezją niezbyt głęboką, ale bardzo sugestywną, porywającą, umiejącą nas oczarować, przenieść w świat czarno-białej baśni, gdzie białe smukłe linie podnoszą się jak zwycięska kantylena na lśniącym karbunkule nocy. Była to poezja mocna i upajająca, hipnotyzująca uroczystym gestem czy solennym, zaklinającym tańcem smukłych postaci zrobionych jakby z białego milczenia podłożonego szumiącym akompaniamentem czarnych jak noc akordów. Z konfliktów czerni i białości, z ich starcia na ostrej i napiętej granicy melodyjnej linii wy dobył Lilien jak gdyby krystaliczną muzykę sfer. Tej melodii poświęca wszystkie inne i w tym leży jego geniusz, że nie ulega żadnym pokusom idącym od realizmu i żadnym smaczkom ubocznym, że podporządkowuje jej wszystkie szczegóły.

Nie zawsze umiał się Lilien utrzymać na tej zwycięskiej linii prawdziwego artystyzmu. Zdaniem moim zachował ją tylko w niewielu pracach pierwszej swej dojrzałości artystycznej, przede wszystkim w księdze *Juda*. Jest to zbiór ballad biblijnych napisanych przez niemieckiego poetę, junkra barona Börries von

Münchhausen, zaprzyjaźnionego serdecznie z żydowskim malarzem (jakie to dalekie czasy, gdy było to możliwe!). Każda stronica tej książki stanowi całość skomponowaną przez Liliena. Kolumna tekstu ujęta jest w obramowania, po których silnym, zdecydowanym rytmem przegina się symboliczna ornamentyka roślinna. Prawie każdej stronicy tekstu towarzyszy całostronicowy rysunek, utrzymany w tym samym charakterze rytmicznym. Oko, przebiegając od stronicy do stronicy, trzymane jest wciąż na uwięzi jednego i tego samego rytmu, emanującego z każdego rysunku i każdej winiety. Pierwszy to raz może stworzono książkę tak całkowitą, tak zestrojoną surowo, nieugięte i kontrapunktowo w integralną całość. Szeroki i wielki patos przebiega te karty surowe w swej prostocie i mądrej abnegacji. W tym dziele jest Lilien naprawdę wielki. Książka ta była zarazem pierwszą próbą zagłębienia się w świat przeszłości plemiennej, próbą odzyskania mitycznej ojczyzny. Od czasu Liliena zmieniły się gruntownie nasze poglądy na sztukę. W nowym kierunku przeszły jak lawina przez jej obszary, niszcząc i druzgocąc, co było efemerydą, co nie mogło się wykazać szczerym uczuciem artysty. Sąd naszych czasów nad Lilieniem jest bardzo surowy. Zarzucają mu pozaartystyczne środki działania, literackość, tanią i banalną symbolikę. Zdaniem moim ta krytyka winna zatrzymać się przed księgą *Juda*. Tu znalazła wyraz prawdziwa tęsknota artysty do duchowej ojczyzny, tu znalazł on adekwat dla mitu, który się snuł w głębi duszy. Można się sprzeczać co do wartości tej inkarnacji, być może, że ucieleśnił go dla grupy ludzi ustosunkowanej do sprawy trochę estetyzująco i po inteligencku, może był to mit dla grupy, której nie stać było na mit bardziej twórczy i aktywny. Ale to już jest klątwa historii, która nad tą twórczością zaciężyła. U samego Liliena wczesna wiosna tego mitu przeżyła się i zgasła. Być może, że w zetknięciu się z rzeczywistością żywego syjonizmu w Palestynie nie mógł się ostać ten twór zrodzony z golusowej tęsknoty. Lilien po poznaniu Palestyny przestaje być wizjonerem utraconej ojczyzny, zarzuca nawet technikę czarno-białą jako nieaktualną w jego realistycznym nastawieniu i chwytą za rylec akwaforzysty, ażeby w niezliczonych grafikach opisać krajobraz, ludzi i budowlę kraju widzianego trzeźwym, bystrym, ale też wielkim i poetycznym spojrzeniem pojednanego z rzeczywistością artysty. Gdy potem raz jeszcze jako ilustrator Starego Testamentu powraca do dawnej techniki, pragnie zreaktywować mit swej młodości, jest to już tylko naśladownictwo bez sił i ducha. Lilien dojrzał w międzyczasie jako technik, rysunek jego wysubtelnił, znajomość archeologii wzbogaciła się, ale te wszystkie zalety wychodzą tylko na szkodę dzieła. Gdy ręka jego raz wyszła spod dyktatu wizji, poddaje się już tylko umiejętności, rutynie, sprytnemu wyrachowaniu, a to nie może jej daleko zaprowadzić. Taka jest różnica między wczesną, młodzieńczą i pełną podniosłej dumy i natchnienia wiosennej poezji księgą *Juda* a tym dziełem niemocy twórczej, w którym artysta przeżył śmierć swej wizji. Między księgą *Juda* a Biblią leży inna monumentalna książka, *Die Lieder des Ghetto*, o której mówiliśmy na wstępie. Gdy *Juda* wysiłona była w stronę dalekiego mitu, pieśni getta miały opiewać



Börries von Münchhausen, Juda, z ilustracjami Liliena, Berlin 1900
 na rozkładzie: **Das Stille Lied [Cicha pieśń]**;
 poniżej: **Das Sehnsuchtslied [Dumka]** oraz
Rahab, die Jerichonitin [Rahab, jerychonka]



An der Nähmaschine [Przy maszynie do szycia] ilustracja z *Lieder des Ghetto* (strona 32)

dolę proletariatu żydowskiego, z którego artysta wyszedł, dolę, którą znał tak dobrze. Jeszcze dziś stoi przy ulicy Żupnej walący się domek z małym białym szyldem: „Lilien, tokarz”. W tym domu urodził się Lilien, spędził dziecięce lata w pracowni tokarskiej swego ojca, żył za pan brat z nędzą, dzielił dolę biedoty mieszkającej w tej zapadłej dzielnicy.

Przedwcześnie byłoby wysnuć stąd wniosek, że był predestynowany na pieczę biedy żydowskiej. Lilien przeliczył się ze swymi siłami. Jego dusza znała tylko dumny ton poezji i legendy, była daleką wewnątrz od powszedniej, przyziemnej doli biedoty, z której wyszedł. Lilien zmuszony był operować symbolem, rekwizytem i akcesoriami. Realizm tematu wyłamywał się spod idealizującej, muzycznej jego linii. Stąd powstało dużo nieco puste kaligrafii. Ale mistrzostwo jego techniki święci tu tryumfy zwłaszcza w przesłicznych obramowaniach. Talent jego dojrzał, wyzbył się pewnej twardości i surowości, która była w *Judzie*, ale równocześnie zbliżył się w niebezpieczny sposób do wirtuozerii.

Między jednym a drugim monumentalnym dziełem, jak *Juda*, jak *Pieśni ghetta*, powstają niezliczone rysunki samoistne, karty pamiątkowe, ekslibrisy, rysunki okolicznościowe. Niemal zawsze powstają one w oparciu o jakąś okoliczność aktualną, wiążą się z jakąś okazją historyczną lub życiową. Są między nimi karty wielkiej piękności. Lilien narysował przede wszystkim moc ekslibrisów. Dziś, kiedy moda ekslibrisu szczęśliwie przeżyła się, kiedy wyszedł na jaw cały snobizm, pretensjonalność i bezsens tego absurdu artystycznego, żal nam tych pięknych dzieł służących tak marnym celom, ale winić o to Liliena nie możemy, że nie był wyższy nad swój czas, że poddał się modzie panującej.

Daliśmy zewnętrzny obraz twórczości Liliena, próbowaliśmy także zinterpretować ją z punktu widzenia narodo-społecznego. Nie zdefiniowaliśmy tej twórczości pod względem jej treści specyficznie artystycznej, jej zawartości jako dzieła sztuki. Jest to zawsze najtrudniejsze zadanie, najbardziej uchylające się spod pojęciowego ujęcia. Treścią tej twórczości jest, najogólniej mówiąc, pewien liryzm romantyczny, pewna romantyczna tęsknota, jaka w epoce *fin de siècle*'u ogarnęła warstwy intelektualne Europy. Rzeczywistość własnego życia, współczesnego bytowania, wszystko realne, bliskie i konkretne wydało się świadomości ówczesnej nagle prozaiczne, bez wielkości i bez duszy, zatęskniono za tym, co najdalsze i najnieosiągalniejsze współczesnej umysłowości, przenoszono się wyobraźnią do epok o gorącym klimacie duchowym, wyczarowano czasy, w których rytm życia płynął wznioślejszą, wspanialszą i barwniejszą falą, zaklino wizje przyszłości patetyczniejszej, kolorowszej i bujniejszej niż szara teraźniejszość. Z predylekcją zwracano się do wszystkich przejawów prerafinowania, do kultur rzekomo starych i znużonych, w których mniemano odnajdywać jakieś pokrewieństwo z własnym życiowym zblazowaniem.

Łączyło się to z skłonnością do mglistego i niejasnego symbolizmu operującego głębokimi aluzjami, niedomówieniami i asocjacjami. Otworzono spusty na wół podświadomych, mrocznych źródeł duszy, nastrojów, przeczuć i fluktuacji

wewnętrznych, odkrywano rzekomo metafizyczne głębie duszy. Prerafaelitów fascynowała wyrafinowana, wydelikaccona dworskość, chorobliwa, przewrażliwiona i ekstatyczna erotyka eposów średniowiecznych i sztuki wczesnego renesansu, całe to pogranicze erotyzmu i dreszczów religijnych. Wilde głosił bezkompromisowy kult piękna, jakiś dekadentcki hellenizm i pogański immoralizm. Wtórowali mu symboliści i dekadenci francuscy, na których czoło wysunął się w końcu Maeterlinck. W Niemczech Wagner i Nietzsche reprezentują pokrewny, choć jaskrawszy i bardziej patetyczny romantyzm. W malarstwie wtórują im prócz prerafaelitów Moreau i Fernand Khnopff, Munch, Beardsley, Puvis de Chavannes, wiedeński Klimt. W Polsce mamy Wyspiańskiego. Jest to jak gdyby pierwsza nieśmiała próba rewolucji ze strony irracjonalnych głębi duszy, próba opanowania kultury przez siły uczuciowe i religijne, poprzedzająca drugą i poważniejszą taką próbę, jaką reprezentuje powojenny ekspresjonizm niemiecki. Ale gdy ten ostatni jest głębokim wstrząsem, kataklizmem duchowym pokolenia, które przeszło przez gehennę wojny światowej, które uczyniło głębokie wglądy w przepaście duszy ludzkiej i w czeluście praw społecznych, gdy u niego pęd do wyzwolenia udręczonej duszy, do powrotu jej do dobroci, braterstwa, wszechsolidarności, zrzucenia wszelkich hamulców socjalnych i obyczajowych jest żywiołowo szczerzy i żarliwy i znajduje swą legitymację w losie tego pokolenia, to irracjonalizm *fin de siècle*'u wydaje nam się dziś dziwnie estetyzujący, smakoszowski i dyletancki, bez pokrycia wewnętrznego i bez zapłacenia kosztów tej postawy duchowej.

Lilien należy właśnie jako zjawisko artystyczne do tej innej formacji duchowej, która w oczach naszych nie cieszy się tym kredytem, jakiego zażywała w czasach swej świetności. Zobaczmy, co go łączy z tą formacją, a w czym odrywa się od niej i uniezależnia od jej podstaw duchowych. Nie możemy zaprzeczać, że twórczość Liliena cechuje ten sam elegijny romantyzm, ucieczka od rzeczywistości, szukanie wyzwolenia w dalekich i w gruncie rzeczy obcych mu krajach, która stanowi ton podstawowy *fin de siècle*'u. Już to samo, że przedstawia on zawsze człowieka nagiego, abstrakcyjnego, konwencjonalny schemat człowieka zamiast zindywidualizowanej, konkretnej postaci, wskazuje na to, że sztuka jego nie wynika bezpośrednio z zetknięcia się z współczesnym życiem, że jego artystyczny stosunek do rzeczywistości jest zawily, pośredni i estetyzujący.

Specjalna odmiana techniki czarno-białej, którą sobie urobił, wskazuje, że wrażliwość jego reaguje na efekty epigoniczne, na czar historycznych reminiscencji. Melodyjny, łatwy i płynny rytm, pulsujący w liniach tych utworów, nie wynika z wzburzenia wewnętrznego, nie nasila się i nie opada z temperaturą fluktuacji wewnętrznych, lecz jest dziwnie jednostajny, elegijny i chłodny. W rytmie tym jest więcej gładkiego patosu i gestu teatralnego aniżeli żarliwości wewnętrznej i ognia. Natomiast jest Lilien zupełnie wolny od kokietowania dekadencją, kosztowną chorobliwością i morbidezłą lub dusznością mistycyzmu erotycznego. Sztuka jego jest na wskroś zdrowa i normalna. Również na karb



Die Erschaffung des Menschen [Stworzenie człowieka] ilustracja z *Lieder des Ghetto* (strona 113)



Sabbath der Sabbathe, ilustracja z **Judy**

pewnej koniunktury modnej należy położyć symbolikę Liliena, a raczej operowanie rekwizytami i akcesoriami, których płytkość, naiwność i ubóstwo wewnętrzne dziś nas tylko dziwią. Wówczas miało to urok symbolicznej aluzji, głębokich związków i korespondencji, dawało pewien dreszcz intelektualno-estetyczny, w który trudno się dziś wczuć i wmyśleć. Powiedział ktoś, że wielki człowiek należy do swej epoki przez swe małości. Oto je wyliczyliśmy. Zapytajmy teraz, w czym Lilien wznosi się nad epokę, jakie są jego zadatki trwałości. Tkwiąc korzeniami we wszystkich małościach przedwojennej epoki mieszczańskiej, uczestnicząc w wszystkich jej słabościach, umiał ją jednak Lilien w czymś nieuchwytnym przekroczyć. W czymś wydaje się ta sztuka wyrwać z granic swej epoki i rościć sobie znaczenie przekraczające jej zakres duchowy. Jest rys pewnego heroizmu, pewnej męskiej i twardej woli, który ciągnie się przez całą tę twórczość. Jest ona wyrazem jakiejś wielkiej i skupionej energii, siły wytrwania i uporu, i wiary w siebie. Można powiedzieć, że w tym heroizmie znajdują usprawiedliwienie i wytłumaczenie nawet niedomagania Liliena: pewna sztywność i nieelastyczność, pewna ciemnota głucha na pokusy intelektualne i artystyczne, pewna ograniczona prostolinijność tego rozwoju. Nie można odmówić Lilienowi rysu pewnej wielkości. Ta twórczość od samego początku tak zdecydowana w swoim charakterze, tak prosto zmierzająca do celu, tak nigdy niepodległa wahaniom i wątpliwościom, wskazuje na wielką siłę skupioną w tym człowieku, na wybitną indywidualność. Są w jego twórczości karty, które nigdy nie przestaną robić potężnego i głębokiego wrażenia, które przy całej swej prostocie, schematyczności, nieskomplikowaniu wewnętrznym są świadectwem wielkości i siły. Nie jest to tylko siła osobistości o pewnym formacie, są to zdaniem naszym siły zbiorowości, z których rezerwuaru czerpie Lilien, którym się zasila i rośnie. Sztuka *fin de siècle*'u wyraziła niemoc historyczną warstwy, z której wyszła, wyraziła bezwyjściowość jej sytuacji i bankructwo, ale także niechęć znalezienia wyjścia realnego. Była zabawkowa, smakoszowska, sybarycka. Brakło jej twórczej jakiejś i przyszłościowej ideologii, na której skrzydłach mogłaby się wybić ponad swą słabość. Tę ideologię nie w znaczeniu tylko programu politycznego, ale głębokiej tęsknoty, aspektu o zasięgu uniwersalnym, znalazł Lilien w syjonizmie. Syjonizm, jak go rozumieli jego najlepsi przedstawiciele, był nie tylko próbą rozwiązania problemu ekonomiczno-politycznego żydostwa, nie tylko zagadnieniem urealnienia mistycznego i religijnego nacjonalizmu żydowskiego, ale także, przynajmniej w intencjach swoich, ruchem idealistycznym jak każdy głęboki ruch, zmierzającym do przebudowy życia, do oparcia go na zasadach dobra, prawdy i piękna. Miał on ten patos uniwersalny, uskrzydlający wszystkie siły ducha, tę atmosferę wysokiego napięcia, wzlotu i wzniosłości, na którym wyróżść może wielka sztuka. To stanowi wyższość Liliena nad efemeryczną i skazaną na zagładę sztukę *fin de siècle*'u. Wziął on z niej artystyczny rynsztunek, 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.

Stąd sztuka Liliena miała wszystkie dane, by stać się mimo swej artystyczności w najlepszym znaczeniu tego wyrazu sztuką dla ludu, przemawiającą do mas i zapalającą. Jako taka weszła w skład kultury żydowskiej jako wieczny i niezniszczalny nabytek.

Był dzieckiem swego czasu i swej epoki. Przejął od niej jej złe i jej dobre zaletki, nie był jednym z wybranych, którzy przekraczają swój czas, sięgają do przyszłości. Opanował środki artystyczne, pomiędzy grafikami swego czasu był jednym z najlepszych. Czerpiąc pełnymi garściami z dorobku kultury, zachował jednak własne odrębne oblicze. Był jak mało kto wiernym sobie, swemu geniuszowi. Nie eksperymentował, nie był poszukiwaczem nowych dróg. Od razu znalazł swój styl, który był tak bardzo adekwatnym wyrazem jego wnętrza, tak z nim zrośniętym, że nie czuł nigdy potrzeby szukać innych sposobów, jego świat wewnętrzny skryztałizowany był i w sobie zamknięty, jak mało u kogo. Należał do twórców szczęśliwych, którzy nie znają męki twórczej i wątpliwości rozdzielających nieraz twórczość artystów. Sercem naiwnym, otwartym słuchał dyktatu swego geniuszu, o to tylko dbały, by z niego nic nie uronić, nic nie dodać własnego. Dusza jego nie była odcięta od źródeł plemiennych, od natchnień czerpanych z głębi rasy, przeciwnie – był reprezentantem społeczności, z której wyszedł i cała jego twórczość była próbą zorganizowania nowego świata narodowego. Ucieleśnił mit, na jaki stać było jego epokę i społeczność, z której wyszedł.

Piotr Sitkiewicz: Ocalony przez mit. Schulz i Lilien

Rozpoczyna się jak opowiadanie. Kiedy przeczytałem pierwszy akapit, zamarłem. Gorączkowo kierowałem wzrok na kolejne, które zdawały się potwierdzać pierwsze przypuszczenie. Czy to jednak możliwe? Dopiero w czwartym akapicie stało się jasne, że to nie kolejna odsłona poszukiwania mitycznej Księgi przez Józefa syna Jakuba, ale wspomnienie jej realnego wcielenia, będące początkiem jednego z najdłuższych esejów Schulza, wyjątkowego pod wieloma względami, który przez kilka dziesięcioleci spoczywał zapomniany na skromnych, czterostronicowych splechawkach lokalnej gazety drukowanej w Drohobyczu.

*

Spośród czterdziestu znanych nam tekstów krytycznych Schulza zaledwie dwa poświęcone są sztuce plastycznej: *Egga van Haardt*, opublikowana w „Tygodniku Ilustrowanym” (1938, nr 40), oraz *Głosy prasy*, wydrukowane przez „Przegląd Podkarpacia” (1934, nr 12). Żadnego z tych tekstów nie możemy zaliczyć do dzieł wybitnych, ani nawet istotnych. *Egga van Haardt* razi pseudopoetycką namiętnością i grafomańską grandilowencją; gdyby nie nazwisko autora w nagłówku, trudno by odgadnąć, że czytamy tekst Schulza. Jak wiadomo z jego korespondencji, to nie potknięcie autora, ale efekt samowolnych przeróbek artystki i jej partnera, Jerzego Brodnickiego. Z kolei *Głosy prasy* to króciutki tekst, wręcz anons, informujący czytelników lokalnej gazety o istnieniu artysty amatora utrwalającego wizję przeszłości swojego rodzinnego Drohobycza. Odpowiedź na pytanie, dlaczego Schulz jako krytyk czy publicysta pisał niemal wyłącznie o literaturze, z pewnością nie jest jednoznaczna. Na pewno główny wpływ na dobór poruszanych przez niego tematów mieli redaktorzy czasopism zamawiający recenzje, lecz mimo to zawsze wydawało mi się dziwne, że Schulz – często deklarujący się jako malarz – nie stworzył żadnego wartościowego tekstu na temat własnych fascynacji artystycznych.

Dzięki wieloletnim wysiłkom Jerzego Ficowskiego i innych badaczy sporo wiemy na temat literackich fascynacji Schulza, zdawał z nich bowiem relację w pismach krytycznych i w prywatnej korespondencji, ale prawie nic na temat jego inspiracji w sferze sztuk plastycznych. W *Księdze listów* trudno szukać jakiegokolwiek śladu zachwytu nad twórczością malarską. A zatem niemal wszystko, co wiemy na ten temat, pozostaje w sferze interpretacji i domysłów. Ze wspo-

mnien o Schulzu wiemy jednak, że posiadał kolekcję albumów, które pokazywał swoim uczniom, przyjaciółom, kobietom, i że rozmawiał z nimi na temat sztuki. Albo więc teksty i listy Schulza poświęcone innym artystom nie zachowały się jedynie przez nieszczęśliwe zrządzenie losu, albo też z jakichś niejasnych przyczyn Schulz unikał wypowiadania się na temat tej sfery własnej wrażliwości i aktywności twórczej. Zapomniane na kilka dziesięcioleci, a niedawno odnalezione teksty z „Przeglądu Podkarpacia” pozwalają wesprzeć tę pierwszą hipotezę.

„Przegląd Podkarpacia” ukazywał się pod redakcją Henryka Springera w latach 1934–1939. Redakcja pisma mieściła się w Drohobyczu przy ulicy Grunwaldzkiej 21, a jej oddział w Borysławiu przy Kościuszki 26. Każdy numer liczył cztery strony, wypełnione reklamami Polminu, drobnymi ogłoszeniami, kroniką wydarzeń z regionu, informacjami na temat lokalnej historii i polityki, ze szczególnym naciskiem na miejscowy przemysł naftowy i atrakcje sanatorium w Truskawcu. Obok tych dość przyziemnych artykułów z rzadka tylko pojawiały się w tym piśmie również teksty odbiegające od problemów codzienności polskiej prowincji.

Z „Przeglądem Podkarpacia” współpracował także nauczyciel rysunków z gimnazjum w Drohobyczu, profesor Bruno Schulz. Oprócz wspomnianej notki z roku 1934 opublikował w nim duży tekst na temat twórczości Efraima Mojżesza Liliena, drukowany w dziewięciu odcinkach od końca października 1937 do połowy lipca 1938 roku (1937, nr 71–74; 1938, nr 75–82), sprawozdanie z wystawy Feliksa Lachowicza (1937, nr 70) i opowiadanie *Samotność* z tomu *Sanatorium pod Klepsydrą* (1937, nr 69). Ponadto w numerze z 17 października 1937 pojawiła się informacja: „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”.

Schulz nawiązał bliższą współpracę z miejscowym periodykiem na przełomie lat 1937–1938, w czasach, kiedy cieszył się już sławą uznanego pisarza. Trudno powiedzieć, kto wyszedł z inicjatywą owej współpracy, sądząc jednak po atencji, z jaką został przyjęty, a także po charakterze jego tekstów, jakże odbiegających od zwyczajowej produkcji publicystycznej „Przeglądu”, można przypuszczać, że to on otrzymał zaproszenie od Henryka Springera i że dostał od niego wolną rękę w wyborze tematów. W zamyśle redaktora naczelnego winieta, artykuły i opowiadanie głośnego literata z pewnością przydawały piśmie powagi i zwiększały jego poziom. Schulz z kolei, publikując w lokalnym piśmie, zapewne z jednej strony reperował swój domowy budżet, z drugiej zaś – zacieśniał dobre stosunki z lokalnym establishmentem.

Tekst *Wystawa Lachowicza* możemy zaliczyć do standardowych sprawozdań z wernisażu. Nie różni się on wiele od tekstu poświęconego temu samemu artyście sprzed kilku lat. Schulz, ponownie pełen zachwytu, porównuje go do średnio-

wiecznych iluminatorów, akcentuje jego bliski związek z historią, sztuką i architekturą Drohobycza, a na koniec apeluje do „czynników miarodajnych”, aby umieściły jego prace w zbiorach miejskich. Tym razem jednak jego oceny i analizy są bardziej precyzyjne, pisze na przykład: „Płodność p. Lachowicza jest niewyczerpana. Zdobywszy swój styl na starych iluminatorach, wchłonawszy pewne lekkie wpływy Stryjeńskiej i Skoczylasa, stworzył p. Lachowicz amalgamat własny, który mu pozwala każdy temat podjąć z łatwością, dookoła każdego najniklejszego faktu rozsunąć swe barwne komentarze. Stara budowla, figura kościelna, stare malowidło w cerkiewce staje się dlań natchnieniem do rozwinięcia tej pięknej gry artystycznej”. Nietrudno dostrzec w tym tekście charakterystyczną Schulzowską frazę, język zmysłowy i bogaty w neologizmy, ale jako krytyk sztuki Schulz w pełni dochodzi do głosu dopiero w tekście poświęconym innemu artyście urodzonemu w Drohobyczu.

*

Efraim Mojżesz Lilien – znany także jako Maurycy Lilien – urodził się w roku 1874 w ortodoksyjnej rodzinie żydowskiej. Jego ojciec Jakub prowadził warsztat tokarski przy ulicy Żupnej 38, równoległej do ulicy Floriańskiej, przy której mieszkała rodzina Schulza. Od dziecka przejawiał ponadprzeciętny talent do rysunku, lecz z powodu trudnej sytuacji materialnej musiał porzucić naukę w gimnazjum i aby wspomóc rodziców oraz troje rodzeństwa, podjął pracę u sztyldziarza we Lwowie. Dopiero gdy bogaci krewni wsparli go sumą pięciu guldenów miesięcznie, ukończył gimnazjum we Lwowie i podjął studia artystyczne. Przez dwa lata studiował rysunek w krakowskiej Szkole Sztuk Plastycznych, kierowanej przez Jana Matejkę, w pracowniach Floriana Cynka oraz Izydora Jabłońskiego, znów jednak musiał przerwać naukę z powodu niedostatku. Studia kontynuował później w Akademii Wiedeńskiej i w Akademii Sztuk Pięknych w Monachium. Największy wpływ wywarła na niego sztuka Młodej Polski oraz europejska secesja i Art Nouveau. Kiedy w stolicy Bawarii powstało nowe czasopismo, „Die Jugend”, Lilien dołączył do jego zespołu jako ilustrator. U schyłku XIX wieku dał się poznać jako zdolny grafik i fotografik, zyskiwał kolejne zamówienia i popularność. Na początku wieku XX aktywnie związał się z ruchem syjonistycznym. W służbie tej idei stworzył swoje najważniejsze dzieła, między innymi wspomniane przez Schulza *Juda* (1900) i *Lieder des Ghetto* (1903). Słynął także jako twórca ekslibrisów, plakatów i druków reklamowych. W roku 1906 wyjechał do Izraela, aby prowadzić zajęcia w Szkole Sztuk Pięknych i Rzemiosł Artystycznych Besaleel. Mimo że już w tym samym roku wrócił do Europy, wywarł duży wpływ na tamtejszych artystów, łącząc tematykę biblijną i orientalną z ideą syjonizmu i zachodnim wzornictwem. Jednym z najbardziej znanych jego dzieł były ilustracje do Starego i Nowego Testamentu. Do Erec Israel powracał jeszcze dwukrotnie – w 1910 i 1914 roku. W roku 1906 poślubił niemiec-



Exlibris zaprojektowane przez Ephraïma Mosesa Liliena, ze zbiorów Biblioteki im. Ossolińskich

ką artystkę żydowskiego pochodzenia, Helene Magnus. Urodziło im się dwoje dzieci – syn Otto i córka Hannah. Po wybuchu I wojny światowej zgłosił się do armii austro-węgierskiej. Jako uznany fotograf i rysownik został wysłany na Bliski Wschód, aby dokumentować działania wojenne. Do domu wrócił w randze porucznika, odznaczony Złotym Krzyżem Zasługi. W roku 1920 zamieszkał w Brunszwiku, rodzinnym mieście swojej żony. Wkrótce otrzymał też niemieckie obywatelstwo. W roku 1924 przeszedł atak serca, zmarł nagle rok później, podczas kuracji w niemieckim Badenweiler. Pochowano go na cmentarzu żydowskim w Brunszwiku.

Bardziej szczegółowe informacje na temat artysty oraz spory wybór jego prac można znaleźć w *Katalogu wystawy E. M. Liliena w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie*, opublikowanym nakładem Towarzystwa w roku 1914. Autor tekstu wprowadzającego, Artur Schröder, przyznaje wprost, że Lilien nie jest twórcą dobrze znanym na ziemiach polskich. Przypomina, że ilustrował on *Miłość* Jana Kasprowicza, „robił inicjały, rysunki, winiety i ilustracje w krakowskim «Świecie» [...], w «Życiu» Przybyszewskiego, w «Tygodniku Ilustrowanym»”, ale dopiero za granicą zdołał rozwinąć talent, zdobyć uznanie, sławę i majątek. Mimo to, zdaniem Schrödera, Lilien zawsze pozostawał bliski ziemi swych przodków i przyznawał, że pierwsza wystawa jego prac w Galicji napawa go radością.

Schulz bardzo dobrze znał dzieła swojego rodaka i ocenił je nadzwyczaj trafnie. Potwierdzał przy tym swoje kompetencje jako krytyka sztuki, kiedy umieszczał twórczość Liliena pośród prądów artystycznych *fin de siècle*'u i na tle dorobku poprzedników, kiedy interpretował jego najważniejsze dokonania, gdy przyglądał się technice, a nawet kiedy zwracał uwagę na te aspekty jego dzieła, które z dystansu dzielącego twórcę i krytyka okazały się artystycznym niepowodzeniem. Do czasopisma, którego czytelnicy szukali głównie lokalnych wiadomości, napisał co prawda tekst nietypowy, wymagający i długi, ale jego temat wybrał, zdaje się, starannie. Portret miejscowego artysty wzbogacił bowiem kwestią, która musiała żywo zajmować przynajmniej miejscową inteligencję.

Może się to wydawać nieprawdopodobne, ale esej z „Przeglądu Podkarpacia” to jedyna jak dotąd wypowiedź Schulza poświęcona wprost tematyce żydowskiej. Oczywiście tematyka ta pojawia się w wielu rysunkach, a duch starotestamentowej symboliki, żydowskiego mesjanizmu i mistycyzmu przenika głęboko *Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod Klepsydrą*. Schulz jednak, jak się wydaje, świadomie wyrzekł się w swej twórczości literackiej *entourage*'u żydowskiego szteltu, doskonale mu przecież znanego, w pismach publicystycznych zaś nigdy nie zdradził zainteresowania głośną w owych czasach tematyką asymilacji, antysemityzmu, nacjonalizmu czy syjonizmu, nigdy też nie kreował się na twórcę żydowskiego, a nawet wystąpił z gminy wyznaniowej. Maurycy Lilien natomiast na przełomie XIX i XX wieku jako jeden z pierwszych wstąpił w szeregi budowniczych państwa Izrael i aktywnie tworzył mitologię współczesnego judaizmu, odwołując się zarówno do doświadczeń mieszkańców galicyjskich gett, jak i do

symboliki starotestamentowej i orientalnej, przywołującej potęgę Narodu Wybranego z czasów króla Dawida, podanej w nowoczesnej, secesyjnej formie. Nie sposób więc pisać o jego życiu i twórczości, nie poruszając szeroko pojętej kwestii żydowskiej. Schulzowi – jak się okazuje – tematyka ta była na tyle bliska, że wypowiadał się o niej ze znanstwem i żywym zaangażowaniem. Można nawet powiedzieć, że w swoim tekście objawił się jako zwolennik idei syjonizmu.

*

Trudno na pierwszy rzut oka znaleźć wyraźne nici łączące twórczość plastyczną Liliena i Schulza. Lilien należy do epoki, w której gest twórcy zdaje się uwięziony w misternej arabesce, w której kompozycją rządzi teatralna konwencja, w której perfekcyjność warsztatu, granicząca ze zręcznością, przytłacza twórcze emocje, a forma bierze w posiadanie treść. Schulz natomiast, młodszy od niego o niespełna dwadzieścia lat, daje upust twórczej ekspresji w szkicach dynamicznych, nerwowych, improwizowanych, sięgających sfery podświadomości, jako ilustrator zaś nie ogranicza się do funkcji dekoratora ani nie przygniata dzieła zdobnym gmachem, ale wchodzi z tekstem w subtelną grę, która odsłania jego ukryte pokłady.

Schulz jednak mimo tych wyraźnych rozbieżności wyraźnie deklaruje swój zachwyt nad dziełem Liliena i podpowiada, którądy przebiega ścieżka łącząca światy ich wyobraźni. Po pierwsze, i Schulz, i Lilien przez całe życie pozostali wierni technikom graficznym i to w nich osiągnęli artystyczne spełnienie. Po drugie, Schulza i Liliena w dużym uproszczeniu zaliczyć można do twórców fantastycznych, eksplorujących sfery mitu – z tą różnicą, że Lilien szczególnie upodobał sobie mitologię Starego Testamentu i getta, Schulz zaś – mitologię własnego dzieciństwa i świat własnych erotycznych obsesji. Po trzecie, zbliża ich do siebie pochodzenie, które nie pozwala na jednoznaczną odpowiedź na pytanie: kim jestem? Lilien był obywatelem Austro-Węgier, czuł się Polakiem, umarł jako Niemiec, ale przez większość odbiorców uważany był za twórcę żydowskiego. Z podobnymi problemami borykał się Schulz, zdeklarowany Polak, który połowę życia spędził na rubieżach c.k. monarchii, a przez drugą połowę borykał się z oskarżeniami o zatrucie żydowskimi miazmatami zdrowego polskiego ducha i rodzimej mowy. Po czwarte wreszcie, obu twórców połączyła ich mała ojczyzna – Drohobycz, świat galicyjskiej prowincji, w którym znajdują się źródła ich wyobraźni. Drohobycz na przełomie wieków był ważnym ośrodkiem ruchu syjonistycznego – tu mieściła się biblioteka Domu Żydowskiego, zawierająca religijną i filozoficzną literaturę żydowską, odbywały się wykłady, działały rozmaite stowarzyszenia polityczne i artystyczne. I Lilien, i Schulz musieli więc się zetknąć z ideą narodowego odrodzenia Żydów właśnie w swoim rodzinnym mieście.

Główny powód zachwytu nad twórczością Liliena zdaje się spoczywać w prawieku życia Schulza. Świadczy o tym racjonalny, rzeczowy, niepozbawiony krytycyzmu ton jego tekstu. Tak jakby tęższe wzruszenie czy olśnienie było tylko echem dawnych przeżyć, których intensywność już nigdy nie może się powtórzyć, bo nie można mieć ponownie trzynastu lat i patrzeć na świat z młodzieńczą intensywnością. Lilien stał się więc elementem mitu dzieciństwa, z taką pieczołowitością pielęgnowanego przez Schulza, mitem, który uzyskał list żelazny chroniący go przed działaniem rozumu, podpowiadającego, że dawna fascynacja dość szybko stała się szpargałem ocierającym się o przesadę i kicz, obciążonym tanią literackością i banalną symboliką.

Schulz widzi w Lilieniu kontynuatora wielowiekowej, lecz wygasającej już tradycji żydowskich rzemieślników, przeciwieństwo fabrycznej tandety, bezdusznej, nieudolnej, zwyrodniałej. To jednak nie zachwyt nad formą decyduje o znaczeniu, jakie przypisuje mu Schulz. Pisarz dostrzega w nim również – i przede wszystkim – artystę, który w swej sztuce dał wyraz ważnym nurtom myśli politycznej swoich czasów oraz przemianom dokonującym się w zbiorowej świadomości Żydów, którzy po setkach lat życia w diasporze zaczęli tworzyć własną państwowość na Ziemi Izraela. Lilien jest więc wyrazicielem zbiorowości, swoistym medium, przez które przemawia duch epoki i duch dziejów. I pozostaje wielkim artystą, kiedy jest wierny tej roli. Kiedy zaś jego talent zostaje zaprzęgnięty jedynie do zaspokajania potrzeb modnej publiczności, która pragnie kunsztownych ekslibrisów czy ilustracji, Schulz stawia między sobą a nim wyraźną granicę. Prace te pozostają dla niego co prawda piękne, ale nie mają mocy, która wpłynęła na chłopca przez cały dzień wpatrującego się w karty Księgi. Nawet ilustracje do Biblii są dla niego zdradą dawnych ideałów, nieudaną próbą ożywienia mitu własnej młodości, a w rezultacie pustą imitacją, jałowym naśladownictwem siebie samego, niegodnym artysty i człowieka tego formatu. Zdaniem Schulza idea ożywiająca wczesne prace Liliena zgasła w dniu, w którym zetknął się on z rzeczywistością syjonizmu w Palestynie. Trudno tęsknić do mitycznej ojczyzny, kiedy ma się przed oczami jej realne ucieleśnienie. Czy jednak warto się dziwić widocznemu u artysty pragnieniu wzniecenia na nowo płomienia, który rozpałał go niegdyś tak intensywnie? Czy nie takie samo pragnienie towarzyszyło Schulzowi w jego twórczości literackiej?

Schulz, stojący w pierwszym rzędzie europejskich mitologów, z uwagą śledzi, jak w twórczości Liliena wykuwa się ideologia syjonizmu, jak zakorzenia się w zbiorowej świadomości, w ożywionym micie żydowskim i przybiera formę sztuki na wskroś europejskiej i kosmopolitycznej. Sprzeciwia się jednak, kiedy nazywa się go najwybitniejszym twórcą „techniki czarno-białej” i przypisuje mu się w tej dziedzinie odkrycia, które należą do twórców dawniejszych i godnych większego uznania. Jego sprzeciw budzi również włączanie Liliena do szeregu piewców żydowskiej biedy. Chociaż z niej się wywodzi i dobrze ją zna, owa bieda jest mu obca i daleka, dlatego jej obraz buduje z symboli i rozmaitych akceso-

riów, a nie na podstawie własnych przeżyć i obserwacji. Pozostaje więc i tutaj modelowym artystą epoki *fin de siècle*'u, zamkniętym w złoconej szkatule własnej sztuki. Zdaniem Schulza dopiero wielka wojna światowa wywołała w artystach wstrząs, dzięki któremu zajrzeli oni w głąb duszy człowieka i ducha społeczeństwa. W zderzeniu z rzeczywistością wojny na masową skalę diamenty secesji okazały się tylko tanimi szkiełkami. Przed zblazowaniem i ostatecznym upadkiem uratowała Liliena idea, która go wiodła, mit, który wcielał w życie poprzez swoją sztukę. Schulz nie pisze, że Lilien widział wojnę na własne oczy. Nawet jeśli uniknął okopów, musiał pojąć, że nowy wiek zaczął się już na dobre. Nie odmieniło to jednak jego chłodnego i estetyzującego widzenia świata, człowiek pozostał w nim schematem, abstrakcją, konwencją, arabeską, a jego otoczenie – teatralną dekoracją. „Sztynność i nieelastyczność”, „ciemnota głucha na pokusy intelektualne i artystyczne”, „ograniczona prostolinijność rozwoju” – przed chwilą jeszcze zachwycony młodzieńczym olśnieniem, kończy esej, nie szczędząc swojemu bohaterowi cierpkich słów. I choć nie odmawia mu „rysu pewnej wielkości”, trudno przeoczyć maskowany w ostatnich akapitach dystans i chłód. Dzięki swojemu mitowi, dzięki swej idei Lilien był bliski stworzenia prawdziwego dzieła sztuki, w którym dotknąłby istoty rzeczy, przemówił do mas i pociągnął je za sobą, ale zawiódł. Artysta taki jak Schulz, dla którego sztuka była wartością nadrzędną, nie mógł mu tego wybaczyć. Dla niego sztuka zabawkowa, smakoszowska i sybarycka nie miała większego sensu. Była marnowaniem talentu. Czyżby zatem Schulz ostatecznie przekreślał twórczość Liliena? Moim zdaniem to wniosek idący zbyt daleko, przekreślający siłę dziecięcego olśnienia, które rozgrzesza wszelkie faktyczne niedostatki dzieła oglądanego tymi samymi, ale już dorosłymi oczami.

*

Niewiele wiemy na temat młodzieńczych inspiracji Schulza. Ich zapis z pewnością utrwalałony został w listach do przyjaciela, Władysława Riffa, być może również we wczesnej korespondencji z Deborą Vogel, nie ocalała z nich jednak ani jedna kartka. Każde takie odkrycie jest więc dla badaczy jego życia i dzieła złotym pociągim wydobytym niespodziewanie spod ziemi. W tekście opublikowanym w „Przeglądzie Podkarpacia” Schulz wyznaje, że twórczość Liliena dokonała w nim przełomu wewnętrznego, zapłodniła jego wyobraźnię i popchnęła go w stronę sztuki, czym więc jest, jeśli nie Praksięgą, od której wszystko bierze początek?

Część druga

[horyzont życia]



Wojsko rosyjskie wkracza do Lwowa, 3 sierpnia 1914.

Joanna Sass: Kronika uchodźcy

1914

8 września, wtorek

Drohobycz. Po wkroczeniu armii rosyjskiej do Galicji i początkowych porażkach Austro-Węgier na froncie wschodnim Bruno Schulz wraz z siostrą i siostrzeńcem uchodzi z Drohobycza.

Od miesiąca Galicja jest areną krwawych starć pomiędzy carską Rosją a wojskami państw centralnych, czyli sojuszu łączącego Austro-Węgry, Cesarstwo Niemieckie i Imperium Osmańskie¹. Po przekroczeniu rzeki Zbrucz rosyjskie armie dowodzone przez Aleksieja Brussilowa i Nikołaja Ruzskiego, mające liczebną przewagę, pustoszą zajęte tereny. Oddziały kozackie za przyzwoleniem oficerów płądrują okoliczne powiaty, dopuszczając się gwałtów i grabieży na ludności cywilnej, często przy udziale miejscowych Rusinów. Ofiarą brutalnych prześladowań padają zwłaszcza podejrzewani o szpiegostwo Żydzi. Linia frontu zbliża się do Drohobycza. Bruno Schulz, jak większość mieszkańców Galicji i Bukowiny, uchodzi w obawie przed rosyjskimi represjami. W towarzystwie siostry Joanny oraz dwunastoletniego siostrzeńca Ludwika przedostaje się przez Karpaty do oddalonej o trzysta kilometrów węgierskiej miejscowości Szerelmes². Nie wiadomo, co łączy go z tą niewielką gminą, ale prawdopodobnie właśnie tu postanawia przeczekać trudną sytuację, która panuje na dworcu w pobliskim Preszowie, przez który po upadku Lwowa przebiega jedyny szlak komunikacyjny prowadzący ze wschodnich rejonów monarchii do Wiednia. Koleje cesarsko-królewskie transportują w tym czasie głównie rannych, chorych i jeńców³, brakuje taborów dla dziesiątków tysięcy uchodźców wojennych, opuszczających

1 W 1915 roku w skład tego sojuszu weszła również Bułgaria.

2 Obecnie Lubiša w rejonie Preszowa (węg. Eperjes) w północno-wschodniej Słowacji. Paolo Caneppele – znalazca kart meldunkowych Schulza – w tekście poświęconym jego wiedeńskim losom źle odczytał nazwę tej miejscowości: Szelerem zamiast Szerelmes, i zapewne z tego powodu nie był w stanie jej zidentyfikować (P. Caneppele, *Bruno Schulz w Wiedniu*, w: *W ulamkach zwierciadła. Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*, red. M. Kitowska-Lysiak, W. Panas, Lublin 2002).

3 2 października w wiedeńskich szpitalach znajduje się już 43 151 rannych i chorych żołnierzy z Galicji (*Im Epizentrum des Zusammenbruchs. Wien im Ersten Weltkrieg*, hrsg. von A. Pfoser, A. Weigl, Wien 2013, s. 17).



Galicyjscy uchodźcy na Dworcu Północnym w Wiedniu, 5 października 1914. Zbiory Austriackiego Archiwum Państwowego w Wiedniu.

w pośpiechu rodzinne strony. Większość z nich, pozbawiona środków do życia, dociera do różnych miast Austro-Węgier w wagonach towarowych przeznaczonych do przewozu bydła⁴. Biegająca przez góryste tereny trasa kolejowa jest jednotorowa, więc droga ciągnie się tygodniami. Zapewne dlatego Schulz dociera do Wiednia dopiero po trzech miesiącach.

30 listopada, poniedziałek

Wiedeń. Bruno Schulz po niespełna trzech miesiącach pobytu w węgierskiej miejscowości Szerelmes dociera do Wiednia.

Schulz wysiada na Dworcu Północnym (Nordbahnhof) w otoczeniu setek uchodźców wojennych z Galicji i Bukowiny. Po porażkach Austro-Węgier i pozostałych państw centralnych w okręgu lwowskim mieszkańcy wschodnich rejonów monarchii masowo opuszczają rodzinne strony w obawie przed kozackimi prześladowaniami⁵. Według oficjalnych danych w Wiedniu szuka już schronienia kilkadziesiąt tysięcy przymusowych migrantów⁶. Podczas gdy większość z nich, pozbawiona środków do życia, trafia do obozów barakowych lub zatęchłych kwatery żydowskiej dzielnicy Leopoldstadt, Schulz pozytywnie przechodzi obowiązkową procedurę kontrolną i jeszcze tego samego dnia zostaje zameldowany w IX dystrykcie (Alsergrund) przy Seegasse 3⁷. Mieszkanie pod numerem 7 na drugim piętrze kamienicy otrzymuje, być może, z urzędu – na wypełnionym przez Schulza formularzu meldunkowym brakuje obowiązkowego podpisu osoby dysponującej tytułem prawnym do wynajętego lokalu. Co więcej, wolne kwatery w Wiedniu podczas wojny są zarezerwowane dla wyższych rangą urzędników i władz nowo powstałych instytucji militarnych, a w IX dystrykcie (dzielnicy zwanej również lekarską) przysługują dodatkowo młodzieży studenckiej, która zasilą szeregi Akademickiego Legionu Pomocy (Akademische

Seegasse 3

4 B. Hoffman-Holter, *Abreisendmachung. Jüdische Kriegsflüchtlinge in Wien 1914–1923*, Wien–Köln–Weimar 1995.

5 Ponad 90 procent z nich stanowią Żydzi, szczególnie narażeni na represje władz carskiej Rosji (*Die Akten der Polizei Direktion, Krieges-Tagesereignisse, November 1914*).

6 Z raportów policji wynika, że do Wiednia dociera codziennie około 3000 uchodźców wojennych, pod koniec listopada ich przybliżona liczba szacowana jest na 90 tysięcy (ibidem).

7 Zgodnie z c.k. rozporządzeniem Ministerstwa Spraw Wewnętrznych z 15 września 1914 roku nieograniczone prawo najmu przysługuje w Wiedniu jedynie uchodźcom pełniącym funkcje publiczne czy posiadającym zaplecze finansowe (*Instruktion des k.k. Ministers des Inneren betreffend die Beförderung und Unterbringung von Flüchtlingen aus Galizien und der Bukowina. M.I. 11854/1914*; Z. Lasocki, *Polacy w austriackich obozach barakowych dla uchodźców i internowanych*, Kraków 1929, s. 11; R. Taborski, *Polacy w Wiedniu*, Kraków 2001, s. 191).

Hilfslegion)⁸. Możliwe zatem, że zobowiązany jest do pełnienia służby sanitarnej. Tu znajduje się najslawniejsza w Austro-Węgrzech klinika uniwersytecka (AKH – Allgemeines Krankenhaus), dwie kamienice zaś dzielą mieszkanie Schulza od szpitala Izraelickiej Gminy Wyznaniowej (Rothschild-Spital) przy Seegasse 9. Wybór miejsca trudno uznać za przypadkowy. Ponaddwumilionowa metropolia od lat zмага się z trudną sytuacją lokalową, wiele rodzin, nierzadko wielopokoleniowych, musi pomieścić się w jednym pokoju, z przechodnią kuchnią i toaletą na podwórzu. Znaczna część domów w ogóle nie ma kanalizacji i ogrzewania, nie istnieje też prawo chroniące lokatora⁹. Tymczasem Schulz wprowadza się ze starszą siostrą i siostrzeńcem do zabytkowej kamienicy¹⁰, mieszka w bliskim sąsiedztwie docenta doktora Zygmunta Freuda¹¹ oraz barokowego pałacu Lichtenstein, zawierającego jedną z najwarteściowszych kolekcji dzieł sztuki na świecie¹². Nie wiadomo, jak wygląda jego mieszkanie na drugim piętrze pod numerem 7 – i czy poza siostrą i siostrzeńcem musi je dzielić z innymi lokatorami¹³ – ale biorąc pod uwagę lokalizację i wielkość domu o łącznej powierzchni 1700 metrów, można przypuszczać, że powinno być wyposażone przynajmniej w salon, jadalnię, bibliotekę oraz typową dla tej zabudowy toaletę na korytarzu, przeznaczoną do użytku wszystkich mieszkańców. Alsergrund jest dzielnicą zamożnego mieszczaństwa, roczna cena za wynajem luksusowego apartamentu osiąga tu nawet 25 000 koron¹⁴. Nie sposób ustalić, ile wynosi opłata czynszowa Schulza, nie ulega jednak wątpliwości, że ktoś musi wspierać całą trójkę finansowo. Starszy brat Izydor – oficer

- 8** Z dokumentu znajdującego się w Austriackim Archiwum Państwowym i Wojennym (Karta uchodźcy z roku 1915) wynika, że Schulz służył jako sanitariusz w Akademickim Legionie Pomocy (Akademische Hilfslegion). Była to organizacja studentów działająca w Wyższej Szkole Technicznej w Wiedniu i na Politechnice Lwowskiej (Jej siostrzanym odpowiednikiem). Do zadań ALP należała między innymi pomoc przy transporcie rannych i chorych żołnierzy, przewożonych z frontu do szpitali. W dokumentach archiwalnych Wyższej Szkoły Technicznej z tego okresu Schulz nie figuruje, służbę sanitarną musiał zatem pełnić – krótko po wybuchu wojny przeciw Rosji pod koniec lata 1914 roku – w utworzonym na Politechnice Lwowskiej szpitalu polowym.
- 9** E. Haider, *Alltag am Rande des Abgrunds*, Wien–Köln–Weimar 2013.
- 10** Była ona niegdyś własnością serdecznego przyjaciela Ludwika van Beethovena – Johanna Baptista Freiherra von Pasqualati (www.ig-immobilien.com).
- 11** Mieszkanie, a zarazem gabinet twórcy psychoanalizy mieści się przy Berggasse 19, w odległości około ośmiu minut drogi od kamienicy, w której mieszka Schulz.
- 12** Prywatne zbiory rodziny są dostępne dla zwiedzających od 1805 roku.
- 13** Karty meldunkowe mieszkańców Wiednia z okresu I wojny światowej, przechowywane w Austriackim Archiwum Miejskim i Państwowym, uporządkowane są według nazwisk, a nie adresów. Z tego powodu nie sposób ustalić, czy poza Schulzem i jego bliskimi w kwarterze przy Segasse 3/7 przebywał ktoś jeszcze.
- 14** Minimum egzystencjalne wynosi wówczas około 1600 koron rocznie (E. Haider, *Alltag am Rande des Abgrunds*, Wien–Köln–Weimar 2013, s. 43).

armii c.k., nadzorujący projekty budowy fortyfikacji¹⁵ – przebywa w dystrykcie Gross-Jedlersdorf¹⁶, a na pobliskiej Karolinagasse mieszka brat cioteczny matki, wuj Jonasz – właściciel tartaku w Truskawcu i współzarządca drohobyckiej spółki wyrobów spirytusowych. Przypuszczalnie tylko dzięki ich pomocy los Schulza jako uchodźcy był nieporównanie lepszy od sytuacji tysięcy innych osób.

lepiej
niż inni

1915

27 stycznia, środa

Wiedeń. Bruno Schulz melduje się w Centralnej Agencji Pomocy dla Uchodźców Wojennych z Galicji i Bukowiny.

Wiedeń, do którego Schulz dociera pod koniec listopada, nadal jest miastem pełnym blasku. Trwająca wojna powoduje jednak narastanie problemów ekonomicznych. Działania militarne w Galicji pochłaniają ogromne nakłady finansowe, uchodźców przybywa¹⁷, większość mężczyzn w sile wieku znajduje się na froncie, produkcja zboża, mięsa, nabiału i warzyw spada o 50 procent, tygodniowe spożycie tłuszczu zostaje ograniczone do 40 gramów. Gwałtownie rosną ceny podstawowych produktów, coraz więcej osób zmuszonych jest do korzystania z darmowych posiłków wydawanych w tak zwanych kuchniach wojennych (Kriegsküche). Prawdopodobnie również Schulz zaczyna odczuwać skutki szalejącej inflacji, 27 stycznia melduje się bowiem w Centralnej Agencji Pomocy dla Uchodźców Wojennych z Galicji i Bukowiny (Zentralstelle der Fürsorge für Flüchtlinge aus Galizien und der Bukowina)¹⁸. Zapomoga w wysokości 29 koron i 40 halerzy, którą odtąd odbiera co dwa tygodnie

29 koron
i 40 halerzy

¹⁵ „Leutant, k.u.k. Landsturmingenieur bei der k.u.k. Befestigungsbau Direction Wien”.

¹⁶ Obecnie Großjedlersdorf, XXI dzielnica Wiednia. Z archiwalnego wyciągu zawierającego dane meldunkowe Izydora Schulza wynika, że przebywał on wcześniej w gminie Gerardsdorf, a nie „Gerardsdorf”. Prawdopodobnie Paolo Caneppele, od którego otrzymałam wyciąg, popełnił literówkę w tekście poświęconym odnalezionym przezeń kartom meldunkowym Brunona Schulza i jego rodziny (P. Caneppele, op. cit.).

¹⁷ Według danych c.k. Ministerstwa Spraw Wewnętrznych w Wiedniu schronienia szuka już 150 tysięcy Żydów i 50 tysięcy Polaków (B. Hoffmann-Holter, op. cit., s. 283).

¹⁸ Organizacja założona przez burmistrza Wiednia doktora Richarda Weiskirchnera we współpracy z Ministerstwem Spraw Wewnętrznych 10 września 1914 roku. Do jej zadań należy szeroko pojęta opieka socjalna nad ubogimi lub pozbawionymi środków do życia uchodźcami wojennymi z Galicji i Bukowiny, między innymi zapewnienie im bezpłatnej opieki lekarskiej, wyżywienia i odzieży, darmowej ochrony prawnej, transportu dla powracających do domów oraz bezpłatnych lokali mieszkalnych (w rzeczywistości są to obozy barakowe lub sutereny). Bruno Schulz korzysta z pomocy centrali od 27 stycznia 1915 do 12 sierpnia 1915 roku (B. Hoffmann-Holter, op. cit., s. 44; G. Kohlbauer-Fritz, *Elend wohin man schaut, Kriegsflüchtlinge in Wien*, w: *Im Epizentrum des Zusammenbruchs...*, s. 97).

przy Zirkusgasse 5, jest jednak niższa od poziomu minimum socjalnego, ponadto przeznaczona jest dla trzech osób¹⁹. 70 halerzy (1/100 korony) to za mało, by pokryć dzienne zapotrzebowanie nawet na najbardziej podstawowe produkty. W tym czasie więcej kosztuje kilogram mąki (80 h), tyle samo pięć jaj, niewiele mniej kilogram chleba (50 h) i dwa litry mleka (60 h)²⁰. Przepuszczalnie nadal wspierają Schulza przebywający w Wiedniu krewni, a niewielka kwota zapomogi stanowi tylko uzupełnienie domowego budżetu.

28 stycznia, czwartek

Wiedeń. Bruno Schulz po raz pierwszy odbiera zapomogę w Centralnej Agencji Pomocy dla Uchodźców Wojennych z Galicji i Bukowiny.

Nazajutrz po zameldowaniu się w Centralnej Agencji Pomocy dla Uchodźców Wojennych z Galicji i Bukowiny Schulz odbiera w kasie przy Zirkusgasse 5 należną mu zapomogę w wysokości 29 koron i 40 halerzy. Kasa Agencji jest czynna w dni robocze od godziny 9 do 13 i od 15 do 19, w soboty od 8 do 16, a w niedziele i dni wolne od pracy od 9 do 13²¹.

po raz
pierwszy

6 lutego, sobota

Wiedeń. Bruno Schulz w kasie Centralnej Agencji Pomocy dla Uchodźców Wojennych z Galicji i Bukowiny przy Zirkusgasse 5 odbiera przysługujący mu zasiłek w wysokości 29 koron i 40 halerzy.

20 lutego, sobota

Wiedeń. Bruno Schulz odbiera zasiłek w kasie Centralnej Agencji Pomocy dla Uchodźców Wojennych z Galicji i Bukowiny przy Zirkusgasse 5.

5 marca, piątek

Wiedeń. Bruno Schulz przeprowadza się na Elisabethpromenade 29²².

Od poprzedniego miejsca pobytu przy Seegasse 3 nowe mieszkanie dzieli nie więcej niż pięć minut drogi. Barokowa kamienica położona jest przy

19 Zgodnie z rozporządzeniem c.k. Ministerstwa Spraw Wewnętrznych z roku 1914 dzienna kwota na osobę korzystającą ze wsparcia Centralnej Agencji Pomocy dla Uchodźców Wojennych z Galicji i Bukowiny wynosi 70 halerzy. Suma, którą otrzymuje Bruno (29,40 korony), przeznaczona jest zatem dla trzech osób. Potwierdza to tylko dane znajdujące się na jego karcie uchodźcy wojennego, z której wynika, że w Wiedniu przebywa razem z siostrą Joanną Hoffmann, lat 31, i siostrzeńcem Ludwikiem, lat 12.

20 Dane Austriackiego Urzędu Statystycznego ze stycznia 1915 roku (*Die Entwicklung der Verbraucherpreise seit 1900*, „Beiträge zur österreichischen Statistik”, Heft 956).

21 *Zentralstelle für die Flüchtlingsfürsorge*, „Neues Wiener Tagblatt”, 16 października 1914.

22 Obecnie Roßauer Lände.

Nr. 30165

Zuname:

Schulz

Vorname:

Bruno

Alter:

24

Familienmitglieder:

Ledig, Schwaente Hoffmann
Johanna⁵¹ mit 1 Sohn Ludwig¹⁰

Beruf:

Stütz der Tech. Hochschule
stat. Hilfskom. Fautsch

Dokumente:

2 Meldesettel

gesperret ab

21/12 15

Nationalität:

wegen Rückreise

Früherer Wohnort:

[Signature]

judisch
Drohsberg

Wann geflüchtet:

6. Sept. 1914

Wiener Adresse:

B. Layane

~~29/15~~

[Signature] W. ab 22.I. 1915.

Wien, den 27. I. 1915.

Zentralstelle der Fürsorge für die Flüchtlinge aus Galizien und der Bukowina.

Karta uchodźcy Brunona Schulza.

(K u W)

19/15 - K 29.40
20/12 - - 29.40
20/2 " " 29.40
G E 15 K 29.40
* 24/13 - K 29.40 L
8/4 - 29.40
23/4 - 29.40
6/5 - 29.40 fcy
20/5 - 29.40
17/17 - do 47.40 27.90 27.20
17-17 - do 37.11 36.5
18/18 - 57.50 p
23/2 - 17/1 - 32.50 h

Rewers karty uchodźcy Brunona Schulza
z pokwitowaniem odbioru zasiłku.

reprezentacyjnym Bulwarze Naddunajskim. Wielu mieszkańców Wiednia wybiera się tu na spacer, szukając wytchnienia od trudów wojennej codzienności.

6 marca, sobota

Wiedeń. Bruno Schulz odbiera zasiłek w kasie Centralnej Agencji Pomocy dla Uchodźców Wojennych z Galicji i Bukowiny przy Zirkussgasse 5.

8 marca, poniedziałek

Wiedeń. Bruno Schulz w biurze wizowym policji na Brigittabrücke²³ melduje się w nowym miejscu zamieszkania.

Po przedłożeniu dokumentu tożsamości i umowy najmu zostaje zameldowany w lokalu mieszkalnym 5A na parterze kamienicy przy Elisabethpromenade 29²⁴.

27 marca, piątek

Wiedeń. Bruno Schulz odbiera zasiłek w kasie Centralnej Agencji Pomocy dla Uchodźców Wojennych z Galicji i Bukowiny przy Zirkussgasse 5.

Przysługujący mu zasiłek w wysokości 29 koron i 40 halerzy z niewiadomych przyczyn odbiera z tygodniowym opóźnieniem.

8 kwietnia, czwartek

Wiedeń. Bruno Schulz odbiera zasiłek w kasie Centralnej Agencji Pomocy dla Uchodźców Wojennych z Galicji i Bukowiny przy Zirkussgasse 5.

23 kwietnia, piątek

Wiedeń. Bruno Schulz odbiera zasiłek w kasie Centralnej Agencji Pomocy dla Uchodźców Wojennych z Galicji i Bukowiny przy Zirkussgasse 5.

6 maja, czwartek

Wiedeń. Bruno Schulz odbiera zasiłek w kasie Centralnej Agencji Pomocy dla Uchodźców Wojennych z Galicji i Bukowiny przy Zirkussgasse 5.

20 maja, czwartek

Wiedeń. Bruno Schulz odbiera zasiłek w kasie Centralnej Agencji Pomocy dla Uchodźców Wojennych z Galicji i Bukowiny przy Zirkussgasse 5.

²³ Brigittabrücke – od 1924 roku Friedensbrücke.

²⁴ Elisabethpromenade – obecnie Roßauer Lände.

1 czerwca, wtorek

Wiedeń. Rodzina Izydora Schulza zostaje przemeldowana do IX dystryktu miasta – Alsergrund.

rodzina
Izydora

Z karty meldunkowej Izydora Schulza wynika, że od 1 czerwca jest on zameldowany wraz z rodziną w IX dystrykcie miasta, przy Alserstraße 42²⁵. Bruno Schulz mieszka nieopodal bliskich²⁶. Na pewno odwiedza żonę brata Reginę (on sam od dwóch dni przebywa na froncie w Kosmaczy²⁷), pięcioletniego bratanka Wilhelma i półtoraroczną Ellę. Prawdopodobnie Izydor przed wyjazdem na front świadomie przeprowadza rodzinę z odległej dzielnicy Gross-Jedlersdorf do Alsergrund. Pozostawiając ciężarną żonę z dwójką małych dzieci, zapewne liczy na pomoc rodzeństwa²⁸ i oczekuje, że w trudnej sytuacji rodzina będzie w komplecie.

4 czerwca, piątek

Wiedeń. Bruno Schulz w kasie Centralnej Agencji Pomocy dla Uchodźców Wojennych z Galicji i Bukowiny przy Zirkussgasse 5 z dwudniowym opóźnieniem odbiera przysługującą mu zapomogę.

17 czerwca, czwartek

Wiedeń. Bruno Schulz odbiera zasiłek w kasie Centralnej Agencji Pomocy dla Uchodźców Wojennych z Galicji i Bukowiny przy Zirkussgasse 5.

łącznie
57 koron

Zapomoga jest dużo wyższa niż do tej pory. Z adnotacji urzędnika wynika, że w tym dniu Schulz otrzymuje 47 koron i 40 halerzy i dodatkowo 9 koron i 60 halerzy, a więc łącznie 57 koron. Od 1 czerwca 1915 roku przysługuje mu wprawdzie podwyżka urzędowa – 90 halerzy dziennie na osobę²⁹, czyli 37 koron i 80 halerzy co dwa tygodnie, ale kwota, którą pobiera, jest i tak wyższa o 19 koron i 20 halerzy. Najwidoczniej jest

- 25** Informacje uzyskane na podstawie wyciągu z wiedeńskiego Archiwum Miejskiego i Państwowego, który otrzymałam od znalazcy kart meldunkowych Schulza i jego rodziny – Paola Caneppele.
- 26** Mieszkanie jego brata znajduje się w odległości 3 kilometrów od Elisabethpromenade, przy której mieszka.
- 27** Z wniosku o przyznanie Izydorowi Schulzowi Złotego Krzyża Zasługi za Odwagę wynika, że od 30 maja 1915 do 13 października 1915 roku był on komendantem oddziału pracowników cywilnych (budowa fortyfikacji) siódmej armii c.k. przy etapach dowodzenia w miejscowości Kosmacz (Ukraina Zachodnia). Formalności meldunkowe musiał zatem dopełnić jeszcze przed wyjazdem (Belohnungssakten des Weltkrieges 1914–1918, Offiziersbelohnungsanträge (OBA) nr 76.878 (Karton 82), Österreichisches Staatsarchiv/Kriegsarchiv).
- 28** Z Schulzem mieszka siostra Joanna i siostrzeniec Ludwik.
- 29** Zgodnie z rozporządzeniem c.k. Ministerstwa Spraw Wewnętrznych uchodźcy wojenni z Galicji i Bukowiny otrzymują od 1 czerwca 1915 roku – z powodu rosnącej inflacji – podwyżkę w wysokości 20 halerzy dziennie na osobę, ale wobec bardzo wysokich cen jest to i tak kwota poniżej minimum socjalnego (B. Hoffmann-Holter, op. cit., s. 48).

to jakiś dodatek do przysługującej mu zapomogi. Oczywiście Schulz pobiera zasiłek dla siebie, swojej siostry i siostrzeńca.

23 czerwca, środa

Drohobycz. Umiera ojciec Brunona Schulza – Jakub.

śmierć
ojca

Z kart meldunkowych Brunona Schulza i jego karty uchodźcy wynika, że od 30 listopada 1914 roku przebywa on nieprzerwanie w Wiedniu. W świetle tych dokumentów nie sposób podtrzymywać wersji wydarzeń ustalonej przez Jerzego Ficowskiego, który w *Regionach wielkiej herezji* pisze: „Kiedy wybuchła [wojna], część rodziny w obawie przed zbliżającym się frontem wyjechała do Wiednia. Pogorszenie się stanu zdrowia ojca zmusiło do rychłego powrotu, tym bardziej że i Bruno niedomagał. Niestrudzona matka jęła pielęgnować już w Drohobyczu dwóch swoich chorych – męża i syna. Dom zmienił się w szpital, jak przed paru laty, i był to chyba najdłuższy okres nieprzerwanego obcowania Brunona z Jakubem. [...] Już jako rekonwalescent pomagał przy pielęgnowaniu gasnącego ojca”³⁰. Schulz mieszka w tym czasie na Elisabethpromenade 29. Do domu rodzinnego jeszcze powrócić nie może. Nie otrzyma pozwolenia władz. Lwów i okoliczne powiaty z Drohobyczem włącznie dopiero przed trzema dniami zostały wyzwolone spod okupacji armii carskiej. Ponadto jako student zasilający formacje Akademickiego Legionu Pomocy zapewne jest zobowiązany do pełnienia dalszej służby sanitarnej. Po zaciętych walkach o Lwów w szpitalach stolicy znajduje się masa rannych żołnierzy³¹. Niewykluczone też, że sam zmagą się w tym czasie z problemami zdrowotnymi.

1 lipca, czwartek

Wiedeń. Bruno Schulz udaje się do kasy Centralnej Agencji Pomocy dla Uchodźców Wojennych z Galicji i Bukowiny przy Zirkusgasse 5 po odbiór zapomogi.

Zasiłek, który odbiera, wynosi 46 koron i 80 halerzy, otrzymuje zatem 9 koron więcej niż przysługujące mu 37,80 korony. Możliwe, że jest to dodatek mieszkaniowy bądź pieniądze przeznaczone na przeprowadzkę, następnego dnia bowiem przenosi się do kamienicy przy Seegasse 27.

³⁰ J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 26–27.

³¹ Według oficjalnych danych w dwóch pierwszych latach wojny do wiedeńskich szpitali trafia 274 tysiące rannych i chorych żołnierzy. Liczba pociągów sanitarnych, którymi są dowożeni z frontu, wynosi 4631, liczba wagonów zaś 12023 (*Im Epizentrum des Zusammenbruchs...*, s. 17).

2 lipca, piątek

Wiedeń. Po czterech miesiącach Bruno Schulz znowu zamieszkuje na Seegasse.

numer 27

Tym razem zostaje zameldowany w kamienicy numer 27. Nowe mieszkanie usytuowane jest tak samo, jak to przy Elisabethpromenade (prawe skrzydło, parter, piąte drzwi).

16 lipca, piątek

Wiedeń. Bruno Schulz udaje się do kasy Centralnej Agencji Pomocy dla Uchodźców Wojennych z Galicji i Bukowiny przy Zirkussgasse 5, gdzie odbiera przysługujący mu zasiłek w wysokości 37 koron i 80 halerzy.

29 lipca, czwartek

Wiedeń. Bruno Schulz pobiera ostatnią zapomogę Centralnej Agencji Pomocy dla Uchodźców Wojennych z Galicji i Bukowiny.

**ostatnia
zapomoga**

Bruno Schulz udaje się do biura Centralnej Agencji Pomocy dla Uchodźców Wojennych z Galicji i Bukowiny przy Zirkussgasse 5, by odebrać zapomogę. Przepuszczalnie tego samego dnia dobrowolnie rezygnuje z dalszego wsparcia organizacji³². Zapewne wie, że jako osoba zależna finansowo od miasta nie otrzymałby wymaganego pozwolenia Ministerstwa Spraw Wewnętrznych na dwumiesięczny wyjazd do Marienbadu. Budżet monarchii jest zbyt obciążony. Tylko do końca sierpnia ogólna kwota wypłat dla uchodźców wynosi 18,1 miliona koron³³. Wobec trudnej sytuacji ekonomicznej władze Wiednia odrzucają wnioski o pobytu uzdrowiskowe.

6 sierpnia, piątek

Wiedeń. Przed wyjazdem do Marienbadu Bruno Schulz wymeldowuje się z kwatery przy Seegasse 27.

Podczas nieobecności w Wiedniu prawdopodobnie nie przysługuje mu prawo meldunku (takie rozwiązanie zapewne ułatwia władzom kontrolę nad liczbą przebywających w stolicy uchodźców). Niewykluczone też, że lokal należy do miasta i w czasie pobytu Schulza w kurorcie

32 Z karty uchodźcy Schulza wynika, że ostatni zasiłek w Agencji pobiera 29 lipca 1915 roku.

33 B. Hoffmann-Holter, op. cit., s. 49.



Przed budynkiem Centralnej Agencji Pomocy dla Uchodźców Wojennych z Galicji i Bukowiny przy Zirkussgasse 5 w Wiedniu, zdjęcie z okresu I wojny światowej. Zbiory Archiwum Policji w Wiedniu.

zostaje przydzielony innej osobie pełniącej jakąś funkcję publiczną³⁴. Jeśli tak jest, to mieszkanie muszą również opuścić siostra Schulza i jej syn Ludwik³⁵.

7 sierpnia, sobota

Wiedeń – Marienbad. Bruno Schulz udaje się do Marienbadu.

wyjazd do
Marienbadu

Schulz wyjeżdża do Marienbadu z Dworca Cesarza Franciszka Józefa (Franz-Joseph Bahnhof) o godzinie 8.25. Droga w kierunku zachodnim prowadzi przez Budziejowice, Pilzno i Pragę. Jeśli podróż przebiega bez zakłóceń, Schulz dociera do celu zgodnie z rozkładem jazdy o 16.39³⁶. Zapewne wie już o śmierci ojca i nie jest w dobrej kondycji psychofizycznej³⁷. Znany kurort odwiedza przypuszczalnie w celach leczniczych.

7 sierpnia, sobota – 24 września, piątek

Marienbad. Pobyt Brunona Schulza w uzdrowisku.

Marienbad ze względu na sprzyjający klimat i czterdzieści źródeł mineralnych (najwięcej w Europie) określany jest mianem „perły czeskiego trójkąta uzdrowiskowego”³⁸. Położony w otoczeniu zalesionych wzgórz,

- 34** To tłumaczyłoby również, dlaczego po powrocie z Marienbadu Schulz zostaje zameldowany w sąsiedniej kamienicy przy Seegasse 28. Prawdopodobnie jako sanitariuszowi Akademickiego Legionu Pomocy przysługuje mu prawo najmu w IX dystrykcie miasta, a kwatery otrzymuje z urzędu na pobyt czasowy. W okresie od 30 listopada 1914 do 15 grudnia 1915 roku przeprowadza się czterokrotnie, ale niezmiennie pozostaje w dzielnicy Alsergrund, i to w położonych obok siebie kamienicach (Seegasse 3, Seegasse 27, Seegasse 28, Elisabethpromenade 29). Niewykluczone też, że ma w Wiedniu wpływowych znajomych bądź w znalezieniu lokum pomaga mu ktoś z bliskich. A jeśli faktycznie ma status osoby pełniącej funkcję publiczną, to otrzymuje dwumiesięczny urlop zdrowotny, który spędza w Marienbadzie.
- 35** Możliwe, że siostra i siostrzeniec Schulza wyjeżdżają wraz z nim do Marienbadu albo zatrzymują się na dwa najbliższe miesiące przy Alserstrasse 42, u żony jego starszego brata, Reginy. Izidor Schulz przebywa w tym czasie na froncie w miejscowości Kosmacz (Ukraina Zachodnia).
- 36** Waldheims Kondukteur. Fahrpläne der österreichischen, ungarischen und Bosnisch-Herzegowinischen Eisenbahnen und Dampfschiffe bearbeitet nach offiziellen Angaben mit einer Eisenbahnkarte, K.K. Staatsbahndirektion, April–November 1915, s. 94.
- 37** W pierwszych dwóch wydaniach *Regionów wielkiej herezji* pojawia się informacja, że Schulz zmaga się w tym czasie z zapaleniem płuc i nieomogą serca, w najnowszym, z roku 2002, Schulz zdaniem Ficowskiego już jako rekonwalescent pomaga „przy pielęgnowaniu gasnącego ojca”. W obu wypadkach biograf myli się co do miejsca pobytu Brunona Schulza, jego ustalenia dotyczące problemów zdrowotnych przyszłego pisarza mogą się jednak zgadzać, choć Ficowski nie potrafi ich przyporządkować czasowo i terytorialnie (J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji. Szkice o życiu i twórczości Brunona Schulza*, Kraków 1967, s. 38–39; idem, *Regiony wielkiej herezji. Szkice o życiu i twórczości Brunona Schulza*, wyd. 2 poszerzone, Kraków 1975, s. 40–41; idem, *Regiony wielkiej herezji i okolice*, s. 27).
- 38** Marienbad wraz z Karlsbadem i Franzesbadem tworzy tak zwany czeski trójkąt uzdrowiskowy (*Böhmische Bäderdreiecks*).

stanowi ulubione miejsce wypoczynku wielkich tego świata³⁹, a zwłaszcza żydowskiej socjety. Także znaczna część praktykujących tu w sezonie lekarzy to osoby pochodzenia żydowskiego, związane z Uniwersytem Medycznym i wiedeńskimi szpitalami położonymi blisko kwatery Schulza w IX dystrykcie miasta⁴⁰. Niewykluczone więc, że przebywa on pod opieką któregoś ze znanych mu lekarzy. Na liście jego zaleceń kuracyjnych znajdują się pewnie zabiegi należące do pionierskich osiągnięć medycyny fizykalnej. Biorąc pod uwagę problemy Schulza z sercem i dolegliwości ze strony dróg oddechowych, korzysta z poprawiających krążenie: hydro-, elektro- i światłoterapii oraz kąpeli krzemowych, kwasowęglowych, gazowych z dużą ilością dwutlenku węgla czy aromatycznych w igłach świerkowych⁴¹. Możliwe, że po wizytach w zakładzie balneologii odbywa wędrówki śladami Goethego⁴² lub spaceruje promenadą, podziwiając ogrody ciągnące się przez całą długość kurortu. Prawdopodobnie odpoczywa w parku zdrojowym, a tanie owoce kupuje naprzeciwko Judengasse. Nie wiadomo, gdzie się stołuje, ale dania, które spożywa Franz Kafka, przebywający w uzdrowisku rok później, to rarytasy w porównaniu z sytuacją żywieniową Wiednia⁴³. Wszystko wskazuje na to, że Schulz ma idealne warunki, by odzyskać siły i powrócić do równowagi duchowej.

24 września, piątek

Wiedeń. Po niespełna dwumiesięcznym pobycie w Marienbadzie Bruno Schulz powraca do stolicy Austro-Węgier.

- 39** W Marienbadzie bywali: król Edward, Thomas Edison, Alfred Nobel, Mark Twain, Anton Dwořák, Johann Wolfgang von Goethe, Fryderyk Chopin, Friedrich Nietzsche, Franz Kafka, intelektualna elita Wiednia – Artur Schnitzler, Sigmund Freud, Gustaw Mahler, a także Habsburgowie z cesarzem Franciszkiem Józefem na czele (B. Borowka-Clausberg, *Damals in Marienbad... Goethe, Kafka und Co – die vornehme Welt kuriert sich*, Berlin 2009; M. Triendl-Zadoff, *Nächstes Jahr in Marienbad. Gegenwelte jüdischer Kulturen der Moderne*, Göttingen 2007; F. Kafka, *Briefe 1914–1917*, Band 3, Frankfurt am Main 2005; F. Kafka, *Tagebücher 1914–1923 in der Fassung der Handschrift*, Band 3, Frankfurt am Main 1994).
- 40** Docenci pracujący nad rozwojem medycyny fizykalnej, zwłaszcza balneologii, to w 75 procentach osoby pochodzenia żydowskiego, prowadzące badania na wiedeńskim Uniwersytecie Medycznym przy Spitalgasse 23.
- 41** M. Triendl-Zadoff, op. cit., s. 43.
- 42** Johann Wolfgang von Goethe odwiedza Marienbad wielokrotnie, pierwszy pobyt poety w uzdrowisku datowany jest na rok 1821. Możliwe, że Schulz odwiedza jego muzeum przy Goethe-Platz 11 (niegdyś pensjonat „Zur Goldenen Traube”). Znajdują się tu między innymi meble Goethego, zbiór jego obrazów, własnoręcznie wykonany rysunek Marienbadu oraz gabloty z minerałami i roślinami zbieranymi przezeń podczas licznych wędrówek po rozległym lesie uzdrowiskowym (I. Kostilnikova, *J. W. Goethe und Marienbad*, Pilsen 2014; H. Braunn, M. Neubauer, *Goethe in Böhmen*, Gondrom 1991).
- 43** Za szczególnie godne polecenia uważa Kafka spożywane w restauracji „Neptun” omlety warzywne, mięso cesarskie (*Keiserfleisch*) i porcję surowego jajka z zielonym groszkiem (F. Kafka, *Briefe 1914–1917*, Band 3, s. 209).

pod
numerem 28

Mieszkanie przy Seegasse 27, z którego wymeldował się przed wyjazdem, jest już zajęte przez innych lokatorów. Udaje mu się jednak znaleźć wolną kwaterę na pierwszym piętrze sąsiedniej kamienicy przy Seegasse 28, pod numerem 8. Od początku swego pobytu w stolicy monarchii pozostaje niezmiennie w IX dystrykcie miasta. Najwyraźniej w tej okolicy czuje się dobrze, choć niewykluczone, że wynajmuje mieszkania od znajomych lub przysługują mu one z urzędu.

26 września, niedziela

Wiedeń. Bruno Schulz zostaje zameldowany w mieszkaniu przy Seegasse 28.

Do mieszkania przy Seegasse 28 Schulz wprowadza się już 24 września, w piątek. Zapewne jednak po ośmiu godzinach podróży z Marienbadu jest zbyt zmęczony, by jeszcze tego samego dnia udać się do biura wizowego Prezydium Policji w celu dopełnienia niezbędnych formalności meldunkowych.

Po 13 października

Wiedeń. Izydor Schulz powraca z frontu.

Izydor Schulz kończy służbę na froncie w Kosmaczy 13 października 1915 roku. Nie wiadomo dokładnie, kiedy dociera do Wiednia. Przypuszczalnie jednak od połowy miesiąca Bruno Schulz może już spotykać się z mieszkającym nieopodal bratem.

2 grudnia, czwartek

Wiedeń. Na świat przychodzi bratanek Brunona Schulza – Jakub.

narodziny
Jakuba

Najmłodsze dziecko Izydora Schulza rodzi się w Wiedniu. Bruno Schulz zapewne jeszcze tego samego dnia otrzymuje wiadomość o tym, że po raz kolejny został stryjem⁴⁴. Prawdopodobnie na cześć zmarłego przed pięcioma miesiącami dziadka chłopiec otrzymuje imię Jakub.

14 grudnia, wtorek

Wiedeń. Po podjęciu decyzji o powrocie do Drohobycza Bruno Schulz wymeldowuje się z mieszkania przy Seegasse 28.

⁴⁴ Możliwe, że nowinę przekazuje młodszemu bratu sam Izydor. Służbę na froncie w Kosmaczu zakończył 13 października 1915 roku i przypuszczalnie przebywa już w Wiedniu (Belohnungsakten des Weltkrieges 1914–1918, Offiziersbelohnungsanträge (OBA) nr 76.878 (Karton 82), Österreichisches Staatsarchiv/Kriegsarchiv).



Rynek i kościół w Drohobyczu, ok. 1915. Zbiory
Austriackiego Archiwum Państwowego w Wiedniu.

Formalności wymeldowania dopełnia w biurze wizowym Prezydium Policji. Jako docelowe miejsce pobytu podaje Drohobycz.

15 grudnia, środa

Wiedeń. Bruno Schulz wyjeżdża do Drohobycza.

Bruno Schulz po niemal dwunastu miesiącach pobytu w Wiedniu powraca w rodzinne strony. Wyrusza z Dworca Północnego Koleją Żelazną Cesarza Ferdynanda (Keiser Ferdinands-Nordbahn) w kierunku Lwowa, stamtąd zaś udaje się do Drohobycza. Droga obejmująca 840 kilometrów prowadzi przez Brno i Kraków. Nie sposób ustalić, kiedy Schulz rozpoczyna podróż, ale powinna mu ona zająć nie więcej niż dwadzieścia godzin⁴⁵.

16 grudnia, czwartek

Drohobycz. Po ponad roku nieobecności Bruno Schulz powraca do domu.

W połowie grudnia Schulz dociera do rodzinnego Drohobycza. Przestrzeń jego dzieciństwa już nie istnieje, po sklepie i kamienicy przy Rynku, spalonej przez rosyjskie wojska, pozostają jedynie zgłiszcza. Przez niemal rok pozostaje w rodzinnym mieście, mieszkając w domu przy ulicy Floriańskiej, do którego rodzina przeniosła się w 1910 roku. Szuka śladów zmarłego ojca? W opowiadaniu *Karakony* napisze, że „Były to długie tygodnie depresji, ciężkie tygodnie bez niedziel i świąt, przy zamkniętym niebie i w zubożałym krajobrazie”⁴⁶.

45 Podróż koleją żelazną z Dworca Północnego w Wiedniu do Krakowa trwa 13,5 godziny. Dystans pomiędzy Krakowem a Lwowem pokonywany jest w około 5,5 godziny. Drohobycz oddalony jest od Lwowa o zaledwie 85 kilometrów – to mniej więcej godzina jazdy (*Waldheim's Kondukteur, Fahrpläne der österreichischen, ungarischen und bosnisch-herzegowischen Eisenbahnen und Dampfschiffe mit einer Eisenbahnkarte*, Ausgabe Nov. 1915 – April 1916, s. 135; R. Heisendorff, *Die K.u.K. privilegierten Eisenbahnen 1828–1918 der Österreichisch-Ungarischen Monarchie*, Wien 1975; *Geschichte der Eisenbahnen der Österreichisch-Ungarischen Monarchie*, Band 3, Prochaska Wien – Tschechien 1898–1908).

46 B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, wyd. 2 przejrane i uzupełnione, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 86.

Piotr Szalsza: Wiedeńskie i lwowskie ślady Debory Vogel

W marcu 2020 roku zakończyłem realizację filmu dokumentalnego poświęconego wybitnym Galicjankom, których życie lub działalność związane były z Wiedniem¹. Zalicza się do nich poetka Debora Vogel. W trakcie zbierania na potrzeby filmu materiałów archiwalnych natrafiłem na wiele interesujących dokumentów, które dotyczą dzieciństwa i lat nauki poetki. Każda nowa informacja związana z jej osobą służy wzbogaceniu i tak ciągle bardzo skąpego kompendium wiedzy na jej temat. Ale nie tylko. Jak wiadomo, od lat trzydziestych ubiegłego wieku Debora Vogel była w bliskim kontakcie z Brunonem Schulzem. Oboje, chociaż nie znali się jeszcze wówczas, przebywali w tym samym czasie w nadunajskiej stolicy, czyli w latach I wojny światowej. W omawianym okresie na Morawach, na Węgrzech², w Czechach i w samej Austrii znalazło się około pół miliona uchodźców różnych narodowości. Wśród nich byli Voglowie z Bursztyna, a także Bruno Schulz. Analiza różnych dokumentów wskazuje, że on i Debora mieszkali niedaleko siebie – w sąsiadujących ze sobą dzielnicach Wiednia. Oboje korzystali też z pomocy podobnych organizacji charytatywnych³. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że Schulz w siedzibie Centralnej Agencji Pomocy dla Uchodźców Wojennych z Galicji i Bukowiny, która znajdowała się niedaleko Malzgasse, czyli przy Zirkusgasse 5, przez dłuższy okres pobierał zasiłki przeznaczone dla uchodźców.

Rodzina Debory Vogel w Wiedniu

W 1914 roku rodzina Voglów opuściła Bursztyn, gdzie na stałe zamieszkiwała, i udała się do Wiednia. Powodem wyjazdu z Galicji był wybuch I wojny światowej,

1 *Wielkie Galicjanki, czyli ze Lwowa do Wiednia (Grosse Galizierinnen oder – von Lemberg nach Wien)*, film dokumentalny, prod. Polsko-Austriackie Stowarzyszenie Kultury TAKT, Wiedeń 2020, 125 min. Film powstał w ramach Roku Kulturalnego „Austria–Ukraina”.

2 Joseph Roth o przebywających na Węgrzech uciekinierach z Galicji napisał: „Przywozili z Węgier mąkę, mięso, jajka. [...] Ułatwiali wiedeńczykom życie”. (J. Roth: *Żydzi na tułaczce*, przeł. M. Łukasiewicz, Kraków 2017, s. 75).

3 Joseph Roth o sytuacji społecznej uciekinierów: „Wojna wielu Żydów ze Wschodu zagnała do Wiednia. Dopóki ich rodzinne strony były pod okupacją, dawano im z a s i ł k i. Nie wysyłano im pieniędzy do domu, skądże znowu. Musieli w najmroźniejsze zimowe dni, o najwcześniejszej godzinie ustawiać się w kolejce. Wszyscy: starzy, chorzy, kobiety i dzieci”. (ibidem, s. 75, przypis 8).



Physiksal.

Gabinet fizyki w gimnazjum przy Albertgasse 38 w Wiedniu, 1917/1918. Tu i dalej: ze zbiorów archiwum Bundesrealgymnasium Albertgasse 18–22 w Wiedniu

a konkretnie – strach przed konsekwencjami szybkiej ofensywy armii rosyjskiej, która do jesieni 1914 roku zdobyła tereny Galicji i dotarła prawie do Krakowa. W zapisach meldunkowych Wiednia⁴ znajdują się następujące informacje na temat trzech adresów zamieszkania rodziny Voglów:

„Leonía Vogel, urodzona [...] we Lwowie; współzameldowany – mąż Anzelm, urodzony [...], współzameldowane dziecko – Debora.

Adresy zamieszkania:

7.10.1914 – 8.02.1915: 8, Schlüsselgasse 11/24. Wcześniej: Bursztyn, Galicja.

10.02.1915 – 01.05.1915: 8, Laudongasse 10/26.

1.05.1915 – bez wymeldowania się, Anastasius-Grün-Gasse 3/27”.

Powyższe zapisy meldunkowe skłaniają do kilku uwag i komentarzy:

1. Zauważalny jest brak zapisu wymeldowania z ostatniego miejsca pobytu (Anastasius-Grün-Gasse).

2. Mieszkania w Wiedniu oficjalnie wynajmowała Lea (Leonía), matka Debory, a nie ojciec – Anczel (Anzelm), który w podanym w meldunkach okresie przebywał poza Wiedniem, o czym będzie jeszcze mowa przy okazji wiedeńskich szkolnych dokumentów Debory.

3. Pod pierwszym adresem (Schlüsselgasse 11) znajdował się oferujący tanie pokoje pensjonat „Schelesan”.

4. W domu przy Laudogasse 10 mieszkali także inni uciekinierzy z Galicji. Sąsiadką Voglów była, między innymi, pani Rosa Knopf ze Lwowa. Poprzez zamieszczane w prasie wiedeńskiej ogłoszenia usilnie poszukiwała ona zaginionego syna – Hermanna (Świętopełka) Knopfa, który walczył w szeregach Legionu Polskiego (Pułk 1, 4 Baon, 1 Kompania). W marszu na Warszawę, w październiku 1914 roku, Hermann ciężko zachorował i został odesłany w stronę Radomia⁵.

5. Ofensywa austro-węgierska w Galicji została podjęta 12 czerwca 1915 roku. Już 22 czerwca Austriacy odbili Lwów. Wiele uchodźczych rodzin wracało wówczas w rodzinne strony. W wypadku Voglów jedno nie ulega wątpliwości – Debora, która zaraz po przybyciu do Wiednia kontynuowała naukę w dwóch szkołach, pozostała w tym mieście do lata 1918 roku.

Lata nauki w gimnazjum wiedeńskim

Debora uczęszczała najpierw do polskiej szkoły, gdzie ukończyła klasę czwartą i piątą. Następnie uczyła się w szkole wiedeńskiej, niemieckojęzycznej, czyli w Realgymnasium, przy Albertgasse 38. Analiza sprawozdania gimnazjum za rok 1917/1918 – a będzie to okres, w którym Debora jako uczennica ósmej klasy

⁴ Wypisy z dokumentów meldunkowych przechowywanych w Austriackim Archiwum Państwowym (Wiener Staatsarchiv).

⁵ „Neues Wiener Tageblatt”, 31.10.1914, Nr. 301, s. 15.

zda maturę – pozwala stwierdzić, że ta dopiero od sześciu lat działająca szkoła zaliczała się do najlepszych i najnowocześniejszych placówek tego typu w Wiedniu⁶. Jej dyrektorem był cieszynianin, prof. Hermann Raschke⁷, który uznanie zdobył w roku 1908. Realizował wtedy rządowe projekty zreformowania i unowocześnienia szkolnictwa średniego w cesarstwie. We wspomnianym sprawozdaniu kierownictwo gimnazjum stwierdza, że: „celem jest osiągnięcie – w miejsce sztywnej tresury pedagogicznej – radosnego życia szkolnego”. Na takich nowych zasadach funkcjonowało gimnazjum przy Albertgasse. W ramach stowarzyszenia, w strukturach którego gimnazjum funkcjonowało, nie kierowano się zasadą zysku. Roczne wydatki szkoły za lata 1917–1918 (liczyła wówczas 426 uczennice – od klasy pierwszej do ósmej) wyniosły około 190 tysięcy koron. Główny przychód stanowiły opłaty rodzicielskie w wysokości około 400 koron rocznie⁸. Różni zamożni sponsorzy, dzięki hojności sięgającej nieraz kwot od 100 do 500 koron, gwarantowali zapewnienie niezbędnych rewersów. Należy dodać, że wchodziła w to także kwota uzyskiwana od wielu mniej zamożnych stowarzyszonych rodziców – na przykład ojca Debory Vogel.

Zaliczała się ona do 27 pierwszych maturzystek tej szkoły. Program nauczania i stosowane metody, kładące nacisk również na zajęcia praktyczne, to decydujący czynnik świadczący o tym, że kształcone wielokierunkowo absolwentki przygotowane były do podjęcia ewentualnej nauki na wielu kierunkach studiów. Świadczy o tym solidne potraktowanie języków nowożytnych (francuski, angielski) obok obowiązkowej łaciny i greki, a także stabilne przygotowanie w dziedzinach przyrodniczych i ścisłych, takich jak fizyka. W humanistyce Debora Vogel zapoznała się z dziełami literackimi przedstawicieli literatury światowej, począwszy od starożytnej Grecji. Nie zaniedbywano też sztuk pięknych oraz muzyki. Obok zwiedzania w ramach lekcji najważniejszych miejsc wystawowych, z wiedeńskim Muzeum Historii Sztuki (Kunsthistorisches Museum Wien) na czele, prowadzono także stałe zajęcia z malarstwa. Debora poznała w tych latach nie tylko dzieła klasyków z wczesnym impresjonizmem włącznie, ale też malarzy współczesnych – na przykład Maxa Liebermanna i Gustava Klimta. Uczennice gimnazjum często odbywały wycieczki krajoznawcze, które spełniały funkcję uzupełniającą program nauczania, między innymi takich przedmiotów jak geografia. I tak dowiadujemy się, że w roku szkolnym 1917/1918 Debora Vogel i jej koleżanki z ósmej klasy maturalnej uczestniczyły w wycieczkach archeologicznych powiązanych z ćwiczeniami z zakresu geografii. Zwiedzano i badano okolice wzgórza Kahlenberg oraz Eggenburga. Nie brakowało także wycieczek o charakterze fakultatywnym (całodzienne wędrowki, tak zwane *Wandertags*). Z inicjatywy

6 „Jahresbericht des Vereines für realgymnasialen Mädchenunterricht“, Wien, VIII Bez., Albertgasse 38.

7 Podpis Raschkego znajdzie się także na świadectwie maturalnym Debory Vogel.

8 Trzy bochenki chleba na czarnym rynku kosztowały wówczas w Wiedniu około 1 korony.



Zajęcia dodatkowe: chór szkolny i prace polowe



Turnsaal.

Seite 37

Des Schülers		Schulgeld zahlend oder befreit mit Erfolg		Art des Eintrittes	
Vorname: <i>Vogel</i>		I. Sem.		<i>I</i>	
Nachname: <i>Cebora</i>		II. Sem.			
Tag und Jahr der Geburt: <i>2. Juni 1900</i>		Stipendium: Name, Betrag, Verleihungsdatum:		Anzahl von dem von unten mit gekennzeichneten Zeugnissen	
Geburtsort: <i>Bucarestyn</i>					
Vaterland: <i>Galizien</i>					
Religionsbekenntnis: <i>orthodox</i>					
Muttersprache: <i>polnisch</i>					
	Des Vaters (der Mutter)	Des Vormundes	Des verantwortlichen Lehrers	Des Quartiergebers	
Name:	<i>Israel Vogel</i>		<i>Dr. Anton Kerschner</i>	<i>Dr. Anton Kerschner</i>	
Stand:	<i>Lehrerliche</i>		<i>Vorsteher von Kaisers-Universität Wien</i>		
Wohnort (Wohnung):	<i>Uyde, Galizien</i>		<i>Wien 8. Ringstr. 177</i>		
Jahreszeugnis			Gesamterfolg	Anmerkungen	
Befragte:		<i>sehr gut</i>			
Leistungen in den einzelnen Unterrichtsgegenständen:					
Schulnoten:		<i>5</i>			

Sala gimnastyczna w gimnazjum przy Albertgasse 38 w Wiedniu, 1917/1918

poniżej Karta Debory Vogel w dzienniku szkolnym, 1916/1917

kierownictwa gimnazjum realizowano też inne zajęcia dodatkowe. Miały one charakter integracyjny. Ich celem było rozbudzanie poczucia wielokierunkowej obowiązkowości uczennic. Ewentualna przydatność takich idei w przyszłości nie była związana stricte z programem nauczania. Kierownictwo szkoły starało się, aby uczennice wszystkich klas zdawały sobie sprawę, że przyszło im zdobywać wykształcenie w czasie wojny. Organizowano więc akcje rozwijające świadomość obywatelską. Kwesty na rzecz ofiar walk frontowych, realizowane przez uczennice wszystkich klas, przyniosły na przykład w roku szkolnym 1917/1918 pokazną sumę 2523,40 koron.

Zachował się dziennik szkoły i świadectwo końcowe, w którym znajduje się pełny wykaz stopni, które Debora uzyskała w roku szkolnym 1916/1917⁹. Uwagę zwracają bardzo dobre oceny z nauki religii, a niekiedy dobre stopnie z przedmiotów humanistycznych.

Górna część dziennika szkoły zawiera informacje ogólne, wśród których widnieje adres miejsca zamieszkania ojca Debory w roku 1916. Anczel Vogel nie przebywał bowiem na stałe w Wiedniu, lecz w węgierskiej miejscowości Győr. Stąd adnotacja w cytowanym już wiedeńskim zapisie meldunkowym Voglów, gdzie zaznaczone zostało tylko współzameldowanie ojca.

Nazwisko Rosy Freund pojawia się w dzienniku szkoły dwukrotnie – spełniała ona funkcję odpowiedzialnej opiekunki Debory oraz osoby zapewniającej zakwaterowanie uczennicy. Debora Vogel w latach 1916–1917 mieszkała w bursie dla uczennic przy Malzgasse 2. Rosa Freund pełniła bowiem funkcję kierowniczki bursy dla uczennic, która wchodziła w skład tak zwanego Domu Cesarzowej Elżbiety. Mieścił się on właśnie w drugiej dzielnicy Wiednia, przy Malzgasse. Dzielnica nazywa się Leopoldstadt i była tradycyjnym miejscem zamieszkania ludności żydowskiej miasta. Dotyczyło to więc jednej z form wspomagania uchodźców z Galicji, czyli także kilkunastoletniej Debory Vogel.

Dom Cesarzowej Elżbiety był wielokrotnie odwiedzany przez osoby ściśle związane z dworem cesarskim. Na przykład przez arcyksiężnę Marię Józefę i Marię Walerię¹⁰. A Rosa Freund, jak donosiły gazety wiedeńskie, w dowód uznania dla jej działalności, dostępowała nieraz zaszczytu osobistego powitania przez obie wysoko postawione damy¹¹.

Skuteczna działalność wymienionych powyżej instytucji i organizacji w dużym stopniu uzależniona była od napływających zewsząd dotacji charytatywnych. W roku 1917, w ramach akcji ratowania i wspomagania dzieci z Galicji,

⁹ Dziennik szkolny znajduje się w archiwum Bundesrealgymnasium przy Alberggasse 18–22 w Wiedniu.

¹⁰ Maria Józefa Wettyn – księżniczka Saksonii, arcyksiężnia Austrii. Była matką Karola I, ostatniego cesarza Austrii.

¹¹ Maria Waleria Habsburg-Lotaryńska – arcyksiężniczka austriacka, córka cesarza Franciszka Józefa I i cesarzowej Elżbiety.

sztokholmska Gmina Izraelicka, którą od 1914 roku kierował wuj Debory – doktor Markus Ehrenpreis, przesłała do Wiednia kwotę 30 tysięcy koron¹².

Kilkanaście miesięcy później, 12 lipca 1918 roku, Debora Vogel w wiedeńskim gimnazjum dla dziewcząt odbierze świadectwo maturalne zawierające adnotację, że uznana została za osobę „dojrzałą do podjęcia studiów”. W cytowanym już sprawozdaniu rocznym przeczytać możemy, z jakimi życzeniami ją i jej koleżanki żegnała dyrekcja tej placówki: „W naszych myślach chętnie przywołujemy uczennice ósmej klasy, które właśnie jako pierwsze maturzystki opuściły naszą szkołę. Mają one pełne podstawy, aby okazać wdzięczność ich szkole i jej nauczycielom. Pragniemy im uświadomić, że wspólnie z gronem pedagogicznym można rozwijać ducha wolności, dając w ten sposób dobry przykład przyszłym klasom maturalnym. Uczennice ze swojej strony realizowały to, czego oczekiwaliśmy po współpracy z nimi w kwestii rozbudowania naszej wewnętrznej organizacji pracy. Niech im na dalszej drodze życia towarzyszy wiele szczęścia”.

Powrót do Lwowa – lata studiów

Po uzyskaniu świadectwa dojrzałości Debora – już we Lwowie – zapragnęła od razu przystąpić do studiów. Ale wtedy wydarzyło się coś, co pokrzyżowało jej plany: w nocy z 31 października na 1 listopada 1918 roku oddziały ukraińskie napadły na Lwów. Gmach uniwersytetu stał się prawdziwą twierdzą i jednym z głównych punktów oporu napastników. Trwały walki z oddziałami polskimi, z broniącą miasta ludnością cywilną – w tym z młodzieżą, której oddziały do historii weszły pod nazwą Orłęta Lwowskie. Wojska ukraińskie zostały pokonane, a 22 listopada 1918 roku opuściły miasto. Tego samego dnia doszło do trwającego trzy dni pogromu ludności żydowskiej. Zamordowano kilkadziesiąt osób. Atmosfera była napięta, a opanowanie sytuacji i normalizacja wszelkich przejawów życia wymagały czasu.

Opisane wydarzenia, choćby okupacja uniwersytetu, spowodowały, że Debora studia na Wydziale Filozofii rozpoczęła praktycznie rok później. Przekonuje o tym dokument z indeksu, podpisany przez rektora uczelni, z datą wystawienia 18 października 1919.

Na dalszych stronach indeksu studiów znajduje się wiele interesujących, częściowo już znanych, informacji na temat wykładów z semestrów 1920/1921 oraz nazwiska wykładowców. Oto niektóre z nich¹³:

– Prof. Kazimierz Twardowski – Zarys historii filozofii, Seminarium filozoficzne. Zasady etyki Moore’a.

¹² „Wiener Allgemeine Zeitung”, 3.04.1918, Nr. 11985, s. 3.

¹³ Dokumenty znajdują się w Państwowym Archiwum we Lwowie.

Mädchen-Realgymnasium des Vereines
für realgymnasialen Mädchenunterricht in Wien.

REIFEZEUGNIS.

Vogel Debora,

geboren am 4. Jänner 1900 zu *Bursztyn* in *Galizien*,
mosaischer Religion, hat die Mittelschulstudien im Jahre 1919/20



als Privatlerin an d. III. Realgymnasium in Lemberg in d. I. Klasse begonnen, in d. II. Klasse an d. städt. Mädchenrealgymnasium d. Künigl. Hofburg, in d. IV. und V. Klasse an d. städt. Gymnasium in Wien, III. Langgasse, endlich in d. VI. Klasse als 17. Schülerin d. hiermit Anstalt fortgesetzt, dasselbe auch beendigt und sich der Reifeprüfung im Sinne der Ministerial-Verordnung vom 12. November 1910, Z. 48077 (M. V. Bl. Nr. 51), unterzogen.

Auf Grund dieser Prüfung wurde sie mit *Stimmeneinhelligkeit*

zum Besuche einer Universität,

soweit dieser nach den geltenden Vorschriften den Frauen gewährt ist, mit den in der Ministerial-Verordnung vom 20. März 1909, Z. 1997 (M. V. Bl. Nr. 17), festgesetzten Einschränkungen für

← **reif** →

erklärt.

Wien, am 12. Juli 1919.

Kopelke C. F. Wina
Vorsitzender der Prüfungskommission

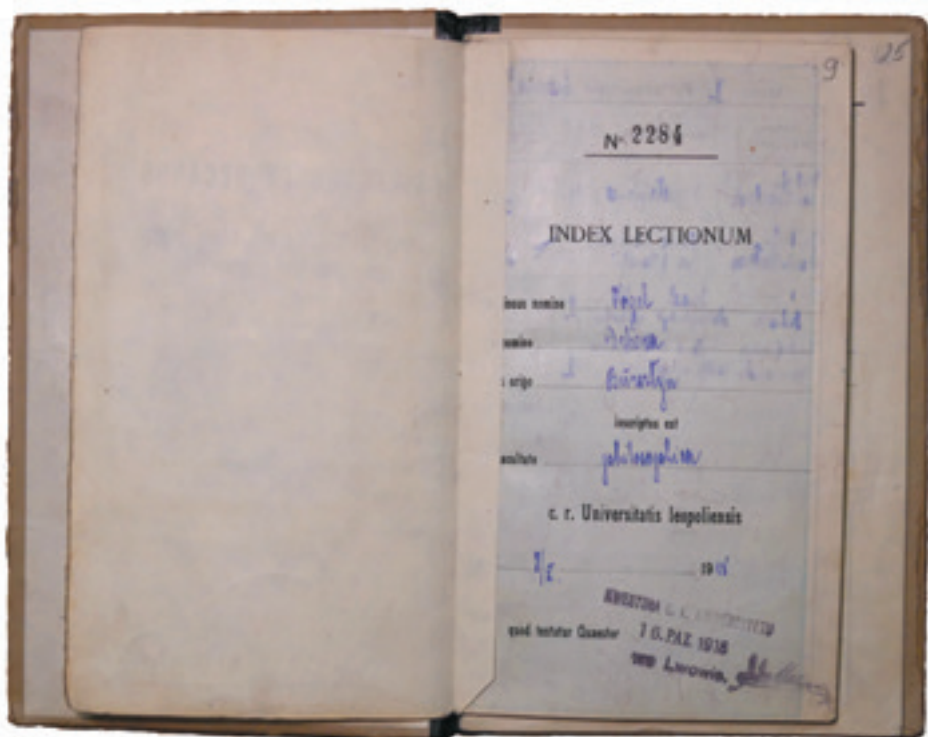


Schubert L. A. Wassner
Direktor

Dieses Zeugnis ist gefälligst abzuheften, - hat vom 1. Juni 1918, Z. 12208, die Zeugnisse der Realgymnasien gleichgehalten

J. K. W. ...
Klassenrath

Świadectwo maturalne Debory Vogel, 1918



Nomen Magistri	Index scholarum	Quot horas	Distributum absolutum aut immunitatem detam testatur Quaevis	Locum in scholis assignatus	Receptum nomen	Scholarum frequentatus	Adnotata
D. Prof. W. Karomien Tworowski	Exkursi historiji filozofiji	3					
"	Seminarij um filozofic. lib. H. M. M. 1917	2					
D. Prof. W. Karomien Tworowski	Dura i crato	3					
"	Filozofiji schopen laica	2					
"	Seminarij um filozof.	2					
D. Prof. W. Karomien Tworowski	Exkursi filozofiji	2					
D. Prof. W. Karomien Tworowski	Exkursi prawnicze w zakresie i filozofiji	3					
"	Seminarij um historiji schopen laica	2					
Karomien Jan D. H. W.	Dytanie uboru i filozofiji	2					
D. Prof. W. Karomien Tworowski	Exkursi prawnicze w zakresie i filozofiji	2					

BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA W LWOWIE WYDZIAŁ KRAJÓWY POZYCZĄC
BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA W LWOWIE KSIĄŻKI ZWRÓCONE

Handl. Waw.
24 Sier.

Semestre absolutum testatur
Decanatus
50 OPERATA
UNIWERSYTETU JANA KAZIMIERZA W LWOWIE.
h. c. Decanus

Legitymacja studencka Debory Vogel, 1918.
Tu i dalej: ze zbiorów Archiwum Państwowego
we Lwowie

Lista wykładów prowadzonych na Wydziale
Filozoficznym Uniwersytetu Jana Kazimierza
we Lwowie, semestr letni 1920/1921

WAŻNE ZA 4 GODZ KOŁOK.

Świadectwo

z uczestnictwa w Seminarjum (Laboratorjum)

filozofianu Prof. Dr. K. Twardowskiego

SEMINARIUM FILOZOFICZNE
UNIWERSYTECIE JANA
KOZIMIERZA
W ŁOWIU



Podpisuje się niniejszym, że p. Teobora Orzełowska

Wydziela filozofianę w Uniwersytecie Jana Kazimierza uczęszczała

w trymestrze III roku akademickiego 1922/1923 na ćwiczenia

w Seminarjum (Laboratorjum) filozofianu Dr. K. Twardowskiego

i brała w nich udział czynny w lekcjach i antykwarycznym katedrze

wychodząc z nich z oceną [satisfakcyjną] i w organizowaniu jej

Wynik ogólny

Satisfakcyjnie

W Łowiu, dnia 16 marca 1923

Stefan Wamburk
Kierownik seminarjum filozoficznego
Albert Kowalski



Świadectwo uczestnictwa w seminarium filozoficznym profesora Kazimierza Twardowskiego, 1923

WAŻNE ZA 4/ GODZ. KOŁOK.



Świadectwo

z uczestnictwa w Seminarjum
Katedratorskim

literatury polskiej

Potwierdzam się niniejszym, że p. Juliana Dąbłowska

Wydawca filozofia. Uniwersytetu Jana Kazimierza uczęszczała
w trymestrze _____ roku akademickiego 19 25/1924. na ćwiczenia

w Seminarjum literatury polskiej
i brała w nich udział czynny głównie opracowanie tematu
„Teoria i typy Formy” Stanisł. Jędr. Witkiewicza.

Proszę pamiętać o niedostawieniu przed ponownym wyjazdem
z wydziału na ogłoszenie studiów.
Wzrost ogólny Celujący.

We Lwowie, dnia 25 czerwca 1924.

Juliusz Kleiner
Katedra Seminarjum
Katedratorskiego

Świadectwo uczestnictwa w seminarium literackim profesora Juliusza Kleinera, 1924

– Prof. Mściśław Wartenberg – Dusza i ciało, Filozofia Schopenhauera.

– Prof. Jan Ptaśnik – Życie prywatne w wiekach średnich¹⁴.

W lwowskim Archiwum Państwowym zachowało się także świadectwo uczestnictwa w seminarium filozoficznym prof. Kazimierza Twardowskiego. Debora Vogel uzyskała ocenę bardzo dobrą. W wydanym 22 marca 1923 roku dokumencie oceniający stwierdził, że w trymestrach I i II roku akademickiego 1922/1923 brała ona czynny udział „w lekturze i interpretacji Kanta *Krytyki czystego rozumu (Transcendentalnej estetyki)* i w wypowiedziach pisemnych”.

Bardzo interesującym dokumentem, który zachował się w lwowskim archiwum, wydaje się datowane na 25 czerwca 1924 roku Świadectwo z uczestnictwa w seminarium z literatury polskiej – w ramach którego Debora Vogel przedstawiła pracę zatytułowaną *Teoria „Czystej Formy” Stan. Ign. Witkiewicza*. Oceniający pracę prof. Juliusz Kleiner stwierdził między innymi: „Praca przemyślana samodzielnie [...] zasługuje na wydanie drukiem. Wynik ogólny – celujący”.

Zwraca uwagę fakt, że Witkiewicz artykuły na temat swojego artystycznego credo publikował od roku 1920, a rozprawę zatytułowaną *Teatr. Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze* przedstawił zaledwie rok przed pracą Vogel. Jej praca z roku 1924 była więc absolutnie *en vogue*.

Dzisiaj wiemy, że Debora Vogel kilka lat później pozna Witkacego osobiście oraz że na łamach prasy tematem Czystej Formy będzie się zajmowała jeszcze w 1931 roku¹⁵. Możliwość konfrontacji ujęcia przez nią tematu już w roku 1924 i porównania z jej późniejszymi krytycznymi analizami wydaje się interesująca.

Praca o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu była zapewne jedną z ostatnich, jakie Debora Vogel napisała jako studentka Uniwersytetu Jana Kazimierza. Od października 1924 roku kontynuowała bowiem studia na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie, gdzie 7 lipca 1926 roku otrzymała tytuł doktora filozofii.

W tym samym roku 1926 Debora Vogel odbywała podróże zagraniczne. Przebywała u rodziny Ehrenpreisów w Sztokholmie, a także we Francji i w Niemczech¹⁶. Te i inne ważne oraz interesujące przedsięwzięcia przerwała śmierć ojca – Anczela Vogla, która nastąpiła 27 lipca 1927 roku.

W latach 1928–1929, obok intensywnych zajęć między innymi jako recenzentka sztuki, obok publikacji utworów poetyckich oraz prac o charakterze teoretycznym, obok nawiązywania współpracy z ugrupowaniami artystycznymi¹⁷, Debora podejmowała także starania w celu usankcjonowania swojej pozycji w dziedzinie pedagogiki. W lwowskim archiwum zachowały się zapisy

¹⁴ Indeks zawiera wiele więcej interesujących zapisów (tytuły wielu wykładów).

¹⁵ K. Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei. Przemiany poglądów estetycznych Debory Vogel*, Kraków 2007, s. 45–46.

¹⁶ Ibidem, s. 37.

¹⁷ Ibidem, s. 38.

EXEMPLAR

Q. F. F. F. Q. S.

SUMMIS AUSPICIIS

SERENISSIMAE REIPUBLICAE POLONORUM

NOBIS

MICHAËL ROSTWOROWSKI

S. S. DR. IURIS POLITICIS NEE IURIS CIVILIS GENTEM PROFESSOR P. O.
S. S. UNIVERSITATIS IAGIELLONICAE PRYCTOR MAGNIFICUS

MICHAËL SIEDLECKI

PHILOSOPHIAE DR. DILIGENTIAE PROFESSOR P. O.
S. S. GREGORII PHILIPPORUM DECANUS

ET

VITOLDUS RUBCZYŃSKI

DR. ET PHILOSOPHIAE DR. PHILOSOPHIAE PROFESSOR P. O.
PROMOTOR RETI CONSTITUTUS

IN

TERTIAM CLASSEM

DEBORAM VOGEL

GERMANAE NATAE

POSTquam ORATIONE . . . „ZNACZENIE PODNIEWCZE ISTYJES U IBIELA I JEJGO NDOUYKACIE U I KREMBA“

CONSCRIPTA ET EXAMINIBUS LAUDIBUS LAUDABILEM IN PHILOSOPHIA DOCTRINAM PROBAVIT

DOCTORIS PHILOSOPHIAE

NOMEN ET HONORIS, SUB ET PRIVILEGIO CONTULIMUS IN BECQUE SRI FORMI HASCE LITTERAS UNIVERSITATIS SIGILLO
SANCIONDAE CURAVIMUS

DATUM CRACOVIAE, DIE VI MENSIS IULII ANNO MDCCXXVI

MICHAËL ROSTWOROWSKI

MICHAËL SIEDLECKI

VITOLDUS RUBCZYŃSKI



Świadectwo uzyskania stopnia doktora filozofii na Uniwersytecie Jagiellońskim, 1926

1
1925
122

PROTOKÓŁ

z posiedzenia Komisji powołanej na wyświadczenie

Dr. Vogelówna

- 1. o sposobie wyświadczenia w wyświadczeniu *filozofji i jej podległego zakresu i celów* (zob. protokół z dnia 1925 r. 122)
- 2. o sposobie wyświadczenia w wyświadczeniu *filozofji i jej podległego zakresu i celów* (zob. protokół z dnia 1925 r. 122)
- 3. o sposobie wyświadczenia w wyświadczeniu *filozofji i jej podległego zakresu i celów* (zob. protokół z dnia 1925 r. 122)

Wyświadczenie pod nadzorem

I. Pien. Wyświadczenie *(zob. protokół z dnia 1925 r. 122)*

z protokół z dnia 1925 r. 122

z dnia 26. I. 1925 r. w godz. 12.00 do godz. 13.00

Wobec obecności:

1. *Dr. Vogelówna* *ad*

2. *Dr. Vogelówna*

3. *Dr. Vogelówna*

Przez obecność z dnia 1925 r.

II. Pien. Wyświadczenie *(zob. protokół z dnia 1925 r. 122)*

z protokół z dnia 1925 r. 122

z dnia 26. I. 1925 r. w godz. 13.00 do godz. 14.00

Wobec obecności:

1. *Dr. Vogelówna* *ad*

2. *Dr. Vogelówna*

3. *Dr. Vogelówna*

Przez obecność z dnia 1925 r.

Kandydatka Libera

Dr. Vogelówna

EGZAMIN USTNY

z 26 listopada 1925 r. z 11 - 12 do 9, 10 - 10
z filozofji

zob. protokół z dnia 1925 r. 122

Kandydatka przedkłada do powiązania, przedkłada i wy
powiazuje

Kandydatka wskazuje następujące pytania

Pytania z filozofji i kategorii: *Requies opt. Sta. praeis. Sta. opt.*
Czas na rozwiązanie: *Spontaneis. Requir. stultis.*
Requies opt.

sporządzone przez Państwową Komisję Egzaminacyjną we Lwowie dla kandydatów na nauczycieli szkół średnich. Egzaminy zdawała Debora u profesorów z lwowskiej *Alma Mater*, tych, którzy uczyli ją do 1924 roku. Wiadomo, że w tym czasie (1928–1929) jako pedagożka i poetka angażowała się w pracę w seminarium hebrajskim Jakuba Rotmana, gdzie wykładała także literaturę polską¹⁸. Fakt, że podjęła decyzję, aby stanąć przed Państwową Komisją Egzaminacyjną we Lwowie, może świadczyć o tym, że swoją przyszłą pracę pedagogiczną pragnęła także realizować w szkołach polskich.

Uwagę zwraca wielostronicowa praca pod tytułem *Zarys brentanowskiej teorii rozumowania*. Temat stanowił zapewne szczególne wyzwanie dla autorki, wziąwszy pod uwagę to, że oceniający ją prof. Kazimierz Twardowski filozofię studiował w Wiedniu właśnie pod kierunkiem Franza Brentano i sam napisał wiele rozpraw na temat swojego mentora.

29 listopada 1928 roku Debora Vogel zdała z wynikiem dostatecznym ustny egzamin z języka polskiego wraz z historią literatury. Pracę pisemną podpisali: prof. Konstanty Chyliński, prof. Henryk Gaertner i prof. Juliusz Kleiner. Potwierdzono też bardzo dobrą znajomość języka niemieckiego egzaminowanej.

Ostatni dokument znajdujący się w lwowskim Archiwum Państwowym datowany jest na 26 lutego 1929 roku. Dotyczy on egzaminu ustnego z filozofii. Zadano, między innymi, pytania o definicję sylogizmu kategorycznego i rodzaje rozumowania. Był to egzamin, którego Debora Vogel nie zdała. Fakt ten w swoich wspomnieniach – z żalem – odnotował prof. Kazimierz Twardowski¹⁹.

■

Zaprezentowane dokumenty i fakty skłaniają do refleksji: możliwość opisywania życia, twórczości i działalności wybitnych postaci to zjawisko istotne dla badaczy w każdej epoce. Bywa, że z przyczyn obiektywnych docieranie do faktów jest zadaniem trudnym, mozolnym, czasem wręcz niemożliwym. W wypadku Debory Vogel, biorąc pod uwagę jej tragiczne losy, jest ono szczególnie złożone.

Dla autora tej pracy wielką satysfakcją będzie, jeżeli przedstawione dane staną się wskazówką, która pozwoli w przyszłości na rozwinięcie wielu niewyjaśnionych jeszcze aspektów oraz faktów związanych z życiem i działalnością tak fascynującej postaci.

¹⁸ Ibidem, s. 39.

¹⁹ Ibidem, s. 37.

Aneks 1: Fotografie rodzinne

Oto dwie rodzinne fotografie Voglów. Na fotografii pierwszej siedzą (od lewej): Lea Vogel, dr Dawid Malz, stoją: Debora Vogel, Anczel Vogel, Judyta Malz, Ezra Malz, Marjem Malz. Na drugiej fotografii siedzą: niezidentyfikowany mężczyzna, Marjem Malz, Ester Ehrenpreis, Lea Vogel, przypuszczalnie Debora Vogel (fragment twarzy i ręka oparta na przedramieniu matki), stoją: niezidentyfikowana kobieta, dr Dawid Malz, dr Markus Ehrenpreis, niezidentyfikowana kobieta.

Porównanie twarzy osób znajdujących się na obu fotografiach, między innymi: dra Dawida Malza, Lei Vogel czy Marjem Malz, pozwala skonstatować, że pierwsza fotografia została zrobiona mniej więcej dwadzieścia lat wcześniej niż druga (zakładając, że podpis „Lemberg 1933” na drugiej fotografii nie jest błędny). To znaczy, że na pierwszej fotografii Debora ma czternaście lub piętnaście lat. Ta niepublikowana dotąd fotografia powstała zatem albo krótko przed podróżą do Wiednia, albo krótko po przybyciu do cesarskiej stolicy (co nastąpiło jesienią 1914 roku). O wieku Debory na tej fotografii świadczy poniekąd jeszcze inna fotografia – ta z indeksu studenckiego (zob. strona 202), nadanego Deborze na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie 8 października 1918 roku. Na niej widać ją w osiemnastym roku życia. Tu jednak Debora jest z pewnością młodsza.



Fotografia rodzinna Voglów z około 1914 roku. Ze zbiorów prywatnych rodziny Ehrenpreis; *poniżej* Fotografia rodzinna Voglów z 1933 roku

Aneks 2: Drzewo genealogiczne

Prowadzone przeze mnie poszukiwania archiwalne pozwoliły na sporządzenie opartego na wiarygodnych dokumentach drzewa genealogicznego najbliższej rodziny Debory Vogel²⁰. Zostały w nim zawarte podstawowe daty przedstawiające dwie linie: ze strony ojca – Vogłów oraz ze strony matki – Ehrenpreisów. Ze względu na brak dostępu do niektórych zapisów metrykalnych nie udało się ustalić wszystkich dat urodzin i śmierci przedstawionych osób. Spotykane w dotychczasowych biogramach daty urodzin i zgonów zostały w wielu przypadkach skorygowane, ale przede wszystkim wprowadzono nowe dane, które dotąd nie były publikowane:

1. Ślub dziadków Debory – Nathana i Süsseli Vogłów (w Stanisławowie) – urzędowo zalegalizowany został 25 sierpnia 1888 roku. Anczel – ojciec Debory – miał już wtedy lat czternaście.

2. Matka Debory (Lea z d. Ehrenpreis) przyszła na świat jako bliźniaczka. Jej siostra (SprinzeMalke) zmarła na zapalenie płuc – żyła tylko jedenaście miesięcy.

3. Debora miała siostrę o imieniu Sarah, urodzoną w roku 1907, która zmarła w 1913 roku w Bursztynie.

4. Wuj Debory – adwokat Dawid Malz – według niektórych biogramów zmarł już w roku 1936, ale faktycznie wydarzyło się to w okupowanym przez Sowieców Lwowie pod koniec roku 1939. Obok działalności judaistycznej i politycznej (na przykład udział w wyborach krajowych w Galicji na przełomie 1906/1907) do roku 1918 prowadził on w Bursztynie kancelarię adwokacką²¹, a od 1905 piastował tamże stanowisko prezesa Związku Kredytowego, w którym jako urzędnik zatrudniony był ojciec Debory – Anczel Vogel (kierował równolegle szkołą w Bursztynie)²². W Bursztynie, w roku 1903, przyjdzie na świat syn Marjem i Dawida Malzów – Ezra. Warto też odnotować (za wiedeńską prasą), że w 1937 roku Malz brał udział w jubileuszowym Kongresie Syjonistycznym w Bazylei – tym samym mieście, w którym czterdzieści lat wcześniej odbył się pierwszy Kongres. W roku 1937 Malz zaliczał się do grona dwudziestu żyjących osób uczestniczących w obu Kongresach. Wśród nich znalazło się także szwagrostwo Malza (wuj i ciotka Debory) – czyli dr Markus Ehrenpreis (Mordche Wolf Ehrenpreis),

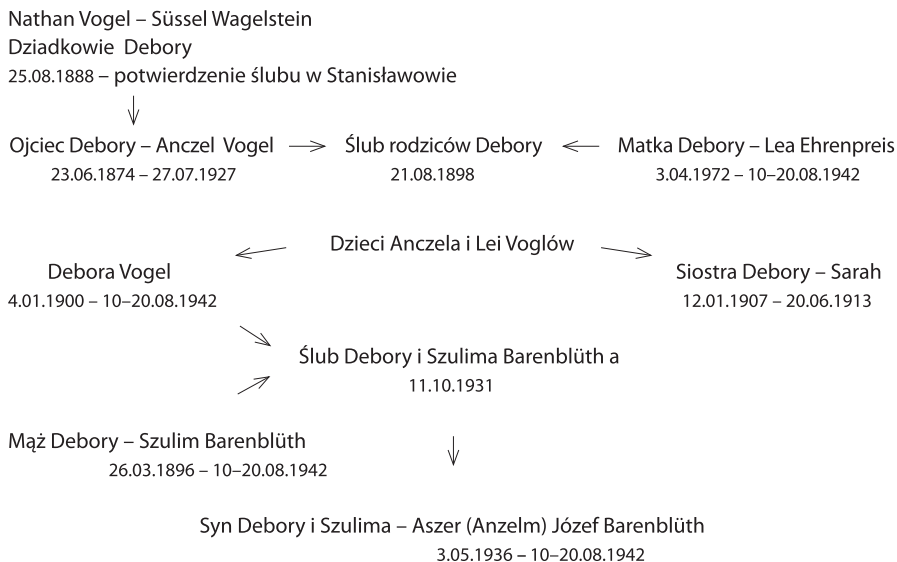
20 Drzewo genealogiczne oparte jest na danych zamieszczonych w dostępnym w internecie programie: <http://www.agad.gov.pl/inwentarze/Mojz300x.xml> oraz na informacjach uzyskanych bezpośrednio od rodziny Debory Vogel. Pisownia imion oraz nazwisk według dokumentów AGAD.

21 „Juristische Blätter”, (6.01.1918, s. 11), podaje informację, że Dawid Malz przenosi swoją kancelarię adwokacką z Bursztyna do Lwowa, dokąd w tym samym czasie przeprowadzą się na stałe Voglowie.

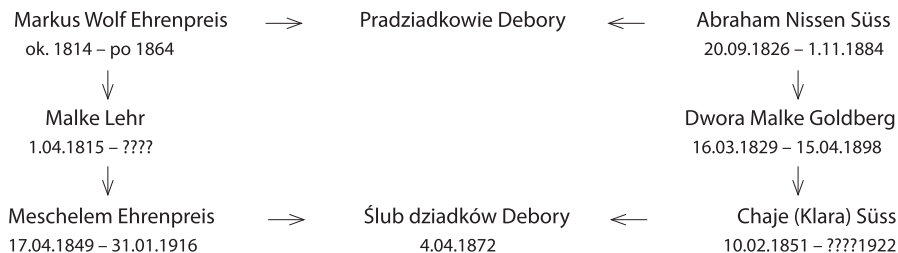
22 *Statystyka stowarzyszeń zarobkowych i gospodarczych w Galicji z W. Księstwem Krakowskim. Za rok 1910*, Lwów, Nakładem ZSIG Bursztyn, L. P. 81. Związek kredytowy dla drobnego handlu i drobnego przemysłu. Rok założenia: 1905 (zob. s. 57).

DRZEWO GENEALOGICZNE DEBORY VOGEL

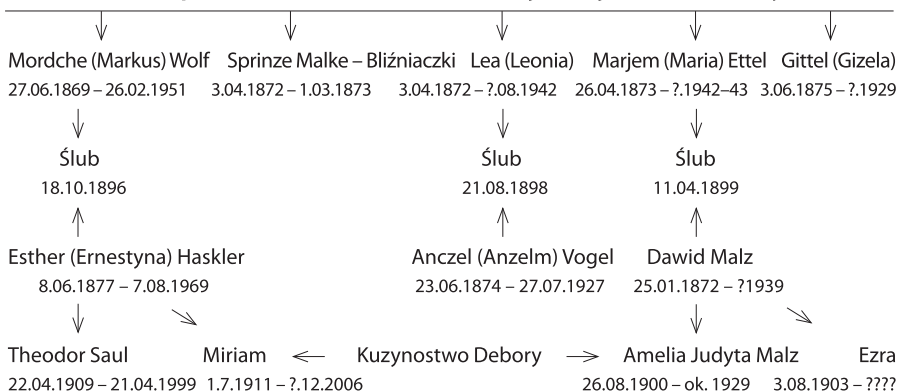
Linia Vogel



Linia Ehrenpreis – Süss – Malz



Ehrenpreisowie (dzieci Jacoba i Chaje, wuj i ciotki Debory)



wybitny judaista i działacz syjonistyczny (od 1914 roku naczelny rabin Sztokholmu), oraz jego żona Esther (Ernestyna) Ehrenpreis (z d. Haskler), również działaczka syjonistyczna. Należała ona do grona czternastu kobiet, które w 1897 roku brały udział w pierwszym Kongresie Syjonistycznym²³.

5. Ojciec obu siostr – dziadek Debory – Jakob Ehrenpreis oraz Abraham Nissen Süß – jej pradziadek – z powodzeniem specjalizowali się w działalności wydawniczej. W zapisach dotyczących zgonu określani są jako osoby zajmujące się księgarstwem. Działalność pierwszego z nich odnotowywały nawet gazety wiedeńskie²⁴. Urodzony w 1826 roku pradziadek Debory, Abraham Nissen Süß, talmudysta, był znaczącym wydawcą wielu bogato zdobionych literackich i judaistycznych dzieł – także średniowiecznych. Ich autorami byli wybitni mędracy, na przykład A. Horowitz, M. Sioni. Egzemplarze pochodzące z oficyny Süssa znajdują się dzisiaj w różnych zbiorach w kilku krajach. Zapis o śmierci Abrahama Nissena Süssa (syna Samuela i Chai Süsów) w lwowskiej księdze zgonów (zmarł na „obrzękłość płuc”) brzmi zapewne kuriozalnie: „Abraham Nissen Süß, żonaty, handlujący książkami hebrajskimi”.

6. Los Debory, jej matki, jej męża i syna jest znany – zostali zamordowani w sierpniu 1942 roku we Lwowie. Miejsce spoczynku jest nieznane.

7. Marjem – żona dr. Malza, siostra Lei, ciotka Debory – zamordowana została najprawdopodobniej w Bełżcu w roku 1942 lub 1943.

²³ „Die Stimme”, 27.07.1937, Nr. 6, s. 2: *Die vom Ersten Kongress* (Ci z pierwszego Kongresu).

²⁴ „Die Neuzeit” (24.08.1894, Nr. 34, s. 346) omawia wydaną przez Jakoba Ehrenpreisa książkę zawierającą hebrajskie opowiadania Izydora Brüstigera ze Lwowa (1893).

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

Jidyszowa twórczość Debory Vogel wyróżnia się na tle polsko-żydowskiej literatury okresu międzywojennego. Vogel była naznaczona samotnością zarówno pod względem tematyki swych utworów, jak i niezrozumienia ich przez większość ówczesnych krytyków¹. Nie oznacza to jednak, że Vogel tworzyła w całkowitym odseparowaniu od społeczności literackiej. W latach trzydziestych nawiązała kontakt z bliskimi jej – jak uważała – środowiskami: Grupą Krakowską i nowojorskimi inzichistami², do których czasopisma nadsyłała swoje teksty³. Nieco wcześniej, tuż przed wydaniem swojego debiutanckiego tomiku poezji i rozpoczęciem znajomości z Brunonem Schulzem, zaangażowała się w działania galicyjskiej grupy Cusztajer (pol. „wkład”), która wydawała czasopismo o tej samej nazwie. W niniejszym tekście chciałbym przybliżyć projekt, w który zaangażowała się ta pisarka. Choć zakres materiału jest niewielki, a sama grupa nieco zapomniana, warto przypomnieć cechy wyróżniające to czasopismo, na które wpływ miała również Debora Vogel.

Tło historyczne

Od początku XX wieku kultura jidysz w Europie wchodziła w nowy okres. Wyznaczenie kierunków zmian wiązało się ze śmiercią wszystkich trzech klasyków literatury jidysz⁴ i zainicjowaniem epoki jidyszowego modernizmu, datowanym na rok 1909 (debiut Dowida Bergelsona⁵). W okresie pomiędzy tym rokiem a wybuchem II wojny światowej nastąpił intensywny rozwój nowoczesnej kultury

-
- 1 K. Szymaniak, *Atom nieodłączny smutku. Na marginesie montażu Debory Vogel*, w: D. Vogel, *Akacje kwitną*, Kraków 2006, s. 147–173.
 - 2 Inzichiści – potoczne określenie członków jidyszowej grupy artystycznej „In zich”, założonej w 1919 roku w Nowym Jorku. Nazywani również introspektywistami.
 - 3 K. Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei. Przemiany poglądów estetycznych Debory Vogel*, Kraków 2006, s. 192–200.
 - 4 Szolem Jakow Abramowicz (Mendele Mojcher Sform, 1836–1917), Szolem Rabinowicz (Szolem-Alejchem, 1859–1916), Icchok Lejbusz Perec (1852–1915).
 - 5 D. Bergelson, *Arum wokzal* (Wokół stacji kolejowej), Warszawa 1909.



jidysz. Główne ośrodki, w których żydowskie życie literackie było najbardziej dynamiczne, pojawiały się i zanikały z równie dużą szybkością, pozostawiając za sobą jednak bogatą spuściznę – tak jak było na przykład w przypadku Berlina i Kijowa⁶.

Mapa ośrodków literatury jidysz obejmowała również inne miasta. Po uzyskaniu niepodległości przez II Rzeczpospolitą ważnymi centrami stały się Wilno, Łódź oraz Warszawa, gdzie rozpoczynały działalność awangardowe grupy artystyczne, takie jak Chaliastre, Albatros, Jung Jidysz czy Jung Wilne⁷. Dominującą tendencją w dwudziestoleciu międzywojennym było jednak przenoszenie centrum polisystemu europejskiej literatury jidysz na wschód⁸. Żydowski oddział PEN Clubu miał siedzibę w Wilnie, w Warszawie zaś lokował się Związek Literatów i Dziennikarzy Żydowskich.

Pomimo umiejscowienia blisko geograficznego centrum Lwów był wówczas ośrodkiem peryferyjnym w odniesieniu do głównego nurtu literatur żydowskich⁹, borykającym się z kolejnymi falami ekonomicznej emigracji i akulturacją społeczności¹⁰. Co prawda, istniała we Lwowie silna jidyszowa tradycja haskalkowa¹¹, a miasto miało bogaty wkład w naukę żydowską na polu historii, lecz dziedzictwo to było zapomniane i przyćmione przez dynamiczny rozwój literatury w innych językach¹². W obliczu braku instytucjonalnego wsparcia dla edukacji w jidysz funkcję krzewienia kultury w tym języku mogła przejąć prasa¹³. Jednak największym żydowskim dziennikiem regionu była polskojęzyczna „Chwila”.

W latach dwudziestych pozycja galicyjskiej literatury jidysz na tle Europy była bardzo słaba. Region ten uchodził za szczególnie podatny na tendencje asymilacyjne – początkowo zmierzające w kierunku kultury niemieckiej, a następnie także polskiej. Twórczość neoromantyków galicyjskich z przełomu

6 A. Schachter, *Diasporic Modernisms: Hebrew and Yiddish Literature in the Twentieth Century*, Oxford 2011, s. 84–119.

7 Zob. S. Wolitz, *Yiddish Modernism. Studies in Twentieth-Century Eastern Europe Jewish Culture*, Bloomington 2014, s. 365–380; oraz D. Fishman, *The Rise of Modern Yiddish Culture*, Pittsburgh 2005, s. 87–88.

8 Główne centra charakteryzuje Sol Liptzin w swojej książce *Maturing of Yiddish Literature*, New York 1970.

9 Zob. S. M. Pinsker, *Literary Passports. The Making of Modernist Hebrew Fiction in Europe*, Stanford 2011, s. 63–75.

10 Zob. R. Manekin, *The Debate over Assimilation in Late Nineteenth-Century Lwów*, w: *Insiders and Outsiders. Dilemmas of Eastern European Jewry*, ed. R. I. Cohen, J. Frankel, S. Hoffman, Oxford 2010, s. 120–130.

11 Haskala (hebr. „oświecenie”) – ruch intelektualny w europejskiej społeczności żydowskiej zapoczątkowany w drugiej połowie XVIII wieku, postulujący reformę tradycyjnego szkolnictwa, zwiększenie udziału Żydów w rozwoju nauk świeckich oraz zainteresowanie kulturami otaczającymi. Haskala przeżywała swój rozkwit w Galicji w połowie XIX wieku.

12 R. Manekin, *Constructing Polish Jewry's Shrine of History*, „Polin. Studies in Polish Jewry”, Vol. 29: *Writing Jewish History in Eastern Europe*, ed. N. Aleksion, B. Horowitz, A. Polonsky, Oxford 2017, s. 77–87.

13 D. Fishman, op. cit., s. 14–15.

wieków, choć zauważona, nie wystarczyła, by uczynić z Galicji znaczący ośrodek jidyszowego życia kulturalnego¹⁴. Wciąż pozostawała ona w cieniu Berlina, Łodzi i Warszawy na Zachodzie oraz Mińska, Kijowa i Moskwy – na Wschodzie. W środowiskach żydowskich Lwów był uznawany wówczas za ośrodek peryferyjny pod wieloma względami¹⁵. Nawet sam dialekt był źródłem stereotypowo złej opinii – galicyjski jidysz uchodził za zbyt ziemczony. „Choroba”, „uśpienie” i „paraliż” to tylko niektóre z określeń, które pojawiały się w opisach kultury jidysz w Galicji. Jej rozwojowi nie sprzyjały także względy ekonomiczne – region ciągle borykał się z biedą, bezrobociem i masową emigracją¹⁶.

Cusztajer – historia grupy

Pod koniec lat dwudziestych wśród pisarzy tworzących w języku jidysz zaczynały się rodzić pomysły, jak odwrócić wspomnianą tendencję. Zainicjowano działania mające na celu konsolidację środowisk, którym zależało na rozwoju kultury jidysz. W 1928 roku odbył się we Lwowie zjazd pisarzy tworzących w tym języku. Zawiązała się wtedy sformalizowana grupa literacka – nazwana później Cusztajer. Podczas spotkania założycielskiego jej członkowie postanowili sięgnąć po narzędzie prasy, aby propagować lokalną kulturę jidyszową. Realizacją tego pomysłu było między innymi czasopismo o tej samej nazwie. Wydawano je we Lwowie w latach 1929–1931. Obecnie jest ono nieco zapomniane, choć zostało odnotowane na przykład przez Grzegorza Gazdę w jego *Słowniku europejskich kierunków i grup literackich*¹⁷. Również na polu studiów żydowskich pojawiły się opracowania poświęcone grupie i czasopismu¹⁸.

Środowisko galicyjskich literatów było świadome niekorzystnych uwarunkowań. Uważali oni jednak, że pomimo wszelkich trudności lokalna literatura jidysz ma zarówno solidne fundamenty, jak i doskonałych przedstawicieli. Według nich Galicja zasługiwała na akces do grona uznanych lokalnych jidyszowych środowisk literackich. W kwietniu 1929 roku odbyło się spotkanie około trzydziestu galicyjskich literatów, zainicjowane przez Melecha Rawicza¹⁹,

14 S. Liptzin, op. cit., s. 131–151.

15 S.M. Pinsker, op. cit., s. 63–75.

16 Zob. C. Mick, *Lemberg, Lwów, L'viv, 1914–1947. Violence and Ethnicity in a Contested City*, West Lafayette 2011.

17 G. Gazda, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich*, Warszawa 2000, s. 669.

18 Zob. K. Szymaniak, *Rozdwojony język. „Cusztajer” i galicyjskie jidyszowe środowisko artystyczne*, „Mirdasz” 2006, nr 7–8, s. 30–35; oraz C. Friedman-Cohen, *Kwuca „Cusztajer” be-Galicja 1929–1931*, „Khulyot. Journal of Yiddish Research”, Haifa 2007, s. 159–177.

19 Melech Rawicz (1903–1976) – pseudonim Zacharie-Chone Bergera, żydowskiego poety, eseisty, dramaturga i animatora życia kulturalnego. Urodził się w Radymnie (Galicja Wschodnia), a w jego domu mówiono głównie po polsku i niemiecku. Pod wpływem konferencji w Czerniowcach (1908) zaczął tworzyć również w języku jidysz. Mieszkał we Lwowie i Wiedniu, a na początku lat

a zorganizowane przez Rachelę (Rochl) Auerbach²⁰. Bezpośrednio po tym wydarzeniu rozpoczęto działania, które obejmowały również założenie czasopisma. Równolegle planowano wiele innych przedsięwzięć promujących kulturę jidyszową, takich jak spotkania literackie i wydawanie zbiorów poezji. Pierwszy numer „Cusztajera” ukazał się wkrótce po wspomnianym zjeździe, bo już we wrześniu 1929 roku. Można to uznać za sukces, szczególnie biorąc pod uwagę problemy z regularnością publikowania kolejnych numerów. Nominalnym redaktorem pisma był uznany poeta Dowid Kenigsberg²¹, jednak redakcja mieściła się w pokoju Racheli Auerbach, która wraz z Debora Vogel, Berem Sznaperem²² i Mendlem Nojgrojszlem²³ miała największy udział w redagowaniu czasopisma.



dwudziestych przeprowadził się do Warszawy, aby brać udział w tworzeniu modernistycznej literatury jidysz z takimi postaciami, jak Uri Cwi Grinberg czy Aron Cejtlin. W latach 1924–1934 był sekretarzem Związku Literatów i Dziennikarzy Żydowskich. Jego żywiołowa praca na rzecz kultury jidysz uczyniła go jednym z symboli międzywojennej literatury polsko-żydowskiej. W latach trzydziestych zaczął podróżować po świecie. Wojnę przeżył w Meksyku, a ostatecznie osiadł w Montrealu, gdzie nadal tworzył. Napisał wtedy między innymi książkę wspomnieniową oraz *Majn leksikon* (Mój leksykon), opisujący sylwetki żydowskich pisarzy w Polsce.

- 20** Rachela Auerbach (1903–1976) – urodziła się w Łanowcach (Galicja Wschodnia), pisarka, historyczka, tłumaczka i psychołożka pisząca w języku polskim, jidysz i hebrajskim. Zadebiutowała w latach dwudziestych na łamach lwowskiego dziennika „Chwila”, współpracowała jednocześnie jako dziennikarka i eseistka z wieloma gazetami, zarówno polskojęzycznymi, jak i wydawanymi w jidysz. W 1933 przeniosła się do Warszawy. Podczas II wojny światowej pracowała w kuchni ludowej w getcie warszawskim oraz współpracowała z grupą Oneg Szabat, tworząc archiwum getta. Jako jedna z niewielu ocalałych pomogła odnaleźć te materiały po wojnie. Współpracowała z CŻKH, badając temat Zagłady, czego owocem były dwie publikacje: *Na polach Treblinki* (1947) oraz *Żydowskie powstanie* (1948), a także wiele artykułów prasowych. W 1950 roku wyjechała do Izraela, gdzie podjęła współpracę z instytutem Jad wa-Szem.
- 21** Dowid Kenigsberg (1891–1942?) – urodził się w Busku (Galicja Wschodnia), poeta i tłumacz. Rozpoczął pisanie poezji w wieku piętnastu lat, wtedy jeszcze po polsku i niemiecku. W języku jidysz zadebiutował w 1909 roku (zbiór poezji *Jugnt – Młodzi*), następnie wydawał już samodzielne tomiki poezji: *Lider* (Wiersze, 1912), *Sonetn* (Sonety, 1913), *Hundert sonetn* (Sto sonetów, 1921). W latach dwudziestych osiadł na wsi pod Lwowem, tłumacząc na jidysz dzieła takie, jak *Pan Tadeusz* Mickiewicza czy *Buch der Lieder* Heinego. Po wybuchu wojny współpracował z Sowietami, nie są znane okoliczności jego śmierci.
- 22** Ber Sznaper (1906–1943?) – urodził się na obrzeżach Lwowa w ubogiej rodzinie jako syn szewca. Poeta początkowo związany z galicyjskim neoromantyzmem, zadebiutował jednak dużo później niż pozostali neoromantycy, w 1927 roku, tomikiem *Opszojm* (Szumowina), utrzymanym w bardzo pesymistycznym tonie. Następnie kontynuował pisanie w tym duchu, wydając tomiki *Majn sztot* (Moje miasto, 1932), *Majse un lid* (Opowieść i pieśń, 1934), *Bloe Werter* (Niebieskie słowa, 1937). Okoliczności jego śmierci nie są znane.
- 23** Mendl Nojgrojszl (1903–1965) – poeta i eseista. Urodził się w Nowym Sączu, otrzymał polsko-żydowskie wykształcenie, a następnie wyjechał do Wiednia, gdzie studiował prawo. W latach dwudziestych zadebiutował jako poeta i dziennikarz. Pisał do periodyków w Wilnie, Wiedniu, Warszawie i Lwowie. W 1936 roku wydał *Klejne antologie fun jidisze poezje in Galicja* (Mała antologia jidyszowej poezji galicyjskiej), obejmującą lata 1897–1935. Po zajęciu Austrii przez nazistów był więźniem obozów koncentracyjnych. Zdołał uciec i przedostać się do Brazylii, a następnie do Stanów Zjednoczonych. Tworzył również po wojnie, zmarł w Nowym Jorku.

Głównymi problemami, z jakimi zmagala się redakcja „Cusztajera”, były trudności finansowe oraz konflikty w zespole. Pierwsza z kwestii nie pozwoliła na to, aby pismo, planowane jako kwartalnik, ukazywało się częściej niż raz w roku. Spory polityczne w zespole doprowadzały do stopniowego określania profilu ideologicznego grupy, jednak za cenę rozłamu z częścią radykalnie lewicowo nastawionych pisarzy²⁴. W drugim numerze redakcja rozpoczęła spekulacje dotyczące zarzucenia periodycznego charakteru wydawnictwa. We wstępniaku do trzeciego numeru powrócono jednak do początkowych deklaracji. Niedługo potem ostatecznie zawieszono działalność i zarzucono zbieranie materiałów do kolejnych zeszytów.

Czasopismo „Cusztajer”

„Cusztajer” był wydawany na papierze formatu A5, ze wzmocnioną kartonową okładką oraz nienumerowanymi stronami zawierającymi reprodukcje obrazów (pobielanymi, papier o wyższej gramaturze). Pierwszy i drugi numer liczyły po 64 strony, a objętość trzeciego została zwiększona do 80 stron. Nie ma przesłanek, aby twierdzić, że pismo w okresie jego wydawania borykało się z problemem niedoboru tekstów. Wręcz przeciwnie, publicystyczne teksty, dla których nie znalazło się miejsce w pierwszym i drugim numerze – a więc w szczytowym okresie działalności grupy – były również drukowane w dodatku „Literatur un Kunst” (Literatura i sztuka) do czasopisma „Morgen” (później „Najer Morgen”) oraz w jednodniówce „Jidysz”. Trzeci numer dodatkowo został wzbogacony o twórczość pisarzy zza oceanu, którzy urodzili się w Galicji.

Każdy numer zaczynał się od spisu zawartości (na wewnętrznej stronie okładki), po którym następował wstępniak redakcyjny pod nazwą *Fun undz* (Od nas). Na kolejnych stronach znajdowała się największa objętościowo część (średnio 83% objętości każdego z numerów²⁵), którą można nazwać „literacko-artystyczną”. Obejmowała ona lirykę, prozę, reprodukcje obrazów oraz artykuły krytyczne na temat literatury i sztuki.

Na końcu każdego numeru znajdował się między innymi dział *Fun der kinstler-welt* (Ze świata artystów). To właśnie w nim opublikowano tekst Debory Vogel dotyczący twórczości Brunona Schulza. Pozostałymi działami były *Szrajber un bicher* (Pisarze i książki) oraz *Kultur injonim* (Sprawy kulturalne). Każdy z numerów kończył się jednostronicowym tekstem publicystycznym. Na wewnętrznej części tylnej okładki umieszczano ponadto dział zatytułowany *Iberblik* (Przegląd), będący skrótowym przedstawieniem wydarzeń kulturalnych

²⁴ Zob. K. Szymaniak, *Rozdwojony język*.

²⁵ W pierwszym numerze jest to około 75%. Co zrozumiałe, w tym przypadku można znaleźć więcej tekstów o charakterze programowym.

odbywających się w tym czasie w Galicji – miał on pokazywać, jak prężnie zaczęło rozwijać się lokalne życie kulturalne. Czasopismo stosowało zatem planowy rozkład treści, jednak nie był on całkowicie ugruntowany – wskazuje na to absencja niektórych działów w numerze drugim, po części wywołana problemami z drukiem. Na podstawie tych informacji można zauważyć, że „Cusztajer” miał ambicje obejmowania na swoich łamach możliwie najszerszej tematyki związanej z kulturą.

Kwestie ideologiczne

Najważniejszą kwestią poruszaną w tekstach publicystycznych w „Cusztajerze” była sytuacja kultury i języka jidysz na obszarze Galicji. Już we wstępie do pierwszego numeru czytamy: „Chcemy zaorać tutejszy zaniedbany teren. Czeka nas praca, dużo cięższa praca, wyrwać chwasty, dziko porosłe w czasach pustki”²⁶.

Głównym problemem społeczności żydowskiej w Galicji była według publicystów asymilacja²⁷. Galicja, w porównaniu z innymi rejonami w Europie Wschodniej, była krytykowana przez ideologicznych jidyszystów właśnie jako „przeklęte środowisko asymilacji”. Awrom Trembowelski²⁸ i Naftali Wejnisz²⁹ ubolewali nad tym, że ten stereotyp zaczyna się urzeczywistniać. Pierwszy z nich większą wagę przykładał do aktualnych problemów systemowych, które składają się na tak pesymistyczny obraz. Jako najważniejszy z nich wymieniał szkolnictwo: państwowe (polskie) szkoły z założenia miały wpływ na zwiększenie zakresu akulturacji lokalnych Żydów. Trembowelski zwracał również uwagę na stan prywatnej edukacji żydowskiej: szkoły „Tarbutu” uznawał za zakamuflowaną flankę polonizacji, głównie z powodu realizowanego przez nie programu³⁰. Polscy Żydzi marzący o edukacji na wyższym poziomie (co wiązało się ze zdawaniem państwowych egzaminów w języku polskim) byli poddawani stałemu naciskowi kultury wernakularnej. Szkoły

26 *Fun undz* (Od nas), „Cusztajer” 1929, nr 1, s. 2.

27 Słowo „asymilacja” jest dzisiaj rzadziej stosowane i ustępuje bardziej precyzyjnemu terminowi „akulturacji”. Jednak aby zachować zgodność między niniejszym artykułem a przytaczanymi cytatami, wzorem publicystów z „Cusztajera” posługuję się terminem „asymilacja” – w ówczesnym znaczeniu.

28 Awrom Trembowelski – urodził się w 1899 roku w Czortkowie (Galicja Wschodnia), dziennikarz, bibliotekarz i działacz na rzecz kultury jidysz w Galicji. W latach 1925–1939 pracował w bibliotece w rodzinnej miejscowości, pisząc jednocześnie teksty do gazet takich, jak „Morgn” (Lwów), „Frajnd” (Warszawa) oraz „Ejnikajt” (Moskwa). Był również stałym galicyjskim korespondentem „Wilner Tog”. Wojnę przeżył na terenie Uzbekiej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej.

29 Naftali Wejnisz (1897–1943) – urodził się w Tarnowie, krytyk literacki i badacz folkloru. Początkowo nauczyciel w polskim i żydowskim gimnazjum, zadebiutował literacko po I wojnie światowej. Pisał również prace naukowe na tematy etnograficzne i historyczne. Więzień getta wileńskiego, po ucieczce dołączył do grupy partyzantów, nie dożył końca wojny.

30 O nauce w szkołach państwowych i prywatnym szkolnictwie żydowskim, w tym szkołach Tarbutu, zob. K. Kijek, *Dzieci modernizmu*, Wrocław 2017, s. 123–181.

z wykładowym językiem jidysz były na tym terenie rzadkością. W okresie wydawania „Cusztajera” istniała tylko jedna (w Mielnicy), borykająca się z ogromnymi problemami. Redakcja zdecydowała się zamieścić artykuł na jej temat, podkreślając fatalną sytuację finansową placówki, ale również ujawniając rozmaite szykany ze strony rządu polskiego, które utrudniały jej działalność³¹. Trembowelski, biorąc pod uwagę wszystkie te okoliczności, wskazywał, że sytuacja języka jidysz w Galicji jest bardzo trudna, być może najtrudniejsza na terenie Polski, a oznaki kryzysu można znaleźć we wszystkich grupach demograficznych: „Jednym słowem, starzy i młodzi, bogaci i biedni, wszyscy tańczą taniec asymilacji”³², co zapewne jest nawiązaniem do chocholego tańca z *Wesela* Wyspiańskiego. Redakcja w pierwszym ze wstępów, próbując pokazać dramatyzm tego położenia, odwołuje się do metaforyki obłączonej twierdzy, której trzeba bronić z całych sił.

Już od pierwszego spotkania galicyjskich literatów, jeszcze przed założeniem grupy i czasopisma, zaczęły się pojawiać pomysły na wskrzeszenie jidyszowego życia kulturalnego w Galicji. Podstawowym, zadeklarowanym celem grupy było stworzenie czasopisma oraz lokalnego związku kulturalnego. Kolejnym krokiem miało być rozszerzenie działalności na ośrodki prowincjonalne za pomocą wysłanników, którzy mieli nawiązać z nimi relacje, a następnie utrzymywać współpracę. Planowano również skonsolidowanie środowiska galicyjskiego, włączając w nie wszystkich pisarzy przebywających na emigracji. „Cusztajer” miał być platformą promującą młodych twórców, umożliwiającą im artystyczną ekspresję w „chronionych warunkach”, gdzie nie byli narażeni na gorsze lub protekcyjne traktowanie z racji swojego pochodzenia. Grupa wspierała działalność wydawniczą i próbowała umożliwiać debiuty literackie. To właśnie pod auspicjami „Cusztajera” został wydany debiutancki tomik poezji Debory Vogel *Tog figur*n (Figury dni)³³ oraz Jojszefa Grinzajta *Cum sztralmentsz* (Do człowieka-promienia)³⁴.

Utwory literackie w „Cusztajerze”

Literatura publikowana w „Cusztajerze” w większości odchodziła od założeń neoromantyzmu galicyjskiego, kierując się w stronę eksperymentów formalnych. W poezji dominował wiersz biały, bez zachowania metrum i klasycznej struktury. Pojawiały się eksperymenty formalne, na przykład w utworze *Rund arum di welt*³⁵ (Dookoła świata) Naftalego Grosa, polegające na dwóch możliwych

31 N. Blumental, *Der gorl fun a jidischer szul in a galicischer sztetl* (Los żydowskiej szkoły w galicyjskim miasteczku), „Cusztajer” 1929, nr 1, s. 64.

32 A. Trembowelski, *Lomir Szafn a kultur centrale far jidisz in Galicje!* (Stwórzmy centrum kultury jidysz w Galicji!), „Cusztajer” 1929, nr 1, s. 60–63.

33 D. Vogel, *Tog figur*n (Figury dni), Lwów 1930.

34 J. Grinzajt, *Cum sztralmentsz* (Do człowieka-promienia), Lwów 1930.

35 N. Gros, *Rund arum der welt* (Dookoła świata), „Cusztajer” 1931, nr 3, s. 41.

sposobach czytania wiersza, czy typograficzne, włączone w treść wierszy Debory Vogel. W poezji nie sięgano po klasyczne formy, takie jak sonet, a jedyną szerzej stosowaną formą tego rodzaju był poemat. Nieco bardziej tradycyjną postać przyjmowała proza (kilku- lub kilkunastostronicowe opowiadania bez śladów eksperymentów na tle formalnym).

Redakcja nie określiła jednoznacznie profilu politycznego czasopisma, lecz frekwencyjna analiza występujących w utworach motywów pozwala stwierdzić, że szczególnym polem zainteresowania artystów zrzeszonych w grupie były zagadnienia społeczne. Począwszy od lat dwudziestych, w literaturze jidysz można zauważyć wyraźne skłonności do społecznego zaangażowania w sztuce, które przybierało różne formy: od doboru bohaterów aż po czynne uprawianie rewolucyjnej agitacji politycznej. Zainteresowanie sprawami społecznymi, problemami dotyczącymi biedniejsze warstwy społeczne, było obecne również w czasach klasycznej literatury jidysz (1864–1917). Było to spowodowane między innymi sytuacją ludności żydowskiej mówiącej w jidysz (asymilacja językowa często wiązała się z awansem społecznym), naturalnym egalitaryzmem tej literatury oraz oczekiwaniami krytyki. Nakładało się na to także społeczne ukierunkowanie sąsiednich literatur w latach trzydziestych XX wieku (na przykład grupa Żagary). Można więc powiedzieć, że dominacja tego typu tematyki była nie do uniknięcia, zwłaszcza jeśli weźmiemy pod uwagę jeszcze jedną kwestię.

Zasada lokalizmu spowodowała, że wszystkie utwory opublikowane w „Cusztajerze” zostały napisane przez osoby, które przez jakiś czas żyły na terenie Galicji. W Polskiej historiografii, szczególnie w kontekście II Rzeczypospolitej, Galicja przyjmuje czasami nieco zafałszowany obraz, idylliczną postać, której symbolem może być kurort w Zaleszczykach. Jednak zarówno w czasie Monarchii Habsburskiej, jak i w okresie II Rzeczypospolitej Galicja była jednym z najgorzej rozwiniętych pod względem gospodarczym regionów państwa. Stała styczeńność twórców i twórczyń ze skrajną biedą na pewno miała wpływ na ich twórczość i wrażliwość społeczną. Faktycznie było tak w przypadku większości tych pisarzy i pisarek, którzy często pojawiali się na łamach czasopisma, na przykład Rochli Korn, Jankewa Szudricha, Bera Sznopera czy Nachuma Bomzego. Twórczość pozostałych również często wiązała się ściśle z tematami społecznymi, co mogło wynikać z ich pochodzenia³⁶, poglądów politycznych³⁷ lub obu czynników.

Regionalne sprofilowanie czasopisma można zauważyć także w podejściu do opisywania przestrzeni. Zarówno miasto, jak i wieś pojawiające się w utworach publikowanych w „Cusztajerze” można w większości utożsamiać z lokalną

36 We wstępie do tomiku poezji Jankewa Szudricha Isroel Aszendorf kładzie ogromny nacisk na podkreślenie jego pochodzenia i ciężkiej pracy, którą wykonuje na co dzień. Zob. I. Aszendorf, *Der ej-biker majmen* (Wiecznie wierzący), w: *Di erd rirt* (Ziemia porusza), Buenos Aires 1953, s. 5–7.

37 Zob. I. A. Liski, *Produktiwizacje* (Produktywizacja), London 1937.

rzeczywistością galicyjską. Wyraźnie widać, że w opisach otoczenia dominuje pesymistyczny nastrój. Ma to jednoznaczny cel i zamiysł – współgra z przedstawianiem perspektywy ubogich ludzi, którzy zwykle byli głównymi bohaterami utworów³⁸. Naturalistyczne opisy pomagają z kolei udramatyzować pojawiające się w nich wątki społeczne.

Świat przedstawiony nie daje nadziei żadnemu z bohaterów: od osaczającego miasta nie da się uciec, a obrazy wsi nie pozwalają na sentymentalny eskapizm³⁹. Wydaje się, że taki punkt widzenia był odbiciem charakterystycznego wówczas dla galicyjskich twórców pesymistycznie nacechowanego spojrzenia, połączonego dodatkowo z kwitującym w tamtych latach katastrofizmem.

Co symptomatyczne, w kontrze do przedstawionych obrazów nie pojawia się recepta na poprawienie sytuacji społeczeństwa. Twórcy na łamach „Cusztajera” nie marzą głośno o rewolucji. Poezja i proza mają charakter bardziej reporterski i interwencyjny niż agitacyjno-polityczny.

Horyzonty czasopisma

Nazwiska autorów, których utwory drukowano w każdym z numerów, pozwalają ustalić trzon redakcji. Byli to Rachela Auerbach, Rachela (Rochl) Korn, Mendl Nojgrojszl, Ber Sznaper i Debora Vogel. Oprócz Rochli Korn wszyscy zostali wymienieni przez Karolinę Szymaniak i Carrie Friedman-Cohen jako grupa najbardziej aktywnych redaktorów.

Ciekawie wygląda statystyka demograficzna autorów i autorek. Większość drukowanych w „Cusztajerze” twórców i twórczyń była wówczas przed trzydziestym rokiem życia. Jest to co prawda symptomatyczne dla grup literackich międzywojnia, co często podkreślano już na poziomie nazwy grupy (na przykład Jung Jidysz⁴⁰, Jung Wilne⁴¹), ale tym, co zdecydowanie wyróżniało galicyjską grupę spośród wszystkich innych, jest znaczny udział kobiet, które w pozostałych grupach odgrywały rolę marginalną – zarówno w redakcji, jak i w gronie drukowanych autorów. W przypadku „Cusztajera” autorki napisały jedną czwartą

38 Dobrym przykładem jest cykl wierszy *Parias-gezangen* (Pieśni pariasów) Bera Sznapera, w których, jak wskazuje tytuł, podmiotem zbiorowym są biedacy skarżący się na swój los. Zob. B. Sznaper, *Parias gezangen*, „Cusztajer” 1929, nr 1, s. 19–21.

39 Melancholijne opisy miasta pojawiały się oczywiście w wierszach Debory Vogel. Poetą publikującym wiersze w podobnym duchu był na przykład Hersz Weber. Zob. D. Vogel, *Hejzer bajnacht* (Domy nocą) i *Plakatn-went in regn* (Ściany plakatów w deszczu), „Cusztajer” 1930, nr 2, s. 25; oraz H. Weber, *Cwej frojen in gas* (Dwie kobiety na ulicy), „Cusztajer” 1930, nr 2, s. 26–27; *Winkl hotel* (Hotel na rogu), „Cusztajer” 1931, nr 3, s. 28–29. W przypadku tematyki wsi na szczególną uwagę zasługują utwory Rochl Korn.

40 Więcej o tej grupie zob. J. Malinowski, *Grupa „Jung idisz” i żydowskie środowisko „Nowej Sztuki” w Polsce 1918–1923*, Warszawa 1987.

41 Historię i twórczość tej grupy przybliżyła w swojej monografii Joanna Lisek, *Jung Wilne. Żydowska grupa artystyczna*, Wrocław 2005.

opublikowanych tekstów, a biorąc pod uwagę wąską grupę pisarzy i pisarek drukowanych w każdym z numerów, kobiety stanowiły w niej większość, co jest absolutnym ewenementem w tamtych czasach. Feminizacja czasopisma miała niespotykany charakter także pod względem specjalizacji autorek.

Pierwszym z obszarów, na którym męskie redakcje czasopism pozwalały spełniać się żydowskim pisarkom w ramach literatury jidysz, była poezja utrzymana w modelu tradycyjnym lub ludowym, którą uznawano za dużo bardziej odpowiadającą kobiecej ekspresji⁴². Wymownym przykładem jest to, że w tym okresie triumfy wśród krytyków święciły wiersze Miriam Ulinower⁴³ – sentymentalne, proste, dalekie od modnych wówczas awangardowych eksperymentów w sztuce. W prozie i publicystyce – dziedzinach prestiżowych i lepiej wynagradzanych – dominowali mężczyźni. Kobietom pozostało spełnianie się w roli „muz i egerii”⁴⁴. Jednak w przypadku „Cusztajera” wszystkie większe objętościowo teksty z zakresu krytyki literackiej i krytyki sztuk plastycznych zostały napisane przez Rachelę Auerbach i Deborę Vogel. Cykl pierwszej z nich obejmował obszernie krytycznoliterackie eseje przedstawiające sylwetki i twórczość pisarek. Nawet na podstawie tak małej liczby tekstów można stwierdzić, że zbiór artykułów był z założenia refleksją nad doświadczeniem kobiety-pisarki w bardzo szerokim kontekście: wszystkie trzy przedstawiane postacie (Martha Ostenso⁴⁵, Fradl Sztok⁴⁶ i Ewa Szelburg⁴⁷) miały różne pochodzenie, prezentowały też różne rodzaje twórczości. Auerbach skupiała się na literackim dorobku każdej z nich, nie patrząc jednak ściśle przez pryzmat „literatury kobiecej” i nie uprawiając

42 K. Szymaniak, *Dwie rewolucje. Kobiety i kobiecość w krytyce literackiej*, w: *Nieme dusze? Kobiety w kulturze jidysz*, red. J. Lisek, Wrocław 2010, s. 403–450.

43 Miriam Ulinower (1890–1944) – żydowska poetka, urodzona w Łodzi i wywodząca się z tradycyjnej rodziny. Debiutowała początkowo w języku polskim i niemieckim, do pisania w jidysz skłonił ją Szolem-Alejchem. Tworzyła sentymentalną poezję tematycznie związaną ze ztetlem. Jej najbardziej znanym tomikiem jest *Der bobes ojcer* (Babciny skarb). Pomimo tradycyjnego wydźwięku twórczości była aktywną uczestniczką jidyszowego życia kulturalnego w Łodzi, organizując spotkania aż do likwidacji getta łódzkiego.

44 K. Szymaniak, *Próba zdekonspirowania imienia własnego. Kilka uwag o Racheli Auerbach i obecności jidyszowych autorek w historii literatury polskiej*, w: *Sporne postaci w polskiej krytyce feministycznej po 1989 roku*, red. M. Świerkosz, Gdańsk 2016, s. 75–108.

45 Martha Ostenso (1900–1963) – amerykańsko-kanadyjska pisarka i scenarzystka pochodzenia norweskiego. Była pracownikiem socjalnym w Nowym Jorku, równolegle tworzyła scenariusze, opowiadania i powieści. Za najpopularniejszą z nich, *Wild Geese* (Dzikie gęsi, 1925), została uhonorowana nagrodą za najlepszy debiut powieściowy.

46 Fradl Sztok (1890–1952?) – urodziła się w Skale Podolskiej, pisarka żydowska. W 1907 roku wyemigrowała do Nowego Jorku. Zasiadła jako jedna z pierwszych poetek używających formy sonetu w poezji. Jej jedynym wydanym zbiorem opowiadań było *Gezamelte ercejlungen* (Opowiadania zebrane, 1919). Pisarka następnie wycofała się z jidyszowego życia literackiego, publikując opowiadania w języku angielskim.

47 Ewa Szelburg-Zarembina (1899–1986) – polska powieściopisarka, poetka, dramaturżka, eseistka, najbardziej znana z twórczości dla dzieci i młodzieży.

feministycznej krytyki literackiej w dzisiejszym rozumieniu tego określenia. Zastanawiała się co prawda, czy na decyzję Fradl Sztok o zaprzestaniu wydawania utworów nie miała wpływu frustracja z powodu niskiej pozycji kobiet w środowisku literackim, lecz skupiła się głównie na dogłębnym przedstawieniu jej piarstwa w kontekście biograficznym, prowadząc analizę prezentowanych przez nią postaci i zdarzeń. Z psychologicznego punktu widzenia prezentuje również twórczość Marthy Ostenso oraz Ewy Szelburg, próbując przede wszystkim zrekonstruować ich intencje jako twórczyń.

Artykuły krytyczne Debory Vogel charakteryzowało jeszcze większe zróżnicowanie. Vogel rozpoczynała swoją działalność literacką w języku jidysz od pisanie tekstów z zakresu krytyki sztuki⁴⁸. Redakcja „Cusztajera” w sztukach plastycznych widziała źródło inspiracji i uzupełnienie literatury, stąd zamieszczanie reprodukcji obrazów oraz stała rubryka *Fun der kinstler-welt*, w której spoglądano na działalność awangardowych galicyjskich malarzy. Kolejnym przejawem zainteresowania sztuką było zaprezentowanie w pierwszych numerach (w dwóch częściach) eseju o temacie i formie w sztuce Chagalla, który nie był co prawda malarzem galicyjskim, ale był postacią absolutnie kluczową dla ówczesnej sztuki żydowskiej⁴⁹. Cykl obszernych esejów Debory Vogel nie dotyczył wyłącznie sztuk plastycznych. W trzecim numerze czasopisma zaprezentowała ona tekst *Wajse werter in der dichtung* (Białe słowa w poezji), którym rozpoczęła serię manifestów z zakresu teorii literatury, wydawanych przez nią w latach trzydziestych. Jednak i w przypadku „białych słów” punktem wyjścia do rozważań o literaturze jest sztuka – autorka we wstępie powołuje się między innymi na kubizm i lègeryzm:

„Nowoczesne malarstwo przejawia jedną główną tendencję: sprowadzenia rzeczywistości do ostatniej warstwy faktyczności, do szkieletu rzeczy. Co więcej – istnieje tendencja do sprowadzania reguł i praw, według których istnieją rzeczy – do materii malarskiej.

Rzeczy istnieją zgodnie z zasadą granicy i równowagi lub statyki. Z tak sformułowanej zasady kubizm i «lègeryzm» uczyniły swoją główną treść. [...]

Do tego poziomu nie doszły jeszcze próby nowoczesnej poezji i jej teorii. Za pierwszy etap – i to nie zawsze udany, gdyż często spreparowany intelektualnie – można przywołać próbę potraktowania słowa albo grupy słów jako materiałów, a nie tylko jako nośnika przedstawień. Każda tendencja do wyzwolenia poezji od literackości, traktowania jej jako konstrukcji materiału słownego – jest zapowiedzią nowoczesnej poezji (zaliczyć tu należy próby angielskich, hiszpańskich «dadaistów» i w pewnym stopniu naszych «inzichistów»). Analogicznie do teorii

48 K. Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei*, s. 38.

49 D. Vogel, *Teme un form in der kunst fun Szagal* (Temat i forma w sztuce Chagalla), „Cusztajer” 1929, nr 1, s. 21–26; oraz „Cusztajer” 1930, nr 2, s. 19–24.

statycznej faktyczności i rzeczowości w plastyce – należy stworzyć teorię nowej poezji statyki. Punktem wyjścia w tym przypadku będzie rozróżnienie liryki dynamiki i liryki statyki⁵⁰.

Artykuł ten jest jedynym na łamach „Cusztajera”, w którym ktoś pod swoim imieniem i nazwiskiem zaprezentował własne poglądy estetyczne na temat literatury. Nie jest niczym niezwykłym, że rola ta przypadła właśnie Vogel, która obok Auerbach opublikowała w piśmie największą liczbę tekstów teoretycznych na temat sztuki⁵¹. Po raz kolejny mamy tutaj do czynienia z wyjątkowością czasopisma pod względem genderowym. Modernizm był epoką, w której udział kobiet w dyskursie na temat literatury i awangardowości wciąż był znikomy⁵². W redakcji „Cusztajera” to jednak kobiety stanowiły siłę intelektualnego zaplecza⁵³.

Mimo że w selekcji utworów do publikacji obowiązywało pryncypium regionalne, horyzonty czasopisma sięgały dużo dalej niż do granic Galicji. Widać, że pismo miało ambicje, aby włączyć się w szeroki dyskurs o literaturze żydowskiej, zarazem jednak próbowało zachować własne, charakterystyczne podejście i preferencje estetyczne. Intelektualne przygotowanie i wiedza literaturoznawcza grona redakcyjnego, w szczególności Racheli Auerbach i Debory Vogel, wymykały się ze sztywnego gorsetu zainteresowania jedynie sztuką lokalną. Literatura zagraniczna, dziecięca czy nowoczesne malarstwo nie były domyślnymi polami zainteresowań „Cusztajera”, które wynikałyby bezpośrednio z tekstów programowych i publicystycznych, jednak to właśnie eseje dotyczące tych dziedzin przyczyniły się do znacznego ubogacenia treści czasopisma i pokazały jego ambicje intelektualne.

Oprawa graficzna i sztuka w „Cusztajerze”

Pismo posiadało dość surową szatę graficzną. Wynikało to przede wszystkim z faktu, że trzon grupy obejmował jedynie literatów. Zupełnie inaczej niż w przypadku warszawskiego środowiska, wydającego na początku lat dwudziestych czasopisma „Ringel”, „Chaliastre” czy „Albatros”, w których kontrybucja artystów plastyków takich jak Henryk Berlewi czy Marc Chagall miała duży wpływ na szatę graficzną. Spośród tego typu wydawnictw „Cusztajer” graficznie przypomina najbardziej

50 D. Vogel, *Wajse werter in der literatur*, „Cusztajer” 1931, nr 3, s. 42–47.

51 Z tej dwójki to jednak Vogel miała większą tendencję do konceptualizacji, wprowadzając później między innymi pojęcie montażu jako nowego gatunku literackiego. Zob. D. Vogel, *Montaż jako gatunek literacki oraz Montaż literacki (Wprowadzenie)*, w: K. Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei*, s. 262–274.

52 A. Schachter, op. cit., s. 125–127.

53 Patrząc szerzej, nie był to całkowity ewenement. Galicja miała solidne tradycje naukowej działalności kobiet. Zob. N. Aleksion, *Female, Jewish, Educated and Writing Polish Jewish History*, „Polin. Studies in Polish Jewry”, Vol. 29: *Writing Jewish History in Eastern Europe*, Oxford 2017, s. 195–216.

„Di Wog”, redagowany w Warszawie przez Melecha Rawicza w 1922 roku. W obu czasopismach stosowano podobne kroje pisma, a także eksperymenty z układem tekstu: artykuł wstępny *Fun undz* z pierwszego numeru „Cusztajera” był zawarty w nietypowej formie przywodzącej na myśl reklamy wydawnictwa Kultur-Lige, umieszczone w dwóch pierwszych numerach „Di Wog”.

Mimo że malarze i malarki nie brali czynnego udziału w działalności grupy, ważnym i unikatowym elementem każdego numeru „Cusztajera” były reprodukcje. Ich zestaw był opatrywany w osobnym dziale krótką notką dotyczącą ich autorów. Temat sztuk plastycznych na łamach „Cusztajera” (selekcja dzieł oraz teksty tematyczne) był zdominowany przez Vogel, która w gronie całej redakcji posiadała największe kompetencje, aby zajmować się tą dziedziną – już wtedy ważnym elementem jej działalności były eseje z zakresu krytyki artystycznej oraz recenzje wystaw. Prace drukowane w „Cusztajerze” wyraźnie wpisują się w zainteresowania estetyczne Debory Vogel⁵⁴, przyglądającej się ze szczególną uwagą poczynaniom lwowskiej grupy Artes (Aleksander Riemer, Henryk Streng), której artystom został poświęcony dział dotyczący sztuk plastycznych w trzecim numerze⁵⁵. Vogel była również znana jako „patronka” grupy galicyjskich *lègerystów*, takich jak Emil Kunke (który zaprojektował również okładkę pisma) czy Otto Hahn. Pisarka dzieliła z nimi estetyczną fascynację sztucznością przestrzeni miejskiej i umownością życia, której symbolem jest często występująca w jej twórczości figura manekina⁵⁶. Oprócz silnej reprezentacji malarzy wykształconych w Paryżu w duchu *lègeryzmu* na łamach „Cusztajera” pojawiali się też artyści będący pod silnym wpływem niemieckiego ekspresjonizmu: Bruno Schulz oraz karykaturzysta i scenograf Fryderyk Kleinmann⁵⁷. Również malarzy na łamach „Cusztajera” obowiązywał lokalny klucz geograficzny – wszyscy pokazywani artyści urodzili się na terenie Galicji. Wyjątkiem są jedynie dwa obrazy Marca Chagalla użyte jako ilustracje do referatu Debory Vogel z zakresu krytyki sztuki.

Jak już wspomniałem, reprodukcje obrazów były umieszczane na grubszym papierze i drukowane w skali szarości. Strony, na których się znajdowały, nie były numerowane. Wyjątkiem od tej reguły są wyżej wspomniane reprodukcje zawarte w tekście Vogel *Teme un form in der kunst fun Szagal* (Temat i forma w sztuce Chagalla). Na taki zabieg zdecydowano się jednak tylko w pierwszym numerze

54 Zob. K. Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei*; oraz A. Bojarov, P. Polit, K. Szymaniak *Montaże. Debo-ra Vogel i nowa legenda miasta*, Łódź 2017.

55 Zob. D. Vogel, *Di jidisze moler fun Galicje*, „Literarisze Bleter” 1932, nr 27, s. 424–425; *Cwej judisze onhejber fun der mechanisz-geometriszer richtung in der moleraj*, „Morgen” 1928, nr 485, s. 4; *Arum der ojssztelung fun der grupe Artes* („150 grupisze arbajtn”), „Najer Morgen” 1932, nr 18, s. 6.

56 P. Stodkowski, *Patrząc z daleka i z bliska. Trzy spojrzenia na międzywojenną twórczość Henryka Stren-ga*, w: Marek Włodarski i Henryk Streng (1898–1960). *Między centrum i peryferiami*, Sopot 2013.

57 Jest to jedyny przypadek, kiedy reprodukcje nie dotyczyły któregoś z tekstów – artykuł o Trupie Wileńskiej nie zmieścił się w drugim numerze, jednak same reprodukcje zostały wydrukowane.

(tekst został wydrukowany w dwóch częściach – w numerach pierwszym i drugim), co wskazuje na to, że sposób prezentacji sztuk plastycznych nie był jeszcze ostatecznie ustalony.

Liczba reprodukcji zaprezentowana w dwóch pierwszych numerach czasopisma była podobna (dziewięć reprodukcji w pierwszym numerze oraz osiem w drugim). W trzecim numerze nastąpił znaczący spadek liczby materiałów graficznych. Zaprezentowano tylko cztery reprodukcje obrazów przy jednoczesnym zwiększeniu objętości całego czasopisma.

Poza referatem na temat sztuki Chagalla obrazy nie służyły wprost jako ilustracje do dzieł literackich. Można jednak stwierdzić, że były odbiciem literackich poglądów estetycznych redakcji. Niezależnie od nurtu, który prezentowały, wszystkie dzieła cechowały się wysokim poziomem artystycznym i pokazywały, że na gruncie sztuk plastycznych Galicja ma silną reprezentację.

Pierwsza grupa obrazów to malarstwo abstrakcyjne, które było zwiastunem nowych czasów i kierunków estetycznych na łamach czasopisma – podobnie jak wiersze Debory Vogel. W tej grupie dominowała sztuka będąca pod wpływem lègeryzmu, tworzona przez malarzy wykształconych w akademii w Paryżu. Obejmowała ona zarówno portrety ludzkich postaci w uproszczonej i zgeometryzowanej formie, jak i kompozycje abstrakcyjne.

Wśród rysunków inspirowanych ekspresjonizmem lat dwudziestych zwraca uwagę monochromatyczność, która przywodzi na myśl techniki drzeworytu i linorytu, oraz wyraźnie zarysowana emocjonalność portretowanych postaci. Stosunkowo często korzystały one z tradycyjnych motywów żydowskich (Herszele Ostropolier, Golem) i motywów znanych z klasycznej literatury jidysz (*Nocą na starym rynku* Icchoka Lejbusza Pereca).

Nieco dalej sięgały prezentowane prace Brunona Schulza, w którego grafikach widać również inspiracje formizmem i surrealizmem przy zachowaniu typowego dla ekspresjonizmu pesymistycznego, mistycznego nastroju. Reprodukcje dzieł Schulza, podobnie jak referat Debory Vogel na temat jego malarstwa, znalazły się w drugim numerze „Cusztajera”. Wydrukowano tam reprodukcje trzech obrazów Schulza, podpisując je następującymi tytułami w jidysz: *Spotkanie. Żydowski młodzieniec i dwie kobiety w zaułku miejskim* jako *A bagegenisz* (Spotkanie), *Infantka i jej karły* jako *Karlikes* (Karły), *Undula na spacerze* (pod oryginalnym tytułem, jako *Undula afn spacer*)⁵⁸.

We wspomnianym numerze znalazły się również reprodukcje obrazów Kleinmanna, co może wskazywać, że w „Cusztajerze” uznano twórczość tych dwóch artystów za zbliżoną pod względem estetycznym.

⁵⁸ Bibliografia dzieł Schulza, innych dzieł plastycznych oraz utworów literackich znajduje się pod adresem: <http://www.phc.uni.wroc.pl/judaistyka/bibcusztajer.html>, A. Stepnowski, „Cusztajer” – bibliografia zawartości (dostęp: 23.02.2020).

Podsumowanie

Cusztajer jest typowym przykładem artystycznej grupy sytuacyjnej, która do czasu jej rozwiązania nie miała spójnych poglądów estetycznych. Jedynym wspólnym założeniem było działanie przeciw tendencjom akulturacyjnym oraz pisanie w języku jidysz – i właśnie tego dotyczyły teksty programowe. Nie było wśród nich klarownych manifestów ideowych na temat twórczości. Brak jasno ustalonej koncepcji estetycznej i ideologicznej pozwolił na drukowanie różnorodnych treści odległych od klasycyzmu.

Czasopismo wyraźnie pokazuje dynamikę zmian, które zachodziły wówczas w galicyjskim życiu kulturalnym. W sztukach plastycznych widać przejście, które następowało od sztuki inspirowanej niemieckim ekspresjonizmem lat dwudziestych do kubizmu i malarstwa abstrakcyjnego. Podobnie w literaturze: pomimo wyraźnego zafascynowania redakcji modernistycznymi środkami wyrazu, co skutkowało poszukiwaniem nowych form, nadal można było zauważyć występowanie tradycyjnych bohaterów żydowskich rodem ze sztetla oraz wpływy motywów ludowych. Tematycznie dominował pesymizm czasów kryzysu i społeczne zaangażowanie literatury. Utwory drukowane na łamach „Cusztajera” w większości nie okazały się kanoniczne na polu literatury żydowskiej i nie wszystkim autorom ostatecznie udało się wydać własne książki lub tomiki. Wciąż były to jednak postacie rozpoznawalne, szczególnie w kontekście lokalnym. Dla innych młodych artystów czasopismo było jednym z niewielu miejsc, do którego mogli nadesłać swoje utwory.

Elementami, które wyróżniały „Cusztajera” na tle innych periodyków wydawanych przez jidyszowe grupy artystyczne w międzywojniu, były znaczący udział kobiet w powstawaniu pisma i ich intelektualne zaplecze, dzięki któremu pojawiła się w nim stosunkowo duża liczba utworów z zakresu teorii sztuki i teorii literatury. Razem z publicystyką, to właśnie ta grupa tekstów jest jednym z najsilniejszych atutów czasopisma jako całości.

Intelektualne oddziaływanie „Cusztajera” miało jednak ograniczony zakres, a ambitny projekt wskrzeszenia kultury jidysz w Galicji został ostatecznie zarzucony. Trzon grupy uległ dezintegracji – część redakcji przeniosła się do Warszawy, co zresztą tłumaczy próbę przeniesienia tematyki galicyjskiej na łamy warszawskiego tygodnika literackiego „Literarisze Bleter” w 1932 roku. Teksty publicystyczne dotyczące galicyjskiego życia kulturalnego utrzymane były jednak w gorzkim tonie. Autorzy widzieli szansę na jego odzyskanie tylko w jakimś poważniejszym wstrząsie. Mimo to „Cusztajer” jest czasopismem publikującym wartościowe teksty, a jego zawartość może być użyteczna w badaniu zarówno literatury polsko-żydowskiej, jak i rozwoju intelektualnego i artystycznego poszczególnych pisarzy i pisarek – na przykład Debory Vogel.

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

Z teczki

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

REFERAT: Osobowy.

SPRAWA: Dokumenty osobiste – Dr Szelińska Józefina

Numery...

Rozpoczęto: 1 XI 1935

Skończono: (pusto)

Dwie czarne tasiemki zasupłane w węzeł.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Pisała po latach do Jerzego Ficowskiego:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

I dalej miękko, oznajmująco i łagodnie:

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

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

Nie zawahał się użyć żeńskiej formy czasownika:

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

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

Data: Warszawa, 2 stycznia 1937 jeszcze jego ręką.

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

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

Do urzędu nie wróciła.

Umowę rozwiązano 31 grudnia.

18.

Do Pana Dyrektora
Głównego Urzędu Statystycznego,
w Warszawie

W związku z ciężką chorobą, jaką przebywałam, proszę o
zażycie świadectwa lekarskiego i pragnę o 4-tygodniowy urlop
dla poratowania zdrowia

Warszawa, 22. stycznia 1937

Józefina Szelińska

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



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

Narieczona Schulza

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

– Gdzie ja jestem?

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

– Na Lindleya, szanowna pani.

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

– Gdzie?

Anioł w bieli szczęknął tacą z fiolkami.

– Ziemia. Polska. Warszawa.

A kiedy dalej nie rozumiała, prychnął jeszcze raz zniecierpliwiony:

– W szpitalu.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

„Do Pana Dyrektora Głównego Urzędu Statystycznego w Warszawie.

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

Jej charakterem jest tylko podpis: Józefina Szelińska.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Maciej Urbanowski: „Ja rozписаłem się bardzo, bo zółć mnie zalała”

Opublikowany w tym numerze „Schulz/Forum” list Stefana Napierskiego do Kazimierza Wyki rzuca pewne światło na okoliczności, w jakich doszło do publikacji w „Ateneum” słynnego, a nawet – jak chce Jerzy Jarzębski – „sławetnego”¹ *Dwugłosu o Schulzu*. Ów *Dwugłos* obrósł już zresztą sporą literaturą przedmiotu – jako „wielki skandal” i „wyjątkowo drastyczna pomyłka na giełdzie wartości literackich”², „bezpardonowa napaść”³, a nawet jako najostrzejszy atak na prozę Brunona Schulza w międzywojennej Polsce i „największa krytyczno-literacka pomyłka Wyki”⁴.

Nic więc dziwnego, że *Dwugłosowi* poświęcono osobne hasło w *Słowniku schulzowskim*. Autor tego hasła, Włodzimierz Bolecki, podkreślił, iż „zarówno data publikacji, jak i fakt, że jej autorami byli wybitni krytycy lat trzydziestych, a przede wszystkim jej treść – uczyniły z niej symboliczny fakt literacki o wielkim znaczeniu historycznoliterackim”⁵. Bolecki zwrócił też uwagę, że w *Dwugłosie*, który ma „więcej znamion paszkwilu i pamfletu na pisarza niż cech recenzji jego utworów”, można odnaleźć nie tylko najważniejsze antyschulzowskie zarzuty krytyki lat trzydziestych, ale że jest on równocześnie „znakomicie napisanym komentarzem krytycznoliterackim”, a wreszcie że „wydaje się jednym z najbardziej intrygujących «błędnych» odczytań utworu literackiego w polskiej krytyce XX wieku”.

Dodajmy i to, że *Dwugłos* był w zasadzie jednym z o s t a t n i c h omówień prozy Schulza przed wybuchem II wojny światowej⁶. Moment jego publikacji – początek roku 1939 – dodawał też obu recenzjom znaczeń oraz intencji, z których być może nie do końca zdawali sobie sprawę krytycy. Dlatego na przykład zamykając wypowiedź Wyki opinię, że „*Sanatorium pod Klepsydrą*, nawet spalone na stosie, w niczym nie uderza młodego pokolenia, ponieważ istotna zbież-

1 J. Jarzębski, *Schulz*, Wrocław 2000, s. 203.

2 W. Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym: Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej*, Wrocław 1982, s. 234–235.

3 M. P. Markowski, *Powszechna rozwiązłość. Schulz, egzystencja, literatura*, Kraków 2012, s. 143.

4 M. Krakowiak, *Katastrofizm – personalizm – realizm. O krytyce literackiej Kazimierza Wyki w latach 1932–1948*, Kraków 2001, s. 128.

5 W. Bolecki, *Dwugłos o Schulzu*, w: *Słownik schulzowski*, oprac. i red. W. Bolecki, J. Jarzębski i S. Rosiek, Gdańsk 2003, s. 94–95.

6 W 1939 roku ukazał się jeszcze artykuł A. Krawczyka *Czas u Bruno Schulza* („Nasz Wyraz” 1939, nr 5/6); pomijam tu książkę Stanisława Baczyńskiego *Rzeczywistość i fikcja*, której niemal cały nakład spłonął we wrześniu 1939.

ność w latach wydania nie oznacza zbieżności istotnej, a żadna z cech tej książki nie jest cechą przyszłości, o którą warto kopię kruszyć”⁷, Markowski rozumiał po latach jako dosłowne wezwanie do spalenia już nawet nie wymienionej książki, ale samego Schulza, a o zarzutach Napierskiego pisał, iż niebezpiecznie zbliżają się „do faszystowskiej i komunistycznej metaforyki kultury jako zdrowego i silnego organizmu, nieskażonego niczym obcym”⁸.

Sprawę *Dwugłosu* komplikowało to, że jego autorami byli krytycy nie tylko wybitni, ale też postrzegani jako niezależni, nieuwikłani w żadne polityczne czy ideologiczne serwituty, zwłaszcza po ogromnie aktywnej prawej i lewej stronie ówczesnej sceny literackiej. Choć trzeba też pamiętać, że Napierski był czołowym krytykiem liberalno-lewicowych „Wiadomości Literackich”, a Wyka w pierwszych latach swojej kariery publikował w konserwatywnym „Marcholcie”, a sporadycznie także w narodowym „Prosto z Mostu”. Ale też nie przypadkiem właśnie w roku 1938 Napierski rozluźnił swe związki z tygodnikiem Mieczysława Grydzewskiego i stworzył własne pismo. Nieco wcześniej, w końcu 1937 roku, Stanisław Piasecki, redaktor naczelny „Prosto z Mostu” oferował Wyce stałą współpracę, dość zdecydowanie wszakże przez niego odrzuconą⁹.

Absurdem byłoby do Wyki czy tym bardziej do Napierskiego przykleić etykietkę antysemitów czy endeków, „Ateneum” zaś określić mianem pisma nacjonalistycznego czy paseistycznego. Był to wprawdzie periodyk o stosunkowo krótkim żywocie, ale bez wątplenia ambitny, żywo redagowany, otwarty na szeroko rozumianą literaturę nowoczesną i europejską (publikacje na przykład Baudelaire’a, Rilkego, Supervielle’a, Eliota), a zarazem sięgający do dość szeroko rozumianej tradycji. To oznaczało także zainteresowanie pisarzami związanymi z prawicą, na przykład Karolem Hubertem Rostworowskim czy Janem Ludwikiem Popławskim¹⁰, ale nie zajmowali oni w tym piśmie specjalnie eksponowanego miejsca.

Zdaniem Wiesława Pawła Szymańskiego w „Ateneum” dominowało zainteresowanie współczesnością, zwłaszcza młodą, awangardową liryką. Sam Napierski

7 K. Wyka, S. Napierski, *Dwugłos o Schulzu*, „Ateneum” 1939, z. 1, w: K. Wyka, *Stara szuflada i inne szkice z lat 1932–1939*, oprac. M. Urbanowski, Kraków 2000, s. 423.

8 M. P. Markowski, op. cit., s. 145. Por. także uwagę o słowach Wyki: „Ja niestety rozumiem to w następujący sposób: spalmy Schulza, zanim spalą go faszyci. Jednak nawet wtedy, w postaci całkowitej ofiary, proza Schulza nas, młodych, nic a nic nie będzie obchodzić” (ibidem, s. 143, przypis 4). Niemal identycznie brzmią uwagi Markowskiego na interesujący nas temat w książce *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007, s. 61–63. Uwagi te rozwinęła Magdalena Jarnotowska, komentując *Dwugłos*, w artykule *Brud jako metafora w twórczości Brunona Schulza* („Prace Polonistyczne” LXIX, 2014, s. 117–121).

9 Szerzej na ten temat zob. M. Urbanowski, „Walczymy w gruncie rzeczy o to samo...”? *Wokół listów Stanisława Piaseckiego i Włodzimierza Pietrzaka do Kazimierza Wyki*, „Ruch Literacki” 2012, nr 4–5, s. 569–591.

10 S. Lichański, *Jan Ludwik Popławski jako krytyk literacki*, „Ateneum” 1938, nr 4–5; I. Sławińska, *Wokół teatru K. H. Rostworowskiego*, ibidem.

w liście do Wyki z 31 stycznia 1938 roku wyjaśniał to tak: „Obóz młodych», jeśli Pan przyjmuje za krystalizującą się postawę, przyjmuję jak słuszną i konieczną definicję. Lecz nie mógłbym przystać na solidarność roczników, która wie tylko to, czego nie chce – ta się okropnie panoszy w Polsce”¹¹. Warto przy tym przypomnieć, że Napierski urodził się w roku 1899, Wyka był więc odeń o dwaście lat młodszy.

„Ateneum” było trybuną młodych (drukowało między innymi Miłosza, Jastruna i Piętaka), ale było też pismem autorskim, na którym bardzo wyraźny ślad odciskała osobowość redaktora naczelnego, czyli Stefana Napierskiego¹², co notabene zwiększało znaczenie jego wypowiedzi na temat Schulza, brzmieć ona mogła bowiem jak oficjalne stanowisko redakcji.

Zarzucano zresztą „Ateneum” eklektyzm, ale Szymański łączył je po latach z personalizmem, zwracał też uwagę na charakterystyczną dla pisma aurę pesymizmu, związaną z oceną współczesnej rzeczywistości, której przeciwstawiano świat sztuki¹³. Taka postawa bliska była nieco paradoksalnej formule klerkizmu zaangażowanego, realizowanej w praktyce krytycznej przez samego Napierskiego¹⁴. Wyraźne było też w „Ateneum” zainteresowanie modernizmem katolickim i – szerzej – religią, czego przykładem mógłby być esej Marii Winowskiej o Charlesie Péguy (nr 3 z maja 1938) albo druk listów Stanisława Brzozowskiego, w których wyznawał on na przykład: „Na katolicyzm patrzę jak na zdumiewający twór życia” i „tak mi jest nienawistna psychologia dzisiejszego europejskiego liberała, radykała, dekadenta, że uciekam od niej do wrogich choćby, ale głębokich form życia”¹⁵.

Brzozowski był, jak wiadomo, wielkim patronem intelektualnym Kazimierza Wyki, swój wpływ wywarł też na krytykę Napierskiego. Pisał on jednak w liście do Wyki z 6 marca 1938 roku: „wyznam prywatnie, że mam do Brzozowskiego wyjątkowo ambiwalentny stosunek. My wszyscy – młodszy i starszy – jesteśmy «na niego» chorzy”. Stąd drukowany w pierwszym numerze „Ateneum” artykuł Ludwika Frydego *Brzozowski jako wychowawca (z powodu wydania „Legandy Młodej Polski”)*, na który Wyka ripostował w trzecim numerze pisma artykułem *Broń złudzeń i broń rzeczywistości*, na który z kolei odpowiedział Fryde *Dwie uwagi*¹⁶. Spór dotyczył tego, czy Brzozowski i *Legenda* mogą „działać dodat-

11 Wszystkie cytowane listy Napierskiego do Wyki znajdują się w Bibliotece Narodowej w Warszawie.

12 W. P. Szymański, *Współczesność i maska (o „Ateneum”)*, w: idem, *Moje Dwudziestolecie 1918–1939*, Kraków 1998, s. 174–189.

13 Ibidem, s. 178.

14 Por. J. Zięba, *Klerk zaangażowany. Stefana Napierskiego nowoczesna krytyka literacka wobec dyskursów krytycznych w dwudziestolecu międzywojennym*, Kraków 2006.

15 S. Brzozowski, *Z niedrukowanej korespondencji*, „Ateneum” 1939, nr 2 (8).

16 L. Fryde, *Brzozowski jako wychowawca (z powodu wydania „Legandy Młodej Polski”)*, „Ateneum” 1938, nr 1, s. 12–37; K. Wyka, *Broń złudzeń i broń rzeczywistości*, „Ateneum” 1938, nr 3, s. 461–448; L. Fryde, *Dwie uwagi*, „Ateneum” 1938, nr 3, s. 469–474. O powieściach Brzozowskiego pisała też Eugenia Krassowska w numerze 2 (8) „Ateneum” z 1939 roku.

nio na charakter umysłowy i uczuciowy młodego pokolenia” – Fryde twierdził, że nie, z czym nie zgadzał się Wyka. Napierski napisał wtedy Wyce, iż podziela wiele jego „tez i przeciwstawięń” (list z 6 marca 1938). Wspominam o tym, bo wpływ Brzozowskiego na *Dwugłós* wskazywali niektórzy komentatorzy, na przykład Markowski, który retorycznie zapytywał: „Czy Wyka znalazł taki ton u Brzozowskiego, którego wówczas był zachłannym czytelnikiem?”¹⁷.

Pomyłkę Wyki i Napierskiego tłumaczono rozmaicie. Jarzębski na przykład wyjaśniał ją niezdolnością obu krytyków do zobaczenia w prozie Schulza czegoś więcej ponad rodzajowość, „portret małego miasteczka i jego mieszkańców – w dodatku dziwacznie zdeformowany, przeładowany jakoby ozdobami i zanurzony w chaosie obrazów, metafor, czasoprzestrzennych porządków”¹⁸.

Inaczej Bolecki, który był przekonany, że Wyka i Napierski bardzo uważnie przeczytali prozę autora *Sklepów cynamonowych*, a ich negatywna ocena świadczyła o tym, iż mieli pełną świadomość, że „Schulz swoją twórczością zakwestionował najważniejsze normy, kryteria i wartości, jakie respektowała i jakich od pisarzy wymagała krytyka lat trzydziestych”¹⁹. Konkretnie: chodzi o model literatury realistycznej, w który wpisany był „imperatyw hierarchizacji elementów oraz idei dzieła”²⁰.

Małgorzata Krakowiak stwierdziła z kolei, że Wyka „pozbawiony był wrażliwości pozwalającej uchwycić ponadczasowe walory prozy Schulza. Posiadał, owszem, umiejętność zobaczenia odrębnych cech tej twórczości, ale nie rozumiał, w jaki sposób można by je poczytać za wartościowe”²¹. To było znowu konsekwencją niechęci młodego krytyka wobec awangardy, afirmacji przezeń realizmu oraz personalizmu. Schulz napisał więc „coś, co było odwrotnością” modelu prozy lansowanego przez Kazimierza Wykę i wielu jego rówieśników²².

Dariusz Skórczewski „niską ocenę”, jaką krytycy spod znaku personalizmu wystawiali prozie Schulza, wyjaśnia katastroficznym klimatem końca lat trzydziestych, gdy do refleksji nad kulturą „przedostawać się zaczęły, w sposób nieunikniony coraz bardziej intensywne, rozważania o charakterze etycznym, rozpaczliwie poszukujące wzorca postawy, jaką winna zająć świadoma swoich czasów jednostka wśród wyzwań współczesności”²³.

Magdalena Jarnotowska, analizując obecną w *Dwugłósie* opozycję czyste–nieczyste, nacechowaną etycznie, dochodziła do wniosku, że Wyka z Napierskim

17 M.P. Markowski, *Powszechna rozwiążłość...*, s. 143–144.

18 J. Jarzębski, op. cit., s. 203.

19 W. Bolecki, *Dwugłós...*, s. 95.

20 Idem, *Poetycki...*, s. 238.

21 M. Krakowiak, op. cit., s. 128.

22 Ibidem, s. 129. Program literacki krytyków pokolenia 1910 rekonstruuje K. Dybciak w monografii *Personalistyczna krytyka literacka. Teoria i opis nurtu z lat trzydziestych*, Wrocław 1981.

23 D. Skórczewski, *Spory o krytykę literacką w dwudziestoleciu międzywojennym*, Kraków 2002, s. 227.

„zarzucali Schulzowi antyhumanizm i utwierdzanie chaosu, indyferentyzm moralny, bo wierzyli jeszcze, że ład gwarantuje bezpieczeństwo i chroni przed dehumanizacją”, opowiedzieli tym samym „o międzywojniu, które pielęgnowało wyobrażenie o stabilności wszelkich granic”²⁴.

Jerzy Świąch – skupiając się na wypowiedzi Wyki w *Dwugłosie* – widział w niej „niejako odprysk dyskusji na inny temat, który pochłaniał w tym czasie Wykę znacznie bardziej niż *Sanatorium pod Klepsydrą*, [mianowicie] dyskusji nad dziedzictwem Młodej Polski”²⁵. W ataku na Schulza jako domniemanego epigona modernizmu i dekadenta krytyk spotykał się z historykiem literatury Młodej Polski, czytanej zresztą pod wpływem autorytetu Brzozowskiego. „Nieporozumienia wokół Schulza – twierdzi Świąch – wynikały z przesłanek niewyjawionych w wywodzie Wyki, ale trwale w nich obecnych, że Młoda Polska *en globe* stanowiła w ewolucji literackiej ogniwo zamknięte przede wszystkim w tym sensie, iż właśnie niepodobna było wywieść zeń kierunku, w jakim podążały późniejsze zmiany”²⁶.

W najnowszej znanej mi próbie analizy *Dwugłosu*, autorstwa Piotra Sitkiewicza, ważny jest kontekst antysemitycznych polemik i pamfletów, charakterystycznych dla życia literackiego II RP, a szerzej – dominacja w ówczesnej krytyce „zideologizowanego dyskursu literaturoznawczego”²⁷. Sitkiewicz najszerszej komentuje też wypowiedź redaktora „Ateneum”, zwracając trafnie uwagę, iż teoretycznie wiele go łączyło z autorem *Sklepów cynamonowych*: „Napierski i Schulz bez trudu mogliby osiągnąć porozumienie – zarówno na płaszczyźnie charakteru czy biografii, jak i światopoglądu, stosunku do sztuki i literatury”²⁸. Paradoksem jest i to, że projekt „krytyki wyznawczej”²⁹ i „subiektywistyczna, liryczna, impresjonistyczna”³⁰ metoda krytyczna Napierskiego wykluczały brutalne napaści. „Pisał wnikliwe, pełne zachwyty teksty o poezji Tuwima, Leśmiana, Iwaskiewicza i Miłosa, o prozie Nałkowskiej, Brezy, Kuncewiczowej, Dąbrowskiej i Kadena. Wielbił Prousta i Rilkego, pierwszemu z nich poświęcił wnikliwy esej, drugiego – bardzo udanie przekładał”³¹. Ciekawe zresztą, że badacze literackiej twórczości Napierskiego wskazują niekiedy na podobieństwa łączące jego prozę z prozą

24 M. Jarnotowska, op. cit., s. 121.

25 J. Świąch, *O pewnej krytycznej pomyłce (?)*, w: *Literatura – punkty widzenia – światopoglądy. Prace ofiarowane Marcie Wycze*, pod red. D. Kozickiej i M. Urbanowskiego, Kraków 2008, s. 345.

26 Ibidem, s. 347.

27 P. Sitkiewicz, *Recepcja twórczości Brunona Schulza w latach 1922–1939*, rozprawa doktorska napisana w Instytucie Filologii Polskiej UG. Dziękuję autorowi za łaskawe użyczenie mi tekstu.

28 Ibidem, s. 148.

29 D. Skórczewski, op. cit., s. 194.

30 J. Zięba, *Zapomniany polski modernista. O twórczości krytycznej Stefana Napierskiego*, w: S. Napierski, *Wybór pism krytycznych*, Kraków 2009, s. 8.

31 P. Sitkiewicz, op. cit., s. 154. Dowodzi tego przygotowany przez Jana Ziębę *Wybór pism krytycznych* Napierskiego.

Schulza, na przykład na tu i tam obecne motywy marzenia sennego czy ekspresjonistyczny typ narracji³².

■

Publikowany tu list pozwala ustalić, kiedy „osławiony paszkwil”³³ na Schulza powstał, i zdaje się wskazywać, że nie stało się to w wyniku świadomych zabiegów Napierskiego. Z zachowanej, niezbyt zresztą obfitej korespondencji redaktora „Ateneum” do Wyki wynika wprawdzie, iż proponował on swemu krakowskiemu współpracownikowi książki i tematy do podjęcia, albo – odwrotnie – czasem to krytyk sondował, czy Napierski wyrazi chęć druku pewnych artykułów. Ich współpraca zaczęła się od nadesłanej przez Wykę do „Ateneum” polemiki z Frydem, którą Napierski powitał „z radością” w liście z 31 stycznia 1938 jako „krytyczny i lojalny głos”. Potem zamawiał u Wyki teksty, z których niektóre powstały (o Bolesławie Micińskim i Franciszku Siedleckim), inne zaś nie (o Lamie, Uniłowskim i Péguy). Latem 1938 roku Napierski odwiedził Wykę w Krakowie. W liście z 21 lipca zapowiadał, że jesienią zwróci się do Wyki z sugestiami, i anonsował, że będzie mu zależeć „na jakiejś dłuższej i bardziej «zasadniczej» pracy”. Istotnie, w liście z 6 października Napierski ogólnikowo wspominał o propozycjach ustalonych z Wyką za pośrednictwem Juliana Rogozińskiego i zamawiał recenzję rozprawy Konstantego Troczyńskiego o *Próchnie* Berenta. Tę recenzję Wyka ogłosił jednak w „Gazecie Polskiej”, a Napierskiemu przysłał tekst o Schulzu.

Nie jest pewne, czy redaktor „Ateneum” zabiegał o ten tekst w czasie letniego spotkania z Wyką lub za pośrednictwem Rogozińskiego. We wstępie do *Starej szuflady* (1966) Wyka wspominał: „Stefan Napierski, redaktor i wydawca kwartalnika «Ateneum», uważał prawdopodobnie mój artykuł za zbyt słabo i od strony niewłaściwej uderzający w pisarstwo Brunona Schulza. Więc poparł go filipiką, która zdaje się być majstersztykiem, także w sensie niezamierzonej i mimowolnej podróbki literackiej”³⁴.

32 J. Pasternski, *Tristum liber. O twórczości literackiej Stefana Napierskiego*, Rzeszów 2000, s. 191, 194. Nazwisko Schulza nie pada jednak w najnowszej monografii prozy Napierskiego, zob. J. Domagalski, *O twórczości powieściopisarskiej i aforystycznej Stefana Napierskiego*, Kraków 2013.

33 W. Panas, *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*, Lublin 1997, s. 67. Notabene *Sanatorium pod Klepsydrą* wymienione zostało w numerze 2 „Ateneum” z 1938 roku w dziale „Książki i czasopisma nadesłane” jako dzieło autorstwa „B. Schultz” (ibidem, s. 185).

34 K. Wyka, *Od Autora*, w: idem, *Stara szuflada...*, s. 12. W tym kontekście warto jednak przypomnieć, że w roku 1946 Wyka niezwykle krytycznie ocenił twórczość Napierskiego, w tym także jego krytykę literacką. Pisał, iż Napierski był „krytykiem niewątpliwie bardzo wrażliwym, ale pozbawionym umiejętności wyłożenia swojego sądu, przekonany ponadto, że o poezji należy koniecznie pisać w sposób poetyczny. Stąd jego recenzje stanowią zbiory interesujących nieraz, ale absolutnie nieskoordynowanych migawek, wyglądają jak rozrzucone kamyki do mozaiki” (K. Wyka, *Eiger Stefan Marek*, w: *Polski słownik biograficzny*, 1946, t. VI/1, z. 26, s. 211).

Abstrahując od oceny tekstu Napierskiego, list redaktora „Ateneum” zdaje się wskazywać, iż oba teksty wchodzące w skład *Dwugłosu* powstały autonomicznie i że Napierski pisał swój „majstersztyk”, nie znając pamfletu Wyki, choć oczywiście można również zakładać, że potem swój tekst jakoś modyfikował. Mogło tak być, choć stwierdzenie Napierskiego, że oba teksty „uzupełniają się wybornie”, każe być ostrożnym wobec takiej hipotezy.

Od początku istnienia pisma drukowano w nim zresztą dwu-, a nawet trójgłosy krytyczne, poświęcone jednej książce. Sygnalizował to Wyce sam Napierski na samym początku ich korespondencji: „pragnę o pewnych fenomenach dawać kilka ważkich głosów. Niczego doraźnie nie «załatwiać», jednym głosem nie «wyczerpywać»” (list z 31 stycznia 1938). Stąd dwugłosy o Gałczyńskim, Zagórskim, Micińskim (Brezy i Wyki), Andrzejewskim i Sebyle, stąd trójgłosy o Iwaszkiewiczu i Konińskim. Zdaniem Szymańskiego dwugłosy „pozwalają na konfrontację stanowisk i zabezpieczają przed sztywnym wystawianiem cenzurek. Jakoś uelastyczniały spojrzenie na młodą twórczość literacką”³⁵. Zwykle zresztą te wielogłosy dotyczyły pisarzy młodych i z reguły recenzje je tworzące zderzały się na zasadzie kontrastu, z czego wyłamywały się tylko dwugłosy o Wojciechu Bąku i o Schulzu. Oba były krytyczne, choć ten o Schulzu posuwał się w swoim krytycyzmie do pewnej skrajności. Zdaniem Sitkiewicza dotyczy to zwłaszcza tekstu Napierskiego, który „jest jakby negatywem krytycznego tekstu Wyki”: „O ile Wyka jest w złośliwościach powściągliwy i stara się raczej merytorycznie wykazać niedostatki recenzowanego dzieła, o tyle Napierski wali maczugą na oślep z zamiarem wyrządzenia jak największych zniszczeń”³⁶.

Sam Napierski wyraźnie nie dostrzegął chyba jakiegokolwiek szczególnej napastliwości *Dwugłosu*, skoro pisał, iż „oba [teksty] są miażdżące dla autora, chociaż bez osobistej dokuczliwości”. Sugerował, że to Wyka „bardziej uderzył w punkty węzłowe”, jakby pomniejszając znaczenie swej wypowiedzi. Jego list potwierdza, że przynajmniej on napisał swoją recenzję w stanie wzburzenia emocjonalnego („żółć mnie załała”), powtarzając ocenę *Sanatorium* jako „okropnej lektury”.

Warto może wspomnieć, że drukowany tu list zamyka skromną korespondencję Napierskiego z Wyką, a sam tekst o Schulzu jest podzwonnym współpraci obu panów. Być może przesądziła o tym odmowa druku tekstu Wyki o Dąbrowskiej, może krakowskiego krytyka zniechęciły skromne honoraria, o których wspomina Napierski, a może – kto to wie – swoje odegrała recepcja *Dwugłosu*. Nie wiemy na temat tej recepcji zbyt wiele, na *Dwugłos* nie zareagował Schulz, ale znamienny jest komentarz Zofii Nałkowskiej, która zanotowała w dzienniku: „Napaść tę odczuwam jako zły symptomat”³⁷.

35 W.P. Szymański, op. cit., s. 176.

36 P. Sitkiewicz, op. cit., s. 151.

37 Z. Nałkowska, *Dzienniki*, oprac. Z. Kirchner, t. 4, cz. 1, Warszawa 1988, s. 387.

■

Kazimierz Wyka zmienił opinię o pisarstwie Schulza, choć już nigdy nie poświęcił mu osobnego tekstu. We wstępie do wyboru swoich przedwojennych szkiców i recenzji, anonując tekst z „Ateneum”, podkreślał: „Co innego również o Schulzu myślę dzisiaj, aniżeli tamten młodzieniec”³⁸.

Warto zresztą zebrać w osobnym studium powojenne uwagi Wyki na temat Schulza. Tu zasygnalizuję tylko, że w *Pograniczu powieści* (1948) autor *Sklepów* wymieniony został tylko raz – w omówieniu *Murów Jerycha* Brezy mowa jest o bliskości tej powieści do „niesamowitej atmosfery książek Schulza”³⁹. W roku 1966 Wyka zaczął pisać obszerny portret Karola Ludwika Konińskiego. Zaliczył go do owych „najrzadszych ludzi, którzy z całą odwagą myśli wchodzą w środek, w drażniący, często nierozwiązywalny środek, ten, który opuścili fachowcy, wiedząc, jakie on zawiera kłopoty”. Tacy też ludzie zdaniem Wyki „najbardziej posuwają myśl ludzką”. Do tej – jak widać bardzo wysoko ocenianej – kategorii „ludzi z boku” Wyka zaliczył też Witkacego, Gombrowicza i Schulza⁴⁰. Z kolei śledząc wpływy Schulza w prozie Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, zauważał, niewątpliwie komplementując autora *Sklepów*: „mowy nie ma, ażeby początkujący prozaik mógł osiągnąć tę niesłychanie zwartą, konsekwentną, pozbawioną jednej luki tkankę narracji fantazjotwórczej i stwarzającej same przedmioty i same tematy podległe owej narracji”⁴¹.

Nie wiemy, czy swoją ocenę zmienił Napierski. Późną jesienią 1939 roku został aresztowany w Warszawie przez Niemców, osadzony na Pawiaku i najprawdopodobniej rozstrzelany 2 kwietnia 1940 roku w podwarszawskich Palmirach.

38 K. Wyka, *Od autora*, s. 12.

39 Idem, *Pogranicze powieści* (1948), Kraków 2003, s. 213.

40 Idem, „Kamienna ironia Absolutu”. *O Karolu Ludwiku Konińskim*, w: idem, *Odeszli*, Warszawa 1983, s. 21.

41 Idem, *Krzysztof Kamil Baczyński (1921–1944)* (1961), w: idem, *Baczyński i Różewicz*, Kraków 1994, s. 86.

List Stefana Napierskiego do Kazimierza Wyki

Warszawa, 15/XI [19]38.

Szanowny i Drogi Panie!

Dziękuję bardzo za skrypt¹. Tak się złożyło, że wracałem do domu, przynosząc z sobą kopię własnego artykułu na ten sam temat, gdy na biurku zastałem list Pański. Obie te prace, myślę, że uzupełniają się wybornie – i obie w rezultacie są miażdżące dla autora, chociaż bez osobistej dokuczliwości. Ja rozpisałem się bardzo, bo żółć mnie załała, musiałem znaleźć dla niej ujście, raz wreszcie zdobywszy się na tę okropną lekturę. Pan natomiast, myślę, o wiele bardziej uderzył w punkty węzłowe, w kilka ważnych nerwów. Obie te rzeczy pójdą nie wcześniej niż w numerze styczniowym, bo obecny² zaczyna się drukować lada dzień, a i tak jest spóźniony. Miałem z nim tysiączne kłopoty.

Z Dąbrowskiej, niestety, zmuszony jestem zrezygnować³. W tym numerze poświęcam jej sporo miejsca⁴ i nie mógłbym już do tego wracać. Lecz za jakie dwa tygodnie pozwolę sobie zaproponować – po rozejrzeniu się w materiale – szereg innych możliwości.

Trochę zazdroszczę Panu tych wyjazdów z odczytami⁵. Co do mnie, tkwić muszę plackiem w Warszawie. Pańska aluzja do niedużego honorarium jest w zasadzie słuszna. Lecz dopiero w ciągu dni ostatnich udało mi się od biedy zabezpieczyć byt pisma na rok nadchodzący. A dziury ciągle są duże. To nie jest brak mojej chęci, bo wiem, że honoruję poniżej norm należnych, lecz okoliczności,

1 Recenzja *Sanatorium pod Klepsydrą* Brunona Schulza (Warszawa 1937) została opublikowana wraz z tekstem Napierskiego jako *Dwułgos o Schulzu* w „Ateneum” 1939, nr 1, s. 156–163; przedruk *Dwułgosu* w *Starej szufladzie* Kazimierza Wyki (Kraków 1967, s. 259–271; wydanie poszerzone: Kraków 2000, s. 419–427).

2 „Ateneum” 1938, nr 6 (listopad).

3 Wyka ogłosił przed rokiem 1938 dwa teksty o prozie Marii Dąbrowskiej: w roku 1935 szkic *Czas i człowiek w „Nocach i dniach”* („Kultura” 1932, nr 19) oraz *Rozmowę o „Nocach i dniach”* („Czas” 1935, nr 222), potem – aż do wybuchu II wojny światowej – żadnego. Być może chodzi o szkic poświęcony tomowi opowiadań *Ludzie stąd* (1 wydanie: 1925), opublikowany przez Wykę pod tytułem *Ludzie stąd w „Twórczości”* (1946, nr 12) i przedrukowany w *Pograniczu powieści* (Kraków 1948).

4 Zob. *Głosy o M. Dąbrowskiej*: G. Herling-Grudziński, *Poszukiwanie wielkości*; S. Napierski, „*Rzecz ludzka*”; A. Andrzejewski, [recenzja *Znaków życia*], „Ateneum” 1938, nr 6, s. 909–923.

5 Nie udało się ustalić, o jakie odczyty chodziło. W tym okresie Wyka był młodszym asystentem w Seminarium Historii Literatury Polskiej UJ.

w jakich u nas wegetują periodyki tego typu. Mimo to nie tracę otuchy – jeśli się uda co wysupłać, wysupłam.

Prawdziwie przyjaźnie Pana pozdrawiam, całej rodzinie pięknie się kłaniam.

St. Napierski

Maszynopis, podpis odręczny, odręczne poprawki. Na kopercie adres nadawcy: Stefan Napierski, Warszawa, Słoneczna 50, oraz odbiorcy: W. Pan Dr K. Wyka, Kraków, ul. Słoneczna 37. Kopia listu znajduje się w zbiorach Macieja Urbanowskiego, oryginał wraz z pozostałymi listami Stefana Napierskiego do Kazimierza Wyki – w Bibliotece Narodowej w Warszawie.

Łesia Chomycz: Wyjazd Brunona Schulza do Francji

Czytając wzmianki o pobycie Brunona Schulza we Francji w poświęconych pisarzowi pracach¹, nieodmiennie napotykaemy problem wyboru, przed jakim stał: pojechać czy kupić tapczan; pojechać czy skończyć nową książkę; pojechać i pozwolić światu odkryć siebie, a dla siebie świat, czy pozostać w „bezpiecznym” drohobyckim otoczeniu.

Wybór był rzeczywiście niełatwy, chociaż o Paryżu Schulz marzył od lat². Dlatego wśród wszystkich możliwych wojaży odwiedziny stolicy Francji wywoływały w nim największe poruszenie i sam przyznawał, że była to kwestia niezwykle ważna dla jego rozwoju i przyszłości³. Przede wszystkim wiązało się to zapewne z marzeniami o światowej karierze. Dojrzały pisarz, uznany już w Polsce, pragnął potwierdzenia osiągniętych sukcesów i chciał przedstawić światu nie tylko swoje umiejętności literackie, ale i plastyczne. Wiązał z tą podróżą wielkie oczekiwania, z drugiej strony jednak był do niej nastawiony sceptycznie. Nie opuszczało go przekonanie, że wyprawa nie przyniesie mu nic konkretnego⁴, i do końca zmagął się z „dylematem: «jechać, czy nie jechać»”⁵. Ostatecznie odważył się. Otrzymałszy za *Sanatorium pod Klepsydrą* honorarium w wysokości

1 W. Budzyński, *Schulz w Paryżu*, „Polityka” 1983, nr 7, s. 9; J. Jarzębski, Schulz, Wrocław 1999, s. 76–77; *Słownik schulzowski*, red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2006, s. 258; J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice*, Sejny 2002, s. 80–83; W. Budzyński, *Schulz pod kluczem*, Warszawa 2013, s. 180–192; A. Kato, *Schulz i Lille*, „Schulz/Forum” 3, 2014, s. 126–134.

2 B. Schulz, *Księga listów (Dzieła zebrane, t. 5)*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzupełnił S. Danecki, Gdańsk 2016, s. 102.

3 *Ibidem*, s. 102.

4 *Ibidem*, s. 175.

5 *Ibidem*, s. 272.

1500 zł, postanowił wykorzystać okazję, „żeby zobaczyć raz sztukę francuską i odetchnąć powietrzem czystego artysty”⁶. Pojechał. I wrócił, skonstatowawszy, że „pozbył się pewnych złudzeń, co do kariery światowej”⁷.

Wszystko zaczęło się od wizyty w Drohobyczu żydowskiego artysty Natana Szpigla, członka grupy „Start”, który z zachwytem wypowiadał się o rysunkach Schulza i radził mu zorganizować wystawę w Paryżu⁸. Mając ten cel na uwadze, Schulz zebrał prawie sto rysunków z zamiarem pokazania ich francuskiej publiczności⁹. Kolejnym krokiem było nawiązanie odpowiednich kontaktów, w czym szczególnie pomagały mu Maria Chazen i Kazimiera Rychterówna. Rychterówna napominała go, że „trzeba było od roku przygotowywać sobie grunt paryski”¹⁰, Schulz nie miał jednak aż tak wiele czasu. Na załatwienie wszystkich formalności potrzebował niemal sześciu miesięcy, a ponadto wyjazd musiał co rusz odkładać z rozmaitych przyczyn.

Z początku podróż była planowana na wiosnę roku 1938¹¹ lub na koniec czerwca¹², tuż po zakończeniu roku szkolnego, jednak kwestie organizacyjne rozciągnęły się w czasie. Głównym problemem okazał się brak paszportu. Schulz zbadał wszystkie sposoby jego uzyskania, zwracając się z prośbami o radę do różnych osób, wśród których znaleźli się między innymi Maria Chazen, Władysław Zawistowski, Debora Vogel, Wilhelm Schulz i Witold Gombrowicz. W szczególności szukał pomocy u bliskiej przyjaciółki Romany Halpern, która współpracowała z Centralą Dewizową. Właśnie w korespondencji Schulza i Halpern można znaleźć najwięcej szczegółów dotyczących biurokratycznej mitręgi związanej z wyjazdem.

Jak wynika z listów do Halpern, Schulz mógł otrzymać paszport zagraniczny na kilku podstawach: nabycia dewiz, zakupienia biletu na statek, udziału w wybieczce zbiorowej lub – na warunkach ulgowych – na skutek poparcia Związku Literatów¹³. Po kilku nieudanych próbach pisarzowi udało się otrzymać dewizy przez Powszechny Bank Związkowy w Drohobyczu. Oprócz tego, aby jak najszybciej rozwiązać problem paszportu, posłużył się pismem ze Związku Zawodowego Literatów Polskich¹⁴ oraz, w zamian za przyrzeczenie napisania relacji

6 Ibidem, s. 102.

7 Ibidem, s. 180.

8 Ibidem, s. 168.

9 Ibidem, s. 175.

10 Ibidem, s. 305.

11 Ibidem, s. 272.

12 Ibidem, s. 174.

13 Ibidem, s. 177.

14 *Zaświadczenie ze Związku Zawodowego Literatów Polskich z 1.VII.1938*, w: *Bruno Schulz 1892–1942. Katalog-pamiętnik Wystawy „Bruno Schulz. Ad Memoriam” w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie*, red. W. Chmurzyński, Warszawa 1995, s. 127.



94

Starostwa Powiatowego

W DROHOBYCZU.

Proszę o wydanie - przedłużenie ważności - załączonego - paszportu zagranicznego.
na wyjazd do Francji

(pobit znak)

, ważnego na czas 2 (dwa) (dwie) miesięcy.

w celu studiów lekarskich oraz zorganizowania wyjazdu przez emigrację
(niezależnie od potrzeb)

Równocześnie załączam :

1. poświadczenie zamieszkania,
2. ~~zezwole~~ zezwolenie rodziców (opiekunów, kuratorów dla osób małoletnich lub niewłasnowolnych),
3. zezwolenie władz wojskowych,
4. poświadczenie emigracyjne,
5. poświadczenie o stanie majątkowym,
6. ~~świadectwo~~ świadectwo wydane z 11. 8. 1921. nr 2 14 82/1921 wyjd. przez Star. Droh. mat. i oszad. Drohobycz
7. ~~świadectwo~~ świadectwo wydane przez Star. Drohobycz z 20. 4. 1928. nr 21 7 882/1928
8. ~~świadectwo~~ świadectwo wydane przez Star. Drohobycz z 20. 4. 1928. nr 21 7 882/1928
9. ~~świadectwo~~ świadectwo wydane przez Star. Drohobycz z 20. 4. 1928. nr 21 7 882/1928

Drohobycz, dnia 25. lipca 1938

Bruno Janke
Podpis

UWAGA! Należy użyć wyraźnych skrótów.

10

Wniosek Schulza do Starostwa Powiatowego w Drohobyczu: prośba o wydanie paszportu zagranicznego na wyjazd do Francji oraz dane osobiste i rysopis, 25 lipca 1938, Państwowe Archiwum Obwodu Lwowskiego we Lwowie

Dane osobiste i rysopis:

Nazwisko i imię Schuck Bruno

Miejsce i data urodzenia Drohobycz, 12. lipca 1892

Miejsce zamieszkania Drohobycz, Florjanińska 8.

Imiona rodziców (panieńskie nazwisko matki) Jakob i Houdle z K. Kameneczków

Zawód profesor gimnazjum państw.

Stan cywilny wolny

Wyznanie katolicki

Narodowość polak



wzrost średni

twarz okład

włosy czarne

oczy niebieskie

znaki szczególne nie ma

Drohobycz, 12. lipca 1932

Bruno Schuck
Podpis

z podróży, zaświadczeniem o współpracy z dziennikiem „Czas”¹⁵. Uzyskał więc aż dwie podstawy, by paszport uzyskać.

Zebrawszy niezbędne dokumenty, Schulz zwrócił się z prośbą do drohobyckiego starostwa o wydanie wizy wyjazdowej. W Państwowym Archiwum Obwodu Lwowskiego zachowała się teczka zawierająca część tych dokumentów¹⁶. 25 lipca 1938 roku złożył w Drohobyckim Starostwie Powiatowym podanie z prośbą o wydanie paszportu zagranicznego o dwumiesięcznym terminie ważności „na wyjazd do Francji w celu studiów literackich oraz zorganizowania wystawy prac malarskich niżej podpisanego”¹⁷. Dwumiesięczny termin wskazuje, że jako pisarz ubiegał się o ulgę w stosownej opłacie. Do podania dołączono (1) zaświadczenie z miejsca zamieszkania, (2) świadectwo urodzenia z 11 października 1921 roku, nr 1432/21, (3) poświadczenie obywatelstwa wydane przez Starostwo Powiatowe 28 kwietnia 1938 roku, nr 7882/38, (4) dowód opłaty kredytowej, (5) zaświadczenie ze Związku Zawodowego Literatów Polskich. Uiszczona została również opłata skarbową w wysokości 7 zł 50 gr.

W podaniu znalazły się dane osobowe i rysopis: „Nazwisko i imię: Schulz Bruno. Miejsce i data urodzenia: Drohobycz, 12. lipca 1892. Miejsce zamieszkania: Drohobycz, Floriańska, 8. Imiona rodziców (panieńskie nazwisko matki): Jacob i Hendla z Kuhmerkerów. Zawód: profesor gimn. państw. Stan cywilny: wolny. Wyznanie: bezwyznaniowy. Narodowość: polska. Wzrost: średni. Twarz: owalna. Włosy: szatyn. Oczy: piwne. Znaki szczególne: żadne”. Data: 25 lipca 1938. Podpis¹⁸. Rubryka „wyznanie”, w której pojawił się przymiotnik „bezwyznaniowy”, przeczy spekulacjom, jakoby Schulz przeszedł na katolicyzm.

Podanie to ma duże znaczenie nie tylko dlatego, że Schulz wypełnił je własnoręcznie, ale także z powodu dołączonego zdjęcia, które nie było dotąd znane. Prawdopodobnie zostało ono zrobione nie wcześniej niż w połowie lat trzydziestych, już po publikacji *Sklepów cynamonowych*. Warto zwrócić uwagę na pozę i wyraz twarzy fotografowanego.

Do teczki dodano tylko „Poświadczenie zamieszkania” z podpisem prezydenta miasta Michała Piechowicza¹⁹. Potwierdzenie wydania Schulzowi poświadczenia obywatelstwa znajdujemy w teczce opatrzonej tytułem „Rejestr wydanych poświadczeń «wzór 1». Uznanie za obywat. polsk.”: „Liczba bieżąca 870; Nazwisko i imię osoby uznanej za obywatela polskiego: Bruno Schulz; data i miej-

¹⁵ Zaświadczenie z dziennika „Czas” z 4 czerwca 1938, w: *ibidem*, s. 127.

¹⁶ ДАЛО, Ф. 1137, Оп. 3, С. 202 Заяви громадян і дозвіл староства на право виїзду їх за кордон, Арк. 97–99.

¹⁷ ДАЛО, Ф. 1137, Оп. 3, С. 202 Заяви громадян і дозвіл староства на право виїзду їх за кордон, Арк. 97.

¹⁸ ДАЛО, Ф. 1137, Оп. 3, С. 202 Заяви громадян і дозвіл староства на право виїзду їх за кордон, Арк. 97 зв.

¹⁹ *Ibidem*, Арк. 99.

sce urodzenia: 12/VII 1892, Drohobycz; miejsce gdzie przebywa: Drohobycz; nazwisko i imiona rodziców: Jacob i Hendla z Kuhmerkerów; liczba poświadczania względnie aktu uznania: 7882”²⁰.

W odpowiedzi starostwo tego samego dnia wydało pisarzowi paszport nr 115/38 „do Francji w celu turystycznym” na pięć tygodni, do 29 sierpnia 1938 roku, co kosztowało go 41 zł²¹.

Dotąd uważano, że Schulz jechał do Francji przez Włochy. Ze względu na przygnębiające wrażenie, jakie zrobił na nim *Anschluss* Austrii, pisarz istotnie zamierzał ominąć Trzecią Rzeszę, a przy okazji po drodze zatrzymać się na kilka dni w Wenecji²². Wiesław Budzyński pisze jednak, że w Wenecji Schulz nie był, gdyż prawdopodobnie wybrał trasę przez Wiedeń i Genewę²³. Wersję o podróży przez Włochy podważa również wzmianka w liście do Halpern o odcinku między stacją Ławoczne a Budapesztem²⁴. Natomiast zapis w Karcie Podróży Turystycznej do Francji wyraźnie stwierdza, że 31 lipca pasażer przybył do Paryża pociągiem z Warszawy²⁵. Najkrótsza trasa z Warszawy do Paryża wiodła przez Niemcy.

To, że Schulzowi nie udało się ominąć Niemiec, potwierdza również karta rejestracyjna zachowana w dokumentach Konsulatu Trzeciej Rzeszy we Lwowie²⁶, znajdujących się w Centralnym Państwowym Archiwum Historycznym w tym mieście. Pod koniec lipca 1938 roku pisarz zarejestrował zamiar przejazdu przez Niemcy w otwartym niedługo przedtem konsulacie. Zawartość tego dokumentu jest następująca: „Schulz Bruno. Profesor gimnazjum w Drohobyczu. Data urodzenia: 12/7 1892. Miejsce urodzenia: Drohobycz. Obywatelstwo polskie. Paszport nr 115/1938. Wydany w Drohobyczu, Starostwo Powiatowe. Termin ważności paszportu: 25.07.1938–29.08.1938”. Dalej następują punkty dotyczące rysopisu. Co ciekawe, informacje podane w poszczególnych rubrykach nie zgadzają się z wymaganą treścią. W rubryce „kolor włosów” zapisano „owal”, w rubryce „oczy” – „szatyn”, a w rubryce „kształt twarzy” – „piwne”²⁷. Być może wynikało to z tego, że kartę wypełniała osoba nieznająca niemieckiego, jako że konsulát niemiecki we Lwowie tworzone pośpiesznie, a zatem w pośpiechu dobierano

20 ДАЛО, Ф. 1137, Оп. 1, С. 275 Реєстр виданих документів, що підтверджують польське громадянство (12.02.1921–8.01.1929), Арк. 53.

21 ДАЛО, Ф. 1137, Оп. 3, С. 202 Заяви громадян і дозвіл староства на право виїзду їх за кордон, Арк. 98 зв.

22 B. Schulz, op. cit., s. 175.


23 W. Budzyński, op. cit., s. 180.

24 B. Schulz., op. cit., s. 176.

25 *Carte du voyage touristique en France (SNCF) 1938 r.*, w: *Bruno Schulz 1892–1942*, s. 126.

26 ЦДІАЛ, Ф. 797, Оп. 1, Сп. 10 Картотека осіб з прізвищами на букви „Ш-Я” (зарєєстрованих у консульстві для виїзду до Німеччини), Арк. 319, 319 зв.

27 Ibidem, Арк. 319.

Name:	Schulz	Pol. Pch Nr. 115/1938	319	
Vorname:	Bruno	ausgestellt in Drohobycz		
Veruf:	Professor Gymnasie	von St. Pansatorowy		
Wohnort:	Drohobycz	am 30/7 382.		
Größe:		gilt bis 2.9/8 383.		
Geburtsjahr u. Tag:	12/7 1892.7.			
Geburtsort:	Drohobycz			
Staatsangeh.	Polen			
frühere:	bis			
Gehalt:	Sredni			Bel. Kennzeichen
Haar:	brun			
Augen:	blau			
Gebichtsform:	Reine			

G. R. Nr.	Erteilt am:	Art des G. R.	Reiseziel	Reiseweg	Abgangsrt	Reisezeit		Gebühr	
						W.	Tag.	W.	Gr.
3797	29.7.38.	Ex D	Frank.	2 x Dol.	28.8.38	1	2	5	40

Karta rejestracyjna wjazdu Schulza do Trzeciej Rzeszy, Centralne Państwowe Archiwum Historyczne w Lwowie

również jego personel²⁸. Dołączona fotografia była wcześniej znana. Wykonano ją mniej więcej w roku 1928²⁹.

Rewers karty zawiera z kolei zapisy następujące: „numer porządkowy dokumentu: 3527, data wydania: 29.07.1938; dwukrotny przejazd tranzytowy (2D); kraj docelowy: Francja; cel przejazdu: tranzyt; termin upływu ważności: 28.08.1938; czas trwania przejazdu: 2 dni [rubryka zakreślona]; opłata: 5 zł 40 gr”³⁰. Rewers wypełnił ktoś inny, atramentem innego koloru, co okazało się charakterystyczne także dla innych dokumentów tego rodzaju. Być może rubryk na rewersie nie wypełniano od razu, a dopiero po opracowaniu informacji podanych przez interesanta. Najprawdopodobniej zgodę na przejazd tranzytowy należało włożyć do paszportu podczas przekraczania granicy.

Schulz przekroczył granicę polsko-niemiecką 29 lipca³¹ i po dwóch nocach spędzonych w pociągu 31 lipca dotarł do Paryża³², gdzie zamieszkał w L’Hotel d’Orient przy Rue de l’Abbé-Grégoire 43, o czym świadczy stosowny rachunek³³, a przez jeden spośród spędzonych w stolicy Francji tygodni mieszkał u znajomego artysty Ludwika Lillego³⁴. Dużo czasu spędzał z bratem Marii Chazen Georgesem Rosenbergiem, a ich ulubionym miejscem spotkań była kawiarnia „Casanova”³⁵. Schulz odwiedził też Wersal, który go oczarował. W liście do Ludwika Lillego napisał później: „Tam bym chciał mieszkać”³⁶.

Jednak wyjazd, któremu pisarz poświęcił sporo czasu, wysiłków i pieniędzy, nie udał się. Rozwiązywanie problemów organizacyjnych trwało zbyt długo. Do Paryża trafił w „martwym sezonie”, kiedy większość ludzi, z którymi chciał się skontaktować, rozjechała się na wakacje, a prestiżowe salony i galerie sztuki były zamknięte. Ponadto przeszkodą na drodze do zawarcia znajomości stała się bariera językowa. W liście do Wacława Czarskiego Schulz podzielił się wrażeniami: „Straszliwe miasto, co za kobiety! Jestem zdruzgotany. Prawdziwy rozpustny Babilon!”³⁷ Wyjątek stanowiło zawarcie znajomości z marszandem André J. Rotgé,

28 Natychmiast po aneksji Austrii zamknięto przedstawicielstwo austriackie we Lwowie, które mieściło się przy ulicy Ossolińskich 4. W czerwcu 1938 roku zastąpił je konsulat niemiecki, przedtem we Lwowie nieistniejący. Zakres jego działalności obejmował województwo lwowskie, tarnopolskie i stanisławowskie. Por. G. Hryciuk, *Stosunki polsko-ukraińskie w ocenie konsulatu niemieckiego we Lwowie w 1939 roku*, „Toruńskie Studia Międzynarodowe. Międzynarodowe stosunki polityczne w XX wieku” 2009, nr 1 (2).

29 J. Ficowski, op. cit., s. 493.

30 ЦДІАЛ, Ф. 797, Оп. 1, Сп. 10 Картотека осіб з прізвищами на букви „Ш-Я” (zarejestrowаних у консульстві для виїзду до Німеччини), Арк. 319 зв.

31 ЦДІАЛ, Ф. 797, Оп. 1, Сп. 10 Картотека осіб з прізвищами на букви „Ш-Я” (zarejestrowаних у консульстві для виїзду до Німеччини), Арк. 319.

32 *Carte du voyage touristique en France (SNCF) 1938 r.*, w: Bruno Schulz 1892–1942..., s. 126.

33 Ibidem, s. 129.

34 B. Schulz, op. cit., s. 100.

35 Ibidem, s. 371.

36 Ibidem, s. 131.

37 Ibidem, s. 100.

który nosił się z zamiarem zorganizowania w listopadzie tego samego roku wystawy rysunków artysty³⁸ w galerii przy Faubourg St. Honoré³⁹. Schulz musiał jednak z tej oferty zrezygnować, gdyż nie dysponował konieczną sumą 1600 franków⁴⁰.

Rankiem 26 sierpnia opuścił Paryż⁴¹. Już dwa dni później z drohobyckiej ulicy Floriańskiej wysłał do Georges'a Rosenberga list z podziękowaniem za czas spędzony wspólnie w stolicy Francji⁴². Jego wrażenia z podróży, wspomniane w liście do Romany Halpern, były niejednoznaczne: „Wytrzymałem w Paryżu przeszło 3 tygodnie, mimo, że już po 1-szym tygodniu zdałem sobie sprawę, że nie zrealizuję mego programu tutejszego. [...] Mimo to jestem zadowolony, że byłem w Paryżu, widział tyle zdumiewających rzeczy, zobaczył raz z bliska, a nie za pośrednictwem reprodukcji – sztukę wielkich epok [...]. Widziałem rzeczy piękne, wstrząsające i straszne”⁴³.

Przełożył Marek Wilczyński

38 Ibidem, s. 315.

39 Ibidem, s. 180.

40 Ibidem, s. 315.

41 Wynika to z listu Schulza do Lillego z 2 września 1938, ibidem, s. 100.

42 Ibidem, s. 129–130.

43 Ibidem, 180–181.

Mirosław Wójcik: Emil Zegadłowicz – Bruno Schulz. Kwerenda archiwalna

Archiwum

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

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

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

archiwista
od dziecka

przykra
niespodzianka

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

„Wiemy, że...”

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

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

z myślą
o biografach

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

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



Emil Zegadłowicz, fotografia z lipca 1938 roku

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

tylko nie
Schulz

„Wysłać trzeba”

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

na końcu listy

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

Schulz czyta Zegadłowicza

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

Zmory jako pretekst

Użyty tu przysłówek „teraz” powoduje, że – zdawałoby się – jednoznaczna identyfikacja lektury Schulza traci skutecznie swą precyzję. Czy „teraz” jest sygnałem lektury dopiero zakupionej/otrzymanej powieści Zegadłowicza, czy sięgnięciem po niegdyś odłożony tom? Od odpowiedzi na to pytanie zależy bowiem możliwość ustalenia, k t ó r e *Zmory* czytał Bruno Schulz? Burzliwe dzieje recepcji powieści Zegadłowicza spowodowały bowiem, że w okresie od września 1935 do lipca 1936 roku ukazały się trzy – zróżnicowane redakcyjnie (wskutek tego treściowo) – wydania tego dzieła⁵. Pierwsze wydanie o nakładzie 1500 egzemplarzy trafiło do wybranych jedynie czytelników (a mamy powody, by sądzić, że wśród nich nie znalazł się Schulz), drugie – ogłoszone w grudniu 1935 roku w nakładzie 3000 egzemplarzy – zostało skonfiskowane na polecenie prokuratury krakowskiej, jakkolwiek sam autor zapewniał, że konfiskata dotknęła tylko nielicznych niesprzedanych egzemplarzy, a „Całe 3000 egz[emplarzy] *Zmorów* [!] rozesłane po Rzplitej”⁶. Czy to wówczas powieść trafiła do rąk Schulza, czy też musiał się

które Zmory?

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

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

6 Ibidem, s. XLVII.

zadowolić egzemplarzem trzeciego wydania *Zmór* (pozbawionego przez cenzora czterdziestu pięciu fragmentów pierwszej edycji⁷), które ukazało się w lipcu 1936 roku? Kilka miesięcy dzielące ostatnią edycję powieści od jej lektury pozwala nam chyba mniemać, że z dziełem Zegadłowicza Schulz zapoznał się dzięki wydaniu trzeciemu, które, wzorem poprzedniej edycji, ozdobiono ilustracjami Zbigniewa Pronaszki.

Zegadłowicz czyta Schulza

W okresie aktywności literackiej Schulza, której świadectwem były publikacje książkowe i prasowe, zatem w latach 1933–1939, Zegadłowicz zapewne systematycznie śledził publikowane na łamach „Skamandra” i „Wiadomości Literackich” opowiadania, szkice i inne słane do redakcji periodyku wypowiedzi Schulza. Niekiedy publikacje obu twórców sąsiadowały na stronach tego samego numeru „Wiadomości Literackich”⁸. Co prawda, Zegadłowicz po 1932 roku, czyli po latach niesłychanej finansowej prosperity poznańskiej, kiedy jego miesięczne dochody przekraczały 4000 zł, nie mógł już pozwolić sobie na prenumeratę periodyków literackich, ale systematyczną lekturę tygodnika Grydzewskiego umożliwiali mu niekiedy znajomi (wśród nich tarnobrzescy przyjaciele pisarza: Janina Pawlasowa i Marian Ruzamski), przysyłający pocztą do Gorzenia Górnego egzemplarze „Wiadomości”. Jednak na zachowanych w archiwum Zegadłowicza numerach pisma, które zawierają publikacje Schulza, próżno szukać odręcznych notatek poświadczających szczególnie wnikliwą lekturę. Wyjątkiem w tym względzie jest zeszyt 108–110 „Skamandra” z 1939 roku, w którym naniesioną ołówkiem pionową linią na lewym marginesie strony zapewne ręką Zegadłowicza zaznaczyła w Schulzowskim szkicu poświęconym twórczości Nałkowskiej⁹ akapit: „Cechą podstawową Jakuba jest jego wrogość i nieufność do siebie. Wynikiem tego jest fałszywa pozycja wobec ludzi, zasadnicza nienawiść do każdego. Tacy ludzie są zasadniczo skazani na miłość, przeznaczeni do tzw. wielkiej miłości, która jest wielkim cudem ich życia. Cała ich istota prze ku miłości jako jedynemu rozwiązaniu, jako wyzwoleniu

jeden akapit

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

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

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

brak uwag

„Poważne grono Ksiąg”

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

Gorzeński pisarz odziedziczył po zmarłym w 1899 roku ojcu imponujący, jak na tamte czasy i potrzeby intelektualne c.k. profesora gimnazjum, księgozbiór, liczący około tysiąca woluminów, z kolei sam Zegadłowicz powiększył ów zbiór do liczby kilku tysięcy. Zawartość biblioteki pisarza znamy dość dokładnie dzięki jego archiwistycznej skrupulatności. Począwszy już od czasów studenckich, kilkakrotnie w ciągu swego życia katalogował owo „poważne grono Ksiąg stanowi memu przynależnych”. W 1932 roku część (224) najcenniejszych ksiąg Zegadłowicz oddał do oprawy introligatorskiej zaprzyjaźnionemu typografowi, Janowi Kuglinowi, i również przy tej okazji nie omieszkał sporządzić ich (zachowanego w archiwum) spisu. Wreszcie, opuszczając w czasie okupacji rodzinny Gorzeń Górny, ze świadomością bliskiego kresu żywota, usunął z domowej biblioteki najcenniejsze księgi i rękopisy. Te, spakowane w dwie walizy, oddał na przechowanie zaufanym osobom – także w tym wypadku dysponujemy szczegółowym wykazem owych cymeliów (250 pozycji)¹² – niestety, na żadnej przywołanej tu liście Zegadłowiczowskich zbiorów nie pojawia się nazwisko Brunona Schulza¹³.

znowu brak

¹⁰ Ibidem, s. 174.

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

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

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

Osobne miejsce na półkach biblioteki zarezerwował Zegadłowicz dla tych egzemplarzy książek, których karty uświetnili imiennymi dedykacjami ich autorzy (między innymi Stefan Żeromski, Bolesław Leśmian, Jerzy Hulewicz, Witold Hulewicz, Zofia Kossak-Szczucka, Anatol Stern, Jalu Kurek, Maria Jasnorzewska-Pawlikowska, Wanda Wasilewska, Kazimiera Hłakowiczówna). Ogółem 178 spośród zachowanych do dziś¹⁴ 284 książek pisarza to – jak je nazywał sam Zegadłowicz – „książki dedykacyjne”. Niestety, także tu nie odnajdujemy żadnej publikacji Brunona Schulza.

Tournée z przystankiem w Drohobyczu

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

jednak
spotkanie

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

Rzeczywista trasa odczytów Zegadłowicza okazała się inna, a przede wszystkim krótsza. W styczniu 1939 roku z odczytem *W obronie kultury* autor *Motorów* odwiedził miasta Śląska: Bielsko (12 stycznia, sala „Pod Czarnym Orłem”), Dąbrowę Górniczą, Będzin, Sosnowiec (22 stycznia) i Katowice. 25 stycznia wygłosił „przemówienie do robotników”¹⁵, jak sam określał charakter spotkań z publicznością w Pszczynie. W końcu stycznia wraz z Marią Koszyc-Szołajską¹⁶ Zegadłowicz odwiedził Łódź. 2 lutego w sali miejscowej filharmonii urządzono odczyt pod tytułem *Dookoła zagadnień kultury*, poprzedzony opublikowanym w miejscowej prasie wywiadem *Pisarz – sumieniem współczesnych*¹⁷. Pytany o swoją obecną postawę społeczną, Zegadłowicz dezawuował opinie diagnozujące „niebywałe salto od katolicyzmu do komunizmu”, mówiąc: „Jestem pisarzem, to znaczy, że nie mogę ani na chwilę przestać być sumieniem współczesnych, a myśl moja zawsze społeczna, oparta o religię wczesno-chrześcijańską i głoszącą wolność, równość i miłość bliźniego, nie uległa żadnej zmianie. Może tylko obecnie wyrażam ją w innej postaci”¹⁸.

pisarz jako
sumienie

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

Odczyty Zegadłowicza obwieszczały podobne w formie i treści plakaty zapowiadające tezy wystąpienia: kultura w zalewie barbarzyństwa – walka z napierającym barbaryzmem, sprzeczności aktualne – ich napór na psychikę człowieka współczesnego – człowiek dzisiejszy i jego postawa wobec splotu zagadnień życia współczesnego – inteligent – chłop – robotnik – demokracja – rasa – nowe średniowiecze – dziennikarstwo – literatura – na szczytach godności ludzkiej – heroizm – praca¹⁹. Ten repertuar bardzo ogólnikowo sformułowanych zagadnień modyfikowano w zależności od potrzeb. Trzy zachowane w archiwum pisarza plakaty każdorazowo różnią się w treści.

treść
odczytów

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

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

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

18 Gl., op. cit.

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

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

Inkwizycja odczytowa

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

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

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

„gdyby żył
na Zachodzie”



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

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

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

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

W takim stanie rzeczy głos protestu podnieść winna cała prasa literacka Polski, zw. zawodowe literatów, najszersze rzesze czytelnicze: robotnicze, chłopskie i inteligenckie²⁰.

Dziennik podróży do Drohobycza

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

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

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

Wśród archiwalnych dokumentów Zegadłowicza, wbrew logice dziejów zachowanych w stanie nader satysfakcjonującym każdego badacza jego lat ostatnich, wspomniany tu „dziennik” się nie zachował, jakkolwiek wspomnienia z tego okresu (dramatyczna kilkugodzinna rozmowa z Bartlem we Lwowie, którą Zegadłowicz odbył kilka dni po wyjeździe z Drohobycza) odnajdujemy w jego notatkach sporządzonych już po wybuchu wojny, w listopadzie 1940 roku²². Jedyнным śladem zapisków podróży Zegadłowicza przemierzającego wschodnią Polskę w okresie od zimy 1938 do wiosny 1939 roku jest niewielkich rozmiarów notes w tekturowej niebieskiej okładce, „Blok Prima n° 104”, zapisywany doręczczo, ołówkiem, kredką, piórem, czarnym i zielonym atramentem.

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

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

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

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

Wróćmy do Drohobycza...

Z całą pewnością za nieprawdziwą musimy uznać informację Jerzego Ficowskiego, jakoby do spotkania Zegadłowicza z Schulzem doszło w kwietniu 1939 roku²⁴. W piątek 24 lutego Zegadłowicz po odczycie w Przemyśle pisał do swej młodszej córki, Atessy, „w drodze z Przemyśla do Chyrowa”. Nie wiadomo, czy po odczycie w Chyrowie, który odbył się 25 lutego, został tu na noc, czy tego samego dnia ruszył do Drohobycza. Bo jeśli tak, to w mieście Schulza Zegadłowicz mógł spędzić dwa dni: niedzielę i poniedziałek. Prawdopodobnie też, jak bywało to do tej pory, zatrzymał się w Drohobyczu w hotelu. „Odczyty wcale nie opłacają się – tak drogie podróże i hotele” – narzekał w pisanej naprędce wiadomości już z Drohobycza²⁵.

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

chronologia

²³ Notes w zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej w Kielcach, mat. niesygnowany.

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

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

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

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

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

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

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

afisz
z Drohobycza

a więc
spotkanie

26 J. Roszko, op. cit.

27 Ibidem.

„Literacka pogawarka”

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

widma
prawicy

hańba
anty-
semityzmu

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

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

Bruno
Sztorc?

Dary, dary, dary...

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

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



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



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

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

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

Wykonany w Drohobyczu portret Emila Zegadłowicza jeszcze w końcu lat sześćdziesiątych znajdował się w Muzeum Emila Zegadłowicza w Gorzeniu Górnym. Krewni pisarza (córka i wnuczka) nie potrafią powiedzieć, w którym pokoju gorzeńskiego dworu Zegadłowicz zdecydował się umieścić ów portret. W czerwcu 1971 roku eksponowany był w gabinecie pisarza – „pokoju żółtym” – nie sposób jednak ustalić, czy była to jego własna decyzja. Po raz pierwszy reprodukcja Schulzowskiego portretu Zegadłowicza została zamieszczona w bibliofilskiej broszurze opracowanej przez Michała Kunę²⁹, który w 1971 roku odwiedził Gorzeń Górny, kiedy kustoszem placówki był Adam Zegadłowicz (Rudel), wnuk pisarza. Reprodukacja ta jest ostatnim śladem portretu – obecnie miejsce jego przechowywania pozostaje tajemnicą.

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

zaginiony
portret

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

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

Zob. też warianty tego motywu:

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

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

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

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

trzy grafiki

*Jej garderobiana*³². Zegadłowicz zachował wykonane przez Schulza dla wszystkich grafik jednolite pod względem wymiarów passe-partout i prace drohobyckiego artysty jeszcze kilka lat temu znajdowały się w zbiorach Muzeum autora *Zmór* w Gorzeniu Górnym. W roku 2018 niemal wszystkie eksponaty tej placówki trafiły do Muzeum w Suchej Beskidzkiej. Grafiki Schulza, stanowiące własność prywatną rodziny pisarza, zostały z owego depozytu wyłączone. Ich los jest obecnie nieznan³³.

Na dworcu w Drohobyczu

Przybyłego pociągiem z Chyrowa pisarza witała na dworcu drohobyckim nazwa miasta, która w pamięci Zegadłowicza mogła ożywiać jego „zmorewate” lata gimnazjum w Wadowicach, sparodiowaną w powieści postać dyrektora tej placówki Seweryna Arzta³⁴, drohobyczanina, oraz przyjaźń z synem dyrektora, urodzonym także w Drohobyczu, Karolem³⁵. Mógł również Zegadłowicz przywołać w pamięci list od drohobyckiego poety Juliana Witkowera³⁶, który 11 listopada 1927 roku prosił o miejsce dla swoich wierszy w nowej edycji „Czartaka”, przekonany, że „Trzeba coś zrobić dla sławy”³⁷.

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

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

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

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

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

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

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

który przyszedł na świat we wsi Czajkowice, nieopodal Drohobycza, a do szkół uczęszczał w pobliskich Rudkach i Samborze³⁸. W okolicznych miastach (między innymi we Lwowie i w Złoczowie) mieszkało rodzeństwo Tytusa: dwaj bracia (Marian i Marceli) oraz trzy siostry (Karolina, Emilia i Julia³⁹). W samym Drohobyczu Zegadłowicz, gdyby chciał, mógł spotkać swą stryjeczną siostrę Emilię (córkę Mariana), która osiedliła się tu po ślubie z Piotrem Kiempą, c.k. oficerem armii austriackiej, od końca lat dwudziestych przebywającym już na emeryturze. Emilia Kiempowa, zatrudniona jako „oficjał pocztowy” w Drohobyczu, zmuszona była przypomnieć pisarzowi łączące ich pokrewieństwo, kiedy w 1926 roku, chcąc opłacić utrzymanie córki w żeńskim seminarium nauczycielskim we Lwowie, pożyczyla „na lichwiarski procent u Żyda 400 złp” i znalazła się w finansowych opałach. Jednak wysłany z Drohobycza 28 stycznia 1926 roku list do Zegadłowicza z prośbą o wsparcie finansowe pozostał najpewniej bez odpowiedzi.

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

rodzinne
strony

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

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

27 II 1939 r.

Drohobycz

Atessko Kochana –

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

– następny list –

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

– będę tam piątek – sobota –

– a co dalej

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

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

– całuję

Ciebie i wszystkich najserdeczniej –

Wasz

Emil

Napisz co z Żechem. I w ogóle szerzej napisz!

Pa! Kochana!

E. Z.

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

[adres nadawcy] Emil Zegadłowicz, Warszawa, Poste restante

[stempel pocztowy] DROHOBYCZ 2, 27 II 1939⁴⁰**„Bardzo miły człowiek”**

W niespełna tydzień po wyjeździe Zegadłowicza z Drohobycza Bruno Schulz, jeszcze pod wrażeniem niedawnej wizyty, pisał 5 marca 1939 roku do Mariana Jachimowicza⁴¹: „Żałowaliśmy⁴² bardzo zeszłego tygodnia, że Pana z nami nie było, gdyż był tu Zegadłowicz, bardzo miły człowiek, którego Pan byłby chciał poznać pewnie”⁴³.

pod
wrażeniem
wizyty

⁴⁰ List w zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej w Kielcach, mat. niesygnowany.

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

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

⁴³ B. Schulz, *Księga listów*, s. 192.

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

Zegadłowicz była kobietą?

Na koniec słów parę na temat jeszcze jednego, chyba ostatniego śladu komitywy dwóch twórców. W zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie, opatrzony numerem inwentarzowym ML. K.171-1, znajduje się pozyskany w 1965 roku od Emila Górskiego⁴⁴ szkic wykonany czarną kredką na papierze. Rysunek ów, o rozmiarach 13×11 cm, wielokrotnie był reprodukowany⁴⁵ – niezmiennie z wyjaśnieniem, iż jest to portret Emila Zegadłowicza autorstwa Brunona Schulza. Praca datowana jest niejednolicie. Spotykamy precyzacje: „ok. 1933” (Rwd), „ok. 1937” (BS 1992; S 1999), „ok. 1938” (KO 2012), „około 1939” (S 2006).

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

ostatni ślad

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

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



Emil Zegadłowicz, fotografia z 1926 roku

na poprzedniej stronie

Bruno Schulz, domniemany portret Emila Zegadłowicza

poniżej Pocztówkowe portrety Emila Zegadłowicza z lat trzydziestych

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

Pewność możemy mieć tylko co do faktu, że wraz z innymi pracami Brunona Schulza szkic ów został zakupiony jako dzieło niesygnowane. Później – być może wskutek informacji udzielonych przez sprzedającego – wpisany został do inwentarza Muzeum jako „Portret kobiety”⁴⁶. Pozostaje nam tylko żywić nadzieję, iż uda się w przyszłości ustalić, kiedy i dlaczego portretowana osoba przybrała imię Emila Zegadłowicza⁴⁷.

portret
kobiety?

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

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

Żydzi z Drohobycza – protokoły relacji z Zagłady

Protokół

przesłuchania Patrycha Chaima¹, [ur.] 24.4.1922 w Drohobyczu, wyznania mojżeszowego, stanu wolnego, ślusarza, zamieszkałego: Linz-Bindermichl 50-55/6; który zgodnie z zapamiętanymi faktami zeznaje, co następuje:

W roku 1941 do naszego miasta Drohobycza przybyło Gestapo, w tym także gestapowiec Dengg². Dengg był kierownikiem wydziału politycznego, a jego zadanie polegało na eksterminacji Żydów zamieszkałych w Drohobyczu. Relacjonuję następujące szczegółowe zdarzenia, których świadkiem byłem osobiście, kiedy to gestapowiec Dengg zastrzelił kilku Żydów. Pewnego dnia w listopadzie 1942, był to czwartek, Gestapo wymyśliło bajeczkę, by urządzić wśród Żydów

-
- 1 Chaim (Ignacy) Patrych – były uczeń Brunona Schulza; według informacji Shaloma Lindenbauma w okresie przedwojennym był działaczem komunistycznym, w okresie wojny służył w Armii Czerwonej, po wojnie był przewodniczącym związku Drohobyczan w Izraelu; wzmiankowany w dwóch listach Lindenbauma do Jerzego Ficowskiego, w liście datowanym Ramat-Gan 10 listopada 1992 roku pojawia się wzmianka o zapisaniu przez Lindenbauma zeznania Patrychy, między innymi „o nieudanej próbie przyciągnięcia Schulza do komunizmu”; w liście datowanym 11 stycznia 1993 roku pojawiają się obszerniejsze informacje o przedwojennej działalności Patrychy i jego późniejszych losach (oba listy w zbiorach Biblioteki Narodowej).
 - 2 Friedrich Dengg (ur. 1908) – Austriak, gestapowiec w Drohobyczu, „w 1944 został przedstawiony do odznaczenia Wojennym Krzyżem Zasługi za udział w «przesiedlaniu Żydów» w Galicji” (W. Budzyński, *Miasto Schulza*, Warszawa 2005, s. 224, 416). Wzmiankowany jako „scharführer Denk” przez Alfreda Schreyera i Abrahama Schwarza w: M. Kitowska-Lysiak, *Requiem. Alfred Schreyer i Abraham Schwarz rozmawiają o śmierci Brunona Schulza*, „Kresy”, nr 14, wiosna 1993, s. 78–82.

masakrę. Ogłosili, że Żyd nazwiskiem Rainer³, aptekarz, strzelił na ulicy Floriańskiej z rewolweru do gestapowca Hübnera⁴. To zmyślenie wystarczyło, by Gestapo wydało rozkaz zastrzelenia wszystkich Żydów, którzy znajdowali się w tym czasie na ulicach. Akcja ta trwała około trzech godzin, a gestapowcy zastrzelili około 160 osób, w tym mężczyzn, kobiety i dzieci⁵. Widziałem osobiście, jak gestapowiec Dengg podczas tej akcji zastrzelił Żyda, profesora Schultza [!], i kilka innych osób. Gdy gestapowiec Landau⁶ zobaczył, że gestapowiec Dengg zastrzelił profesora Schultza, którego Landau bardzo cenił, ponieważ profesor musiał wykonywać dla niego różne prace pisemne, zastrzelił dentystę Löwa⁷, który leczył gestapowca Dengga. Był to akt zemsty na gestapowcu Denggu.

W Warszawie mieszkało na aryjskich papierach kilku Żydów, polskich i pochodzących z terenu Rzeszy. Jeden z tych Żydów napisał do pewnego dobrze sobie znanego aryjczyka w Drohobyczu. Ten list, zanim zobaczył go adresat, wpadł w ręce Gestapo. Dengg ubrał się po cywilnemu i pojechał do Warszawy, by znaleźć tamtejszych Żydów posługujących się papierami aryjskimi. Po kilku dniach rzeczywiście wrócił do Drohobycza z czterema Żydami. Wśród tych Żydów znajdował się niegdysiejszy starosta żydowski wraz z rodziną z Drohobycza, dr Ruhrberg⁸, którego Dengg nie znośli z powodu jego ucieczki z Drohobycza. Po kilku dniach aresztu wszystkie osoby przywiezione z Warszawy zostały przez Dengga zastrzelone w więzieniu.

W lutym 1943 Dengg brał udział w masowej egzekucji Żydów na cmentarzu w Drohobyczu.

3 Według Jerzego Ficowskiego: Kurtz-Reines (*Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologie*, Sejny 2002, s. 101).

4 Bliższe informacje o wielu gestapowcach drohobyckich zawiera książka Wiesława Budzyńskiego *Miasto Schulza* (op. cit.), cytująca między innymi ich charakterystyki sporządzone przez wywiad AK-Drohobycz. W książce można znaleźć dane o następujących gestapowcach wymienianych w protokołach: Hans Block, Friedrich Dengg, Josef Gabriel, Karl Günther, Karl Hübner, Felix Landau.

5 Samuel Rothenberg wymienia liczbę 230 ofiar (*List o zagładzie Żydów w Drohobyczu*, wstęp, oprac. i przypisy E. Silberner, Londyn 1984, s. 13).

6 Felix Landau (ur. 1910 w Wiedniu, zm. tamże 1983) – jego ojczym był kupcem żydowskim w Wiedniu; podczas wojny hauptscharführer SS w Drohobyczu, po wojnie ukrywał się pod fałszywym nazwiskiem, sądzony i skazany w 1963, ostatnie dziesięć lat życia spędził na wolności; stolarz meblowy o artystycznych aspiracjach, „protektor” Brunona Schulza, którego zatrudnił do prac artystycznych (między innymi malowidła ścienne) w swojej willi i w innych obiektach Drohobycza, z tego powodu chronił go jako „potrzebnego Żyda”; według ustaleń Jerzego Ficowskiego śmierć Schulza 19 listopada 1942 roku w „czarny czwartek” z rąk gestapowca Günthera była zemstą za zastrzelenie przez Landaua dentysty Löwa, „niewolnika” Günthera (J. Ficowski, *Epilog życiorysu, Ostatnia bajka Brunona Schulza*, w: idem, *Regiony wielkiej herezji i okolice*).

7 Adolf (Dolek) Löw – drohobycki dentysta (technik dentystyczny?), zastrzelony przez gestapowca Landaua w 1942 roku (S. Rothenberg, op. cit., s. 13; S. Budzyński, *Uczniowie Schulza*, Warszawa 2011, s. 139).

8 Maurycy Ruhrberg, doktor – zastępca przewodniczącego drohobyckiego Judenratu (W. Budzyński, *Miasto Schulza*, s. 418).



Róg Czackiego i Mickiewicza, miejsce gdzie zginął Bruno Schulz, fotografia z lat dwudziestych opublikowana przez Jerzego Ficowskiego w *Okolicach sklepów cynamonowych*, Kraków 1986.

Mogłem poczynić tak dokładne zeznania dlatego, że do roku 1944 byłem zatrudniony jako pracownik pomocniczy u funkcjonariusza SD [Sicherheitsdienst = służba bezpieczeństwa] i innych gestapowców.

odczytano, potwierdzono i podpisano
 Patrich Chaim

■

Zapis [zeznania]

Sporządzony 30 września 46 o godz. 11.45

Przesłuchanie: Mosesa Marcusa Weidmanna

urodzonego: 29.3.1923 w Rolowie / rejon Drohobycz

Religia: bezwyznaniowy

Zawód: student

Stan cywilny: wolny

Adres: Obóz UNRA Qien 17, Arzbergerstrasse 2.

Od roku 1941 do 1943 przebywałem w Polsce w obozie Drohobycz, zatrudniony jako robotnik przymusowy. Strażników dostarczało Gestapo, a spośród nich znam gestapowca D e n g g a, który w obozie budził wielki postrach i znany był jako nazista.

Wiadomo mi, że D e n g g uczestniczył w rozstrzeliwaniu żydowskich więźniów obozu na jego terenie i poza nim. D e n g g uczestniczył także w biciu więźniów i widywałem często, jak bez powodu wymierzał kopniaki.

Latem 1942 sam widziałem, jak D e n g g zastrzelił na ulicy getta żydowskiego profesora, dr. Benno Schultza [!], artystę malarza.

Pod koniec 1942 odbyła się wielka akcja przeciwko Żydom, podczas której każdy Żyd spotkany na ulicy był rozstrzeliwany. D e n g g brał udział w tych rozstrzeliwaniach, przy czym wdzierał się także do domów i zabijał Żydów strzałami w tył głowy. Podczas tej akcji zastrzelono około 160 osób, przy czym gestapowcy nie oszczędzali kobiet ani dzieci.

D e n g g rabował jednocześnie w obozie – poprawka – w getcie zatrzymanym Żydom ubranie i inne rzeczy. Wiadomo mi osobiście, że mojemu kuzynowi nazwiskiem Chaim Waismann zrabował dwa garnitury, które sam potem nosił. Poza tym nie potrafię nic więcej zeznać w tym przedmiocie.

odczytano, potwierdzono i podpisano
 [podpis]

■

Wiedeń, 21 stycznia 1947

Odpis

Zapis

zeznania Theodory Reifler, ur. 21.10.1922 w Drohobyczu, bez przynależności państwowej, wyznania mojżeszowego, zamężnej (nazwisko panieńskie: Abend), studentki, obecnie zamieszkałej w Salzburgu, Camp Riedenburg, która wezwana i zapoznana ze sprawą, zeznaje zgodnie z zapamiętanymi faktami, co następuje:

Od urodzenia mieszkałam w Drohobyczu i pozostałam tam do czasu mojej ewakuacji wiosną 1944 roku. Po ewakuacji trafiałam jako Żydówka do rozmaitych obozów koncentracyjnych i zostałam uwolniona dopiero dzięki wkroczeniu aliantów. Od stycznia 1943 przebywałam w beskidzkim obozie rafinerii ropy naftowej.

W ramach akcji przeprowadzonej 21 października 1942 roku trafiłam do tak zwanego punktu zbornego. Przypominam sobie dobrze, że p. Block, żona standartenführera, przychodziła tam i biła Żydów szpicrutą. Mała dziewczynka chciała czegoś od pani Block, nie pamiętam już dokładnie czego. Ta nagle rzuciła się na dziecko, biła je, póki się nie przewróciło i deptała po nim. Gdy matka dziewczynki podniosła ją potem z ziemi, ta nie dawała znaków życia i była, jak mi się zdaje, martwa. Moja siostra Melania była zatrudniona w gospodarstwie ogrodniczym. Opowiadała mi, że p. Block nie była zadowolona z wydajności trzech dziewcząt pracujących w tym gospodarstwie. Pani B. wezwwała wówczas gestapowca Günthera⁹ i wydała mu rozkaz zastrzelenia tych trzech dziewczyn, co Günther rzeczywiście uczynił¹⁰. Czy pani B. miała jaki-

9 Karl Günther (ur. 1909, data śmierci nieznana) – drohobycki gestapowiec uznawany za zabójcę Brunona Schulza na podstawie relacji Tadeusza Lubowieckiego (Izydora Friedmana) i Emila Górskiego (Samuela Bergmana) (J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice*; edycja listów Lubowieckiego do Ficowskiego: „Schulz/Forum” 7, 2016 s. 206–214; relacja Górskiego zob. B. Schulz, *Listy, fragmenty. Wspomnienia o pisarzu*, zebrał i oprac. Jerzy Ficowski, Kraków–Wrocław 1984, s. 67–77), Leopolda Lustiga (H. Grynberg, *Drohobycz, Drohobycz*, Warszawa 1997), Alfreda Schreyera i Abrahama Schwartza (A. Tuszyńska, *Kilka portretów z Polską w tle. Reportaże izraelskie*, Gdańsk 1993, s. 124–125, w rozdziale „Uczniowie Schulza”; M. Kitowska-Łysiak, *Requiem*, s. 78–82).

10 Być może jedną z tych dziewcząt była córka kuzynki Brunona Schulza Ernestyny (Tinki) Juańskiej z domu Kupferberg, primo voto Sternbach: „Została zastrzelona 28 października 1942 przez tego samego gestapowca, który zabił też Brunia. Miała wtedy 16 lat” (wspomnienie zamieszkałej w Düsseldorfie dziewięćdziesięcioletniej Ernestyny Juańskiej, cytowane w liście Elli Schulz-Podstolskiej do Jerzego Ficowskiego z 16 czerwca 1992 roku; zbiory Biblioteki Narodowej). Z drugiej strony istnieje relacja Leopolda Lustiga, w której to gestapowiec Landau zastrzelił Dorcię Sternbach z balkonu swej willi razem z dwiema innymi dziewczętami, które wykonywały prace ziemne (H. Grynberg, op. cit., s. 34).

kolwiek udział w egzekucji Cyganów, tego nie wiem. Z opowiadań wiem jednak, że Cyganie zostali rozstrzelani w Bronicy. Na temat pani Block nie potrafię poza tym zeznać nic więcej.

Pilnowanie punktu zbornego należało do obowiązków oddziału Schupo, składającego się w większości z wiedeńczyków. Na ogół funkcjonariusze Schupo byli bardzo brutalni i straszliwie bili Żydów, pojedynczy funkcjonariusze dawali się przekupić pieniędzmi, zegarkami czy biżuterią i dlatego pozwalali, ale nie powodowali jakimiś ludzkimi uczuciami, uciekać Żydom. Nazwisk funkcjonariuszy Schupo, działających na terenie punktu zbornego, nie potrafię sobie przypomnieć. W tym kontekście chciałabym jedynie zeznać, że jeden z funkcjonariuszy Schupo, nazwiskiem Eichinger, pobił i skopał mojego ojca (zamordowanego w Mauthausen), gdy zastał go na obszarze zakazanym dla Żydów.

Podczas akcji 7 [i] 8 sierpnia 1942 roku moja mama i ja ukrywałyśmy się u pewnego Polaka. Przez otwarte okno widziałam, jak ładowano Żydów na ciężarówkę. Pewna kobieta z małym dzieckiem na ręku próbowała uciec w boczny zaułek, a gestapowiec Dengg, znany mi z widzenia, strzelał do niej, zabijając matkę i dziecko. Jeszcze przez dłuższy czas na ulicy widoczna była wielka plama krwi. Zdarzenie to pamiętam tak dobrze dlatego, że był to pierwszy raz, kiedy widziałam, jak zabito człowieka.

Mój ojciec był zatrudniony w sklepie i dlatego miał pozwolenie na prowadzenie samochodu. Kilka dni po akcji, wydaje mi się, że 10 sierpnia 1943 roku, Dengg zawołał ojca i polecił mu podjechać samochodem. Ojciec podjechał i otrzymał od Dengga zadanie załadowania zwłok z piwnicy Gestapo i zawiezienia ich na cmentarz. Ojciec opowiadał mi, że Żydzi zatrudnieni na Gestapo mówili mu, iż to Dengg zastrzelił tych ludzi.

Pewnego czwartku, w listopadzie 1942 roku, sądzę, że 18 albo 22, znajdowałam się w sklepie. Z przeszklonego okna w piwnicy widziałam, jak prof. Schultz i Löw zostali zastrzeleni przez Dengga i Günthera. Dengg zastrzelił Schultza, Günther Löwa.

15 lutego 1943 Dengg wraz z ukraińską milicją, poprawka: obecny był tam także gestapowiec Gabriel, przeprowadził w obozie beskidzkim akcję. Z okna domu, w którym się znajdowałam, widziałam, jak Dengg bił dwuipółletniego Adama (sierotę w następstwie pierwszej akcji) ciężkim przedmiotem po głowie. Przypuszczam, że dziecko umarło, bo mój ojciec, gdy próbował je wykupić, otrzymał wiadomość, że dziecka nikt już nie uratuje.

W czerwcu 1943 byłam w drodze do rafinerii, gdy naszą grupę otoczyło Schupo. Żydzi, którzy próbowali uciekać, zostali przez Schupo zastrzeleni. Pamiętam jeszcze jednego funkcjonariusza Schupo, starszego mężczyznę z kolczykiem w uchu. Jak słyszałam, akcji tej dokonano na zlecenie pochodzących

z Rzeszy kierowników rafinerii o nazwiskach Krause i Rindfusz¹¹. Dyrektorem naczelnym był Austriak nazwiskiem Höchstmann, który zachowywał się bardzo przyzwoicie.

Zakończono o godz. 18.

podpis własnoręczny
Reifler Theodora

■

Zeznanie świadka

Weissmann Josef, ur. 16. 8. 1912 w Borysławiu/Polska, zam. Hajfa-Heve Schanann, ul. Hagalil 49, Jsrael [!].

Zawód: urzędnik, dowód tożsamości nr 17159/G, wydany w Hajfie 25.5.51.

Od 1917 mieszkałem z rodzicami w Drohobyczu i ukończyłem tam gimnazjum. Pod koniec września albo na początku października 1939 Drohobycz został zajęty przez oddziały radzieckie. Po wybuchu wojny między Niemcami i Rosją 22 czerwca 1941 Drohobycz zajęły dziesięć dni później oddziały niemieckie.

Dwa albo trzy tygodnie później do Drohobycza przybyło Gestapo (SD). Miało swoją siedzibę na ul. Mickiewicza w domu inż. Schweitzera. Schutzpolizei [Schupo] miała siedzibę w szkole przy ul. Słowackiego. Według mojej oceny w Drohobyczu stacjonowało ok. 30 gestapowców i ponad 30 funkcjonariuszy Schupo. Szefem Gestapo był radca kryminalny dr Block. Pamiętam jeszcze takie nazwiska gestapowców jak Landau, Gabriel, Dengg, Hager i Kühn.

W momencie zajęcia Drohobycza przez oddziały niemieckie mieszkało tam 10 000 Żydów, a cała ludność liczyła 30 000.

Zaraz w pierwszych dniach zaszło następujące zdarzenie: Gestapo zatrzymało na ulicy około 10 Żydów, musieli się oni wylegitymować i nakazano im, by następnego dnia zgłosili się w budynku Gestapo. Gdy rano się tam zameldowali, już stamtąd nie wrócili. Byli między nimi dr Barchasz¹², dr Holzmann¹³, prof. gimn. Orenstein i inni. Gdy żona dr. Holzmann zwróciła się do Gestapo i zapytała o męża, oddano jej jego papiery i oświadczono, że nie żyje. Który z gestapowców zabrał tych ludzi z ulicy, nie jest mi wiadome.

¹¹ Tak w oryginale. Być może Rindfuß (przyp. tłum.).

¹² Zygmunt Barchasz, doktor – adwokat, syjonista; okoliczności jego śmierci w lipcu 1941 roku opisane są w relacji Harry’ego Zeimera, zob. S. Rotherberg, op. cit. *List o zagładzie Żydów w Drohobyczu*, s. 9–10.

¹³ J. Holzman, doktor – adwokat drohobycki, wzmiankowany w relacji Leopolda Lustiga (H. Grynberg, op. cit., s. 42).

7 i 8 sierpnia 1942 roku odbyła się pierwsza większa akcja. W ciągu tych dwóch dni zaprowadzono ok. 3 000 Żydów na dworzec, załadowano do wagonów i wysłano do obozu śmierci w Bełżcu. Podczas tej akcji Gestapo i Schupo zastrzeliły na ulicach kilkuset Żydów. Na własne oczy widziałem, jak wyrzucano Żydów przez okna z wyższych pięter, a robili to funkcjonariusze Gestapo i Schupo.

W tym czasie byłem zatrudniony w niemieckiej firmie „Viktor Kremin. Zagospodarowanie surowców wtórnych i odpadów”. Podczas akcji 7.8.42 byłem na ulicy i widziałem, jak Gestapo, Schupo i ukraińska milicja wypędzaly Żydów z domów i prowadziły do punktów zbornych, takich jak dom modlitwy czy rynek. Osobiście znani byli mi gestapowcy Gabriel, kierownik urzędu pracy, Landau, który jeździł zawsze ulicami Drohobycza w dwukonnej bryczce, oraz Dengg i Hager. Ci ostatni przychodzili często do naszego miejsca pracy i brali ode mnie różne części samochodowe, których potrzebowali.

Podczas tej akcji widziałem gestapowców Gabriela, Dengga i Landaua, jak kierowali deportacją i wydawali rozkazy milicji ukraińskiej. Z pistoletem w jednej ręce i pejczem w drugiej pędzili Żydów do punktu zbornego. Widywałem często, jak Gabriel bił Żydów szpicrutą. Mój wuj, nazwiskiem Süßmann, który stał w pobliżu, otrzymał od niego straszne razy, a Gabriel przekazał go ukraińskiej milicji do deportacji, ponieważ miał on więcej niż 60 lat i zdaniem Gabriela nie był już zdolny do pracy. Został rzeczywiście deportowany i zamordowany.

Znajdowałem się wówczas na rynku i zdołałem na czas umknąć bocznymi zaułkami do mojego miejsca pracy, w ten sposób się uratowałem.

W listopadzie 1942 miała miejsce niezorganizowana akcja, trwająca kilka godzin. Gestapo dowiedziało się, że żydowski aptekarz, magister Rainer¹⁴, ukrywa u siebie pistolet. Gabriel, Koffler, Dengg i ukraińska milicja pojawili się niespodziewanie u aptekarza Rainera, wyciągnęli go z korytarza i zastrzelili. Gabriel, Dengg i in. złapali następnie na ulicy ok. 60 Żydów i zastrzelili ich na miejscu, m.in. lekarza dr. Rudfera¹⁵, profesora gimnazjum Schultza. Mieszkałem wówczas w getcie przy ul. Sobieskiego i zostałem tego dnia wezwany do Judenratu. Gdy zbliżałem się do budynku Judenratu, usłyszałem strzały i zobaczyłem, jak prof. Schultz upadł martwy na ziemię, a jeden z gestapowców pochylił się nad zabitym i ściągnął mu z ręki zegarek. Działo się to vis-à-vis budynku Judenratu. Zauważyłem jeszcze wśród grupy gestapowców znanych mi Gabriela i Dengga, którzy przebiegli obok z pistoletami maszynowymi w rękach. Pobiegnę szybko do budynku Judenratu i dzięki temu się uratowałem.

¹⁴ Zob. przypis 3.

¹⁵ Być może chodzi o doktora Jakuba Rudörfera, lekarza z ulicy Szewczenki w Drohobyczu (zob. *Spis abonentów sieci telefonicznych państwowych i koncesjonowanych w Polsce (z wyjątkiem m.st. Warszawy) na 1939 r.*, s. 594, <http://genealogyindexer.org/view/1939Ptel/1939Ptel%20-%200656.pdf>, dostęp: 1 maja 2018).

3 000 spośród 10 000 drohobyckich Żydów zostało w czasach nazizmu rozstrzelanych przez Gestapo, Schupo i ukraińską milicję. Rozstrzelania odbywały się w lesie Bronica, ok. 6 km od Drohobycza, oraz na cmentarzu żydowskim. Kierowali nimi zwykle radca kryminalny dr Block, któremu towarzyszyli gestapowcy Gabriel, Dengg, Landau, Hager i in.

Jak wspominałem, widywałem podczas tych akcji, jak Gabriel straszliwie bił Żydów, mężczyzn i kobiety, kwalifikował ich jako niezdolnych do pracy i wysyłał do obozu zagłady.

Wśród ludności żydowskiej wiadome było, że Gabriel podczas akcji deportacyjnych w Drohobyczu, Samborze i Stryju zabijał Żydów na miejscu, jednak ja osobiście tego nie widziałem. Widziałem tylko, jak bił ludzi szpicrutą i prowadził akcje deportacyjne setek żydowskich mężczyzn, kobiet i dzieci.

W grudniu 1942 roku opuściłem wraz z rodziną getto i ukryłem się w bunkerze u pewnego aryjczyka. Tam pozostaliśmy do lata 1944, kiedy to zostaliśmy wyzwoleni przez oddziały rosyjskie.

Jak mi wiadomo, drohobyccy Żydzi zostali ostatecznie zlikwidowani latem 1943 roku.

Do lata 1945 roku przebywałem w Drohobyczu, a następnie wyjechałem do Krakowa. Latem 1946 opuściłem Kraków i udałem się do Linzu n. D[unajem]. W roku 1949 przyjechałem do Izraela i mieszkam tu pod wskazanym wyżej adresem.

Jako innych świadków, którzy mogą zeznawać przeciwko gestapowcom Gabrielowi i innym, podaję następujące osoby:

1. córka [członka?] drohobyckiego Judenratu, dr. Rosenblatta, Zofia Różańska, zam. w Tel Awiwie
2. Jakob Hirschhorn, Tel Awiw
3. inż. Jan Rzewiecki, Tel Awiw
4. dr Sygmund Kolety, Wiedeń
5. dr inż. Kreisler z małżonką, Wiedeń

Jestem gotowy stawić się przed sądem i powtórzyć moje zeznania.

Hajfa, 4 XII 1957

Podpis świadka
Josef Weissmann
[podpis odręczny]

Historisches Institut in Jsrael
zur Erforschung der Nazukriegsverbr.
Haifa, P.O.B. 4950
[pieczęć i podpis]

*Tłumaczenie z niemieckiego: Tadeusz Zatorski
Przypisy: Jerzy Kandziora*

Nota

Publikowane kopie protokołów zeznań Żydów z Drohobycza znajdowały się w części archiwum Jerzego Ficowskiego, z którą nie rozstał się do śmierci (2006). Stały się one własnością Biblioteki Narodowej w roku 2014. Zeznania publikujemy krótko po ich zlokalizowaniu w BN, ograniczając się do przetłumaczenia relacji na język polski i opatrzenia ich niezbyt licznymi przypisami. Protokoły mają postać maszynopisów bez poprawek. Nazwisko Brunona Schulza zapisywane jest konsekwentnie w formie „Schultz” (raz z imieniem Benno), czego nie korygujemy. Pod ostatnim zeznaniem, Josefa Weissmanna, figuruje nazwa instytucji Historisches Institut in Israel zur Erforschung der Nazukriegsverbr. / Hajfa, P.O.B. 4950 (taka pisownia w oryginale) oraz pieczętka w języku hebrajskim, co zdaje się wskazywać na miejsce, w którym prowadzono rejestrację relacji. W archiwum pisarza brak osobnej informacji o źródle pochodzenia, osobie przekazującej i czasie otrzymania kopii protokołów. Być może stało się to w ostatnich latach życia Ficowskiego, ponieważ podobny charakter ma znajdująca się w jego archiwum w BN kopia „Biografie Landau’s”, wysłanej do Simona Wiesenthala jako faks z datą 11 stycznia 2001 przez Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes w Wiedniu.

Protokoły są poruszające i nie byłoby rzeczą stosowną opatrywanie ich tutaj obszerniejszym komentarzem. Słowa mówią w nich same za siebie. Wszystkie cztery zeznania wskazują na gestapowca Dengga jako na zabójcę Brunona Schulza. Jak wiadomo, Jerzy Ficowski, który zrekonstruował wydarzenia „czarnego czwartku” na podstawie naocznych relacji Tadeusza Lubowieckiego i Emila Górskiego, podaje informację, że zabójcą Schulza był gestapowiec Karl Günther. Poza tą zasadniczą różnicą znajdujemy także inne niezgodności z wersją Ficowskiego, ale też pomiędzy samymi tymi relacjami, zarówno co do dat, jak i działań poszczególnych gestapowców i świadków z kręgu pisarza. Jakikolwiek by one były, szczegółowe konfrontowanie przekazu Jerzego Ficowskiego z protokołami nie jest celem tej edycji. Teksty te odsłaniają koszmar czasu Zagłady w Drohobyczu, wobec której Bruno Schulz stanął twarzą w twarz. I taki jest powód ich publikacji, z niepełnym jeszcze aparatem przypisów, właśnie w tym numerze „Schulz/Forum”.

J.K.

Iga Lasek: Sinowskie „pożegnanie z mistrzem”?

Zestawienie „Schulz i sinowcy” brzmi na pierwszy rzut oka paradoksalnie. Ideowy profil „Sztuki i Narodu” i jej bezpośrednia podległość organizacji kontynuującej koncepcje przedwojennej, nielegalnej ONR–Falangi sugerują wręcz, że należy wykluczyć jakiegokolwiek bliższe zależności między Brunonem Schulzem a artystami tworzącymi pod auspicjami Konfederacji Narodu.

Miesięcznik „Sztuka i Naród”, którego powstanie zainicjowało środowisko KN, miał skupiać wokół siebie artystów niezależnych, lecz zaangażowanych, przekonanych o konieczności stworzenia nowej sztuki. Tym samym SiN stał się twórczym pionem organizacji, przenoszącym jej ideologię na grunt artystyczny.

Czasopismo otworzył artykuł Wacława Bojarskiego zatytułowany *O nową postawę człowieka tworzącego*, którego stylistyka, retoryka i problematyka wyraźnie zarysowują rewolucyjną strategię oraz profil „Sztuki i Narodu”. Sinowcy doskonale zdawali sobie sprawę z okresu fermentu, w jakim przypadło im debiutować. Obawiali się zagubienia i popadnięcia w egzaltację wojenną, a jednocześnie mieli ogromne ambicje twórcze, ideologiczne i polityczne. Motywacji dla nich szukali w – nie zawsze sprawiedliwych – zarzutach wobec gruntu, który najintensywniej wpłynął na ich twórcze dojrzewanie – dwudziestolecia międzywojennego. Dokonany przez młodych publicystów przekrój minionej epoki był jednak mocno uproszczony i zredukowany do kilku elementów, które zupełnie bezzasadnie stały się „całością” międzywojnia.

Osobliwe wczytanie się sinowców w dwudziestolecie międzywojenne rozbrzmiewa w ogromnej liczbie zarzutów rozsianych po artykułach. Trudno stwierdzić, na ile takie traktowanie minionego okresu zostało podyktowane światopoglądem zaszczerpionym przez Konfederację Narodu, jednak faktem jest, że epoka ta jawi się na szpaltach „Sztuki i Narodu” jako kolektywne, wielopłaszczyznowe fiasko kultury, polityki i ideologii.

Redaktorzy SiN-u, w znacznej większości aspirujący do rangi teoretyków estetycznych, zaczęli od kierowania zarzutów w stronę kultury, sztuki i postawy artysty. Sztuka dwudziestolecia miała według nich trzy zasadnicze, a zarazem potworne wierzchołki – „Wiadomości Literackie”, kabaretowy nurt Skamandra i awangardę. Artyści, jako niezdolni do „bycia organizatorami wyobraźni narodowej”, opatrzeni zostali ironiczną etykietką „sztuki dla sztuki”, co poskutkowało określeniem całej epoki mianem hipertrofii pustego formalizmu¹.

1 J. Marzec [W. Bojarski], *O nową postawę człowieka tworzącego*, „Sztuka i Naród”, 1942, nr 1 (kwiecień), s. 1–2.

Każda wzmianka na temat „Wiadomości Literackich” czy Skamandra jawiła się na szpaltach SiN-u prześmiewczo lub wręcz jadowicie. Redaktorzy pieklili się na twórców niezaangażowanych, zamkniętych – według nich – „w ciasnych opłotkach własnego egoizmu”², szukając w tym związku z klęską wrzesniową. A wszystko to z powodu rzekomego „niezaangażowania” w „państwowotwórczość” i „łatwego” patriotyzmu przeżywanego poza krajem. Z sinowskiej nagonki na dwudziestolecie ocalało zaledwie parę nazwisk katastrofistów³, Przyboś (ze względu na zwrotnicze fascynacje sinowców) czy Witkacy (trafna koncepcja „czystej formy”). Nie istnieje żadna bezpośrednia sugestia, by wśród tych ocalonych szukać Brunona Schulza. Poza jedną:

Przez oprawców niemieckich pod koniec ubiegłego roku w nieznanych okolicznościach /we Lwowie/ został zamordowany Bruno Schultz [sic!], prozaik awangardowy, autor „Sklepow cynamonowych” i „Sanatorium pod klepsydrą”⁴.

Jest to nekrolog umieszczony na końcu szóstego numeru „Sztuki i Narodu”. Redaktorem naczelnym był wówczas Waław Bojarski, autor nieprawdopodobnie zajadłych i ostrych recenzji, licznie pojawiających się w stałej rubryce „Z ruchu wydawniczego”. Jak większość sinowców, nie oszczędzał on wydanych poza granicami utworów byłych Skamandrytów czy pisarzy sympatyzujących niegdyś z „Wiadomościami Literackimi”. Skąd zatem w SiN-ie nekrolog Brunona Schulza, który nie dość, że był Żydem, debiutującym w znienawidzonych „Wiadomościach Literackich” (czy może nawet „literackich wiadomościach bardzo złego”, jak wyraził się w *Polsce fantastycznej* Andrzej Trzebiński⁵), to jeszcze żył na uboczu, zupełnie nie angażując się w „państwowotwórczość”, politykę czy życie i wyobraźnię narodu? Warto też wspomnieć o wybitnie niepochlebnych wzmiankach na temat Schulza, jakie pojawiały się w przedwojennej prasie falangistowskiej, sugerujących wyraźnie „zakłamanie, perfidię, specyficzną żydowską fantazję i płyciznę utworów” autora *Sklepow cynamonowych*⁶. Z podobną zajadłością sinowcy wypowiadali się na łamach miesięcznika o Słomskim lub Tuwimie.

2 W. Bukowski, *Kultura i granice*, „Sztuka i Naród” 1942, nr 3–4 (sierpień–wrzesień), s. 4.

3 „Konkretnie – chodzi zaledwie o trzy, cztery nazwiska wyjaśniające wszystko. Autor *Dnia jak co dzień*, autor *Trzech zim*, może autor *Obrazów myśli...*” (T. Gajcy, w: idem, *Już nie potrzebujemy*, „Sztuka i Naród” 1943, nr 11–12 (wrzesień–październik), s. 15.

4 *Zamordowany*, „Sztuka i Naród” 1943, nr 6 (luty), s. 20.

5 „Nogi natrafiły na grunt, który okazał się nieklamany rajem fantastyki, z drzewem wiadomości literackich i innych wiadomości bardzo złego...” (S. Łomień [A. Trzebiński], *Polska fantastyczna*, „Sztuka i Naród” 1943, nr 11–12 (wrzesień–październik), s. 4).

6 T. Giblewski, *Skanalizować literaturę!*, „Ruch Kulturalny” 1937, nr 1 (luty), s. 12; cyt. za: E. Janicka, *Sztuka czy naród? Monografia pisarska Andrzeja Trzebińskiego*, Kraków 2006, s. 170.

dziej cennym jest pióro o charakterze bardziej wiekopiętnym.

Zawartość każdego z numerów Biuletynu da się zasadniczo podzielić na trzy części: programową, historyczną oraz informacyjną oraz informacyjną o wydarzeniach literackich.

Programowo /"Rozja nie należy do Śłowiańszczyzny". "Czy nastąpi zmiana". "Co to jest alawofilizm"/ Biuletyn Śłowiański wyraża zdanie zorganizowania silnej wspólnoty słowiańskiej opartej na troskliwym kontynuowaniu wspólnych podstaw kulturalnych. Przy takim założeniu zwrócić uwagi na zasadniczą odrębność podstawy kulturalnej. Rozja prowadzi w konsekwencji do konieczności wykluczenia jej z bloku słowiańskiego, przy równoczesnym zorientowaniu do niego - Ukrainy.

Artykuły historyczne odcieniem i dotarciem tematów pogłębiają linię programową. Tak np. artykuł o poezji ukraińskiej /"Poezja wolności" wysuwa koncepcję, że elementem organizującym najważniejsze jej osiągnięcia jest idea wolności. Poezja ta "zakłamana, zastraszona, zbyt słaba, aby teraz właśnie walczyć - czeka na nową wolność - może w potężniejszym wymiarze".

artykuł językoznawczy /"Polszczyzna wśród szych najbliższych

krowiaków" kończy się słowami: "Polska! Pozostawaj własne życie, a powiększaj i granicę swej mowy". Artykuł o poezji czeskiej znajduje jej słabość w zbyt niewolniczym ślengu się na "europejskość".

Dotąd tu należy, że w obu artykułach historyczno-literackich są licznie cytowane przekłady na język polski. O ile nie zawodzi nas pobieżne przypomnienie, przekład w tych nie spotykaliśmy nigdzie przed wojną. Takie udany przekład z Łużyckiego /Jakub Rej - Gisztyński "Do Słowian" nie przypomina nam żadnej z opublikowanych dotąd wersji tłumaczeniowych tego utworu Go wiersza.

Ostatnia część każdego z numerów składa się z kroniki donoszącej o warunkach życia i zdarzeniach na terenie całej Śłowiańszczyzny.

Biuletyn Śłowiański jest niewątpliwie piórem redagowanym przez specjalistów w poszczególnych dziedzinach i jako całość utrzymuje rzetelny poziom naukowy. Z ciekawością będziemy śledzić dalszy rozwój tego zjawiska niewątpliwie szlachetnego w naszym społeczeństwie, które do zagadnień słowiańskich zwykle oduczają odnosić się z ignorancją. a.b.

siński, jeden z wybitniejszych krytyków literackich okresu międzywojennego.

Śmierć nastąpiła wskutek gruźlicy wywołanej brakiem elementarnych środków higienicznych. Pamiętajmy: pozwoliliśmy zginąć człowiekowi.

LEON PIWIŃSKI

prace w niemieckich pod koniec ubiegłego roku w niemieckich okolicznościach /Waldemar / został zamordowany Bruno Schultz, prozak amant gardowy, autor "Słupów cynasowych" i "Sanatorium pod klepsydrą"

POZWOLIŁIŚMY ZGINAĆ CZŁOWIEKOWI

W grudniu 1942 r. zmarł Leon Pi

OFFICARY

Na stypendium dla Stanisława Piwnicza za pośrednictwem P.O.P. : dwa razy po 20 zł. - /dwieście/

Na fundusz Woskułofy: Sympatyjy z 3-4 45 zł., bezimiennie 4 zł., Halinka 10 zł., Podaj - rzany 16 zł.

Różne: dwa: dwa razy po 10 zł. Częstochowa - ryżę papieru.

Dlaczego zatem nieugięty w swoich przekonaniach redaktor naczelny zdecydował się umieścić w swym miesięczniku właśnie jego nekrolog?

Warto wspomnieć o tym, że poświęcona Schulzowi notatka była pierwszym opublikowanym w „Sztuce i Narodzie” tekstem nekrologicznym. W miarę kształtowania się miesięcznika „Nekrologia” nie stała się jednak regularną rubryką, co zapewne wiązało się z ograniczeniem przepływu informacji. Treść pozostałych nekrologów⁷ zdradza, że sinowcy na ogół koncentrowali się na środowisku artystyczno-literackim, choć wśród wymienionych pojawiali się także ekonomiści, prawnicy i profesorowie. Notatka otwierająca zbiorczy nekrolog, opublikowany w numerze 11–12, informuje: „W ostatnich miesiącach do listy zmarłych pisarzy polskich doszły nowe nazwiska”⁸. Zmarli zostali wymienieni z nazwiska i funkcji, czasem dopisywano tytuł najbardziej znanego tekstu kojarzonego z przywołanym autorem⁹. Nekrologi z numerów 8 i 11–12 opatrzone są tym samym tytułem: „Nekrologia”. Wzmianka o śmierci Schulza i Piwińskiego składa się natomiast z dwóch różnych nagłówków: „Zamordowany” i „Pozwoliliśmy zginąć człowiekowi”, co może świadczyć o tym, że nekrologi te umieszczono w czasopiśmie, zanim ostatecznie zdecydowano o tytule i kształcie rubryki. Wyjątkiem są graficzne nekrologi redaktorów naczelnych, którym poświęcano niemal cały „pośmiertny” numer: 9–10 (sierpień 1943) Bojarskiemu i 13 (listopad 1943) Trzebińskiemu.

Mimo tego swoistego wyróżnienia sinowskie ocalenie Schulza wydaje się jedynie połowiczne, a obraz tej połowiczności zarysowuje już nazwa periodyku – „Sztuka i Naród”. To z niej można wywnioskować, dlaczego nazwisko autora *Sklepów cynamonowych* nie pojawiło się w żadnym z tekstów bezpośrednio obwiniających dwudziestolecie lub wskazujących tych pisarzy, których należałoby w jakiś sposób „uniewinnić”.

Literackie ramie Konfederacji Narodu dążyło do uzgodnienia wartości estetycznych z norwidowskim „organizowaniem wyobraźni narodowej”, z propagowaniem siły, patriotyzmu, czynu i „odpowiedzialności artysty za własne słowa”, cokolwiek by to znaczyło. Można powiedzieć, że redaktorom chodziło przede wszystkim o wartości estetyczne nastawione również na silny efekt pozaestetyczny. Sama funkcja estetyczna była sztuką dla sztuki, której sinowcy nie byli w stanie zaakceptować w żadnym wydaniu. Jako teoretycy estetyczni pisma pragnęli,

7 Nekrologi osób niezwiązanych ze środowiskiem „Sztuki i Narodu” pojawiają się w numerach: 6, 8 i 11–12.

8 *Nekrologia*, „Sztuka i Naród” 1943, nr 11–12 (wrzesień–październik), s. 16.

9 Całość zbiorczego nekrologu: „W ostatnich miesiącach do listy zmarłych pisarzy polskich doszły nowe nazwiska: literata poznańskiego Stefana Balickiego, krytyka Emila Breitera, znanego komediopisarza Stefana Kiedrzyńskiego, doskonałego eseisty, autora *Podróży do piekieł*, Bolesława Micińskiego. W Krakowie zmarło dwu dramaturgów: przedstawiciel najstarszego pokolenia, Józef Wiśniowski, i młody teatrolog, twórca *Dalmina* – Marian Niżyński. Ponadto krytyk literacki i poeta – Ignacy Fik” (*Nekrologia*, „Sztuka i Naród” 1943, nr 11–12 (wrzesień–październik), s. 16.

Z A M O R D O W A N I E

Przez o-c
 koniec u-
 ubiegłego roku w nieznanych okoli-
 cznościach w ~~Wielkopolsce~~ został zamor-
 dowany Bruno Schultz, prozaik awan-
 gardowy, autor "Sklepów cynamono-
 wych" i "Sanatorium pod klepsydrą"

POZWOLIŁIŚMY ZGINAĆ CZŁOWIKOWI

by nowa sztuka epoki była „światowa”, spełniając przy tym założenia uniwersalizmu na polskim gruncie. Twórca miał być całością i częścią sprzężoną z pozostałymi częściami maszyny stanowiącej sieć naczyń połączonych wzajemnym oddziaływaniem, nie rezygnując przy tym z wysokiego poziomu artystycznego własnych dzieł. Takie wyjaśnienie, opierające się na profilu ideowo-politycznym miesięcznika i Konfederacji, zdaje się tłumaczyć jego nazwę.

Jeśli jednak próbuje się umieścić Schulza, Witkacego, Gombrowicza i inne silne indywidualności dwudziestolecia w sinowskiej koncepcji sztuki, napotyka się na cierpki paradoks. Stanowiska artysty-autonomisty i ideologa przepojonego narodowo-radykalnymi wytycznymi KN były bardzo trudne do pogodzenia lub nie do pogodzenia w ogóle¹⁰. Fenomeny artystyczne musiały być przepuszczone przez pryzmat „sztuki” i „narodu”, i o ile wymienione nazwiska mogły stanowić przykład silnej indywidualności twórczej na polu estetycznym, o tyle nie mogły stanowić go na polu ideowym, „narodowym”. Postawa artystyczna tych pisarzy, mimo ich niekwestionowanego mistrzostwa, musiała jawić się sinowcom jako niedostateczna ze względu na swoją ideologiczną nienarodowość i twórcze niezaangażowanie¹¹. Jak pisał Bronisław Onufry Kopczyński: „u artystów nie wykraczających poza wymiar efemeryczny, niejednokrotnie zresztą głośnych w znaczeniu dosłownym często występuje manifestacyjna a- czy anty-narodowość”¹².

Nie można wykluczyć, że pisarze pokroju Schulza, Gombrowicza i Witkacego imponowali redaktorom „Sztuki i Narodu” indywidualizmem twórczym, swego rodzaju estetyczną samotnością. Bojarski i Trzebiński (może szczególnie Trzebiński) myśleli o sobie jako o postaciach, które tworzą w historii pewną epokę¹³. Na szpaltach SiN-u, poza ogólnikami chwilami zakrawającymi o agitację, nie sformułowano jednak spójnego programu artystycznego. Sinowcy mieli jedynie pewne założenia estetyczne i dość górnolotne ambicje „organizowania wyobraźni narodowej” przez „zwarty front artystów”.

Dlaczego więc Bruno Schulz? Zaskakujące, że nekrolog Schulza pojawił się w tym samym numerze, w którym opublikowano fragment wspólnej pracy Bojarskiego i Gajcego pod tytułem *Sztuka i państwo*, zawierający masę utopijnych wyrznięć dotyczących „państwa artystów” i dyrektyw potwierdzających sinowskie zapętlenie w twierdzeniu, że sztuka może być wielka tylko wtedy, gdy służy idei w starciu, w którym giną słabi i hartują się silni¹⁴. Schulz z nikim nie wojował,

¹⁰ E. Janicka, op. cit., s. 194.

¹¹ Ibidem.

¹² S. Barwiński [B.O. Kopczyński], *Problem stylu w nowej muzyce polskiej*, „Sztuka i Naród” 1942, nr 1 (kwiecień), s. 4.

¹³ A. Trzebiński, *Pamiętnik*, wstęp i oprac. P. Rodak, Warszawa 2001, s. 163.

¹⁴ J. Marzec [W. Bojarski] i K. Topornicki [T. Gajcy], *Sztuka i państwo*, „Sztuka i Naród” 1943, nr 6 (luty), s. 4.

nie hartował się, nie brał w swoje ręce losu narodu – żył na uboczu, twórczo odizolowany od ścierających się prądów epoki. Być może Bojarskiemu i Trzebińskiemu imponowała jego swoista suwerenność, lecz według wytycznych Konfederacji była ona nie do zaakceptowania, nawet mimo tego, że redaktorom „Sztuki i Narodu” chodziło – przede wszystkim – o wartości estetyczne dzieł. Dlaczego więc nie został skreślony jako pisarz dwudziestolecia? I czym sobie zasłużył na osobny nagłówek w sinowskiej nekrologii? Elżbieta Janicka w monografii pisarskiej Trzebińskiego wspomina o niezwykle silnych Schulzowskich inspiracjach, znaczących późniejszą twórczość Jana Marca. Twierdzi, że jego *Pożegnanie z mistrzem* jest w zasadzie „skórą zdartą z opowiadań Schulza”¹⁵. Co ciekawe, fragmenty *Pożegnania* zostały nawet opublikowane w 9–10 numerze „Sztuki i Narodu” z sierpnia 1943 roku, niemal w całości poświęconym Bojarskiemu i zawierającym również jego nekrolog.

Zdaje się jednak, że sinowska inspiracja twórczością Brunona Schulza nie dotyczy kwestii filozoficznych, ale formalnych, czego dowodem mogą być pamiętnikowe zapiski Trzebińskiego. Łomień, będący pod bardzo silnym wpływem Bojarskiego, szczególnie upodobał sobie groteskę i to w niej widział medium zdolne uchwycić bezpośredni stosunek do rzeczywistości, jakiego domagała się „nowa sztuka”. Liryki prozą Bojarskiego, wiersze Stroińskiego, określane mianem „liryki przełomu”, podkreślają wagę groteski w sinowskich próbach skonstruowania programu, którego zawiązki dał Trzebiński w *Pokoleniu lirycznym i dramatycznym*. Bezpośredni stosunek do rzeczywistości, zdaniem Łomienia, miał się manifestować w dramacie, zwłaszcza w dramacie Witkacowskim. Ślad ten prowadzi wprost do groteski. Z próbą jej stworzenia Trzebiński zmagął się przez znaczną część swojego *Pamiętnika*. Co istotne, Witkacy nie wydaje się tutaj tropem jedynym – 5 czerwca 1942 Trzebiński zanotował: „zabrałem się do groteski. pisze mi się wolno i trudno. chodzi jednak o komponowanie tej dziwności i nieprzewidywalności. ponadto o przeciwstawienie się indywidualnie Gombrowiczowi, schulzowi, bojarskiemu. w dramacie nie ma tego dbania o uczucie. tam robi się to mechanicznie jakoś”¹⁶.

Łomień bardzo silnie walczył o swoją twórczą suwerenność i wyjątkowość, chcąc uniezależnić się od wpływów. Jak pisze w monografii Janicka – twórczość Witkacego, Gombrowicza i Schulza została przez niego uznana za zwiastun ery groteski¹⁷. Trzebiński uważał groteskę za objawienie, a jednocześnie chciał jej nadać własny kształt, uczynić z niej „milczący balet”, który w formie rzetelnego i bezpośredniego przeżycia uchwyci rzeczywistość.

Z kolei swoisty matriarchat Schulza nie znajduje u sinowców żadnego poparcia, co zapewne wiąże się z falangistowską i konfederacyjną koncepcją silnej,

15 E. Janicka, op. cit., s. 173.

16 A. Trzebiński, op. cit., s. 113.

17 E. Janicka, op. cit., s. 20.

żołnierskiej męskości jako jednego z filarów ideologii artysty i państwa, zderzonych ze słabą i „rozmańlaną” kobiecością. Męskość, siła i czyn były receptą na wszystkie bolączki, wobec czego trudno doszukiwać się w twórczości sinowców Schulzowskiej mitologii opartej na matriarchacie. Można w niej szukać jedynie jej przeciwieństwa, w którym „wspaniała okaz zdrowego, silnego artysty deprawował swą młodziutką znajomą, kiedy ukazywał jej urodę życia”¹⁸.

Schulz był artystą wpisującym się w sinowską koncepcję sztuki, lecz niewpisującym się w koncepcję narodu. Jego warsztat stanowił jednak silne pole inspiracji, które redaktorzy chcieli jednocześnie zaanektować, jak i w pełni się od niego uniezależnić, zachowując twórczy indywidualizm. Waga, jaką przywiązywali do wartości estetycznych i marzenia o „sztuce światowej”, sprawiły, że Bruno Schulz stał się pisarzem niemożliwym do skreślenia, mimo wytycznych Konfederacji oraz swojego pochodzenia i środowiska, w którym debiutował. Między redaktorami „Sztuki i Narodu” a ich falangistowskimi poprzednikami nie należy w żadnym wypadku stawiać znaku równości. Sinowcy, mimo krzywdzących sądów, polemicznej zajadłości i pewnego dogmatyzmu, nigdy nie zrezygnowali z wartości estetycznych na rzecz politycznych agitek, których jedynym zadaniem była propaganda i rozprzestrzenianie własnych ideologii.

Mieli ogromne ambicje, lecz wpadli w pułapkę Konfederacji. Chcieli osiągnąć niemożliwy kompromis między „sztuką” i „narodem”, co uwypukla się szczególnie przy zderzeniu korpusu tekstów literackich i publicystycznych Bojarskiego, Trzebińskiego czy Gajcego; chcieli pogodzić uniwersalizm z twórczym indywidualizmem, wykorzystując do tego narzędzia wypracowane przez poprzedników, których teksty mimo „nienarodowości” i rzekomego „niezaangażowania” można byłoby uznać za „sztukę światową”. Uciekali od prostych rozwiązań i wszystkiego innego, co można określić mianem „łatwego”, wierząc przy tym – jak Trzebiński – że wybrali trudną drogę, „której w historii jeszcze nie było”. Ich obawa przed popadnięciem w wojenną egzaltację stała się samospełniającą przepowiednią, mimo że trzem redaktorom czasopisma nie można odmówić talentu i oryginalności. Określenie ich mianem epigonów byłoby niesprawiedliwe, choć sama próba zaszczepienia form wypracowanych przez Schulza, Gombrowicza czy Witkacego na uniwersalistycznym fundamencie konfederacji wydaje się bardziej paradoksalna niż interakcje między sinowcami a tekstami ich zdaniem „efemerycznymi”. Plan pełnego uzgodnienia „sztuki” z „narodem” nie powiódł się, czego dowodem są same teksty literackie redaktorów dążących do niemożliwego kompromisu.

18 A. Trzebiński, op. cit., s. 89.

Kapitan Henry J. Wegrocki, wojskowe służby medyczne¹: Motywy masochistyczne w prozie i rysunkach Brunona Schulza²

Dzieła Brunona Schulza są interesujące z punktu widzenia psychoanalizy nie tylko dlatego, że są przykładem na to, iż sztuka odzwierciedla głębokie tendencje osobowościowe i często przedstawia sublimowane zaspokojenie nieodpowiednio ukierunkowanych popędów instynktownych, ale również z tego powodu, że Schulz jest pisarzem i artystą grafikiem i na obu tych polach ujawnia motyw, który wyraźnie odgrywa dominującą rolę w jego naturze – jest nim intensywna tendencja masochistyczna. Swoim fantazyjnym zbiorem opowiadań autobiograficznych *Sklepy cynamonowe*³ ten młody polski pisarz wywołał bardzo duże zainteresowanie ze względu na niezwykle styl, jak i niepokojącą treść. Silne wrażenie wywołują te fragmenty książki, które zawierają wymyślne opisy ojca przeżywającego ciężki epizod schizofreniczny. Na tym tle jednak, choć w bardziej subtelny sposób, Schulz ujawnia mocno rozwiniętą bierną tendencję masochistyczną.

Wrażliwy i obdarzony niezwyklej wnikliwością autor przenika poza pierwsze wytwory swojej wyobraźni. W artykule opublikowanym w czasopiśmie literackim⁴ tak komentuje doświadczenia warunkujące jego kreatywność:

„Nie wiem, skąd w dzieciństwie dochodzimy do pewnych obrazów o rozstrzygającym dla nas znaczeniu. Grają one rolę tych nitki w roztworze, dokoła których krystalizuje się dla nas sens świata. Do tych obrazów należy jeszcze u mnie obraz dziecka niesionego przez ojca przez przestrzenie ogromnej nocy, rozmawiającego z ciemnością. Ojciec tuli je, zamyka w ramionach, odgradza od żywiołu, który mówi i mówi, ale dla dziecka ramiona te są przezroczyste, noc dosięga je w nich i poprzez pieszczoty ojca słyszy ono nieustannie jej straszliwe perswazje. I zńęka-

1 Przerwa w wykonywaniu pracy w St. Elizabeth's Hospital w Waszyngtonie na okres służby wojskowej.

2 Artykuł ukazał się w „Psychoanalytic Review” 1946, No. 33, s. 154–164 (przyp. tłum.).

3 Tłumacząc cytaty z języka polskiego, starałem się być tak wierny oryginałowi, jak to możliwe.

4 B. Schulz, *Bruno Schulz do Stanisława I. Witkiewicza*, „Tygodnik Ilustrowany”, 28 kwietnia 1935, w: tegoż, *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzupełnił S. Danecki, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2016, s. 105–106 (wszystkie przypisy bibliograficzne pochodzą od tłumaczki).

ne, pełne fatalizmu, odpowiada na indagacje nocy⁵, z tragiczną gotowością, całkiem zaprzędane wielkiemu żywiołowi, od którego nie ma ucieczki.

Są treści niejako dla nas przeznaczone, przygotowane, czekające na nas na samym wstępie życia. Tak recypowałem balladę Goethego w wieku 8 lat z jej całą metafizyką. Poprzez na w pół zrozumiałą niemczyznę pochwyliłem, przeczułem sens i wstrząśnięty do głębi płakałem, gdy mi ją matka czytała.

Takie obrazy stanowią program, statuują żelazny kapitał ducha, dany nam bardzo wcześnie w formie przeczuć i na w pół świadomych doznań. Zdaje mi się, że cała reszta życia upływa nam na tym, by zinterpretować te wglądy, przełamać je w całej treści, którą zdobywamy, przeprowadzić przez całą rozpiętość intelektu, na jaką nas stać. Te wczesne obrazy wyznaczają artystom granice ich twórczości. Twórczość ich jest dedukcją z gotowych założeń. Nie odkrywają już potem nic nowego, uczą się tylko coraz lepiej rozumieć sekret powierzony im na wstępie i twórczość ich jest nieustanną egzegezą, komentarzem do tego jednego wersetu, który im był zadany. Zresztą sztuka nie rozwiązuje tego sekretu do końca. Pozostaje on nierozwikłany. Węzeł, na który dusza została zasupłana, nie jest fałszywym węzłem, rozchodzącym się za pociągnięciem końca. Przeciwnie, coraz ciaśniej się zwęża. Manipulujemy przy nim, śledzimy bieg nici, szukamy końca i z tych manipulacji powstaje sztuka”⁶.

Innym obrazem, który ma dla Schulza specjalne, podświadome znaczenie, jest obraz dorożki z płonącymi lampami, ciągniętej przez wychudłego konia, która wyjeżdża z ciemnego lasu. Gdy był sześć- lub siedmioletnim chłopcem, ten motyw wciąż powtarzał się w jego rysunkach i wywarł na niego zadziwiający wpływ. Schulz pisze: „Obraz ten należy do żelaznego kapitału mojej fantazji, jest on jakimś punktem węzłowym wielu uchodzących w głąb szeregów. Do dzisiaj nie wyczerpałem jego metafizycznej zawartości. Widok konia dorożkarskiego nie stracił po dziś dzień dla mnie na fascynacji i wzburzającej mocy”⁷.

Innymi słowy: Schulz z pewnością zdaje sobie sprawę, że jego kreatywność artystyczna jest integralnie związana z doświadczeniami z okresu dzieciństwa. Czuje tę więź, chociaż nie jest w stanie nadać jej systematycznego, logicznego usprawiedliwienia. W swojej świadomości potwierdza w pewnym sensie teorię psychoanalityczną, że sztuka jest przekształceniem popędu libidinalnego w nowe formy ekspresji, uznając dziecięce fiksacje i zachowania jako czynniki napędzające i determinujące wybór problematyki w sztuce.

Czytając niektóre fragmenty jego utworów, można odnieść silne wrażenie obecności wspomnianych determinantów. Na przykład wtedy, gdy wypowiada

5 Tłumacząc artykuł z „Tygodnika Ilustrowanego” na język angielski, Wegrocki użył sformułowania „Erlkönig” (przyp. tłum.).

6 B. Schulz, *Bruno Schulz do Stanisława I. Witkiewicza*, s. 105–106.

7 Bruno Schulz był na tyle uprzejmy, że pobieżnie naszkicował ołówkiem typ dorożki, o którym wspomina (zob. rysunek *Dorożka*).

się o sztuce i filozofii: „W dziele sztuki nie została jeszcze przerwana pępowina, łącząca je z całością naszej problematyki, krąży tam jeszcze krew tajemnicy, końce naczyń uchodzą w noc otaczającą i wracają stamtąd pełne ciemnego fluidu”⁸.

Można zauważyć, że kluczowy w tym obrazowym fragmencie jest temat tajemniczej ciemności, nieznaney i niepoznawalnej, z której wypływa istota naszego życia. Pamięć o Królu Olch i wspomnienie dorożki, wraz z ich kontekstem przerażającej ciemności okalającej centralny azyl lub schronienie, korzystają z tego motywu przewodniego i wydaje się, że schemat symboliczny w tym wypadku został zdeterminowany przez obrazy z wczesnego dzieciństwa.

Jednak wspomnienia z dzieciństwa utrzymują się nie dlatego, że doświadczenie miało w sobie coś wyjątkowo fascynującego. Tak wyraźnie zapamiętane obrazy, których z pozoru nie łączy żaden kontekst, mogą być albo *Deckerinnerungen*⁹, albo wspomnieniami fantazji. Na prawdopodobne źródło silnej trwałości wspomnienia o dorożce naprowadza nas opis ojca Schulza: „Wówczas bywało, że zbiegał po cichu z łóżka w kąt pokoju, pod ścianę, na której wisiał zaufany instrument. Był to rodzaj klepsydry wodnej, albo wielkiej fioli szklanej, podzielonej na uncje i napełnionej ciemnym fluidem. Mój ojciec łączył się z tym instrumentem długą kiszka gumową, jakby krętą, bolesną pępowiną, i tak połączony z żalonym przyrządem, nieruchomiał w skupieniu, a oczy jego ciemniały, zaś na twarz przybladłą występował wyraz cierpienia czy jakiejś występnej rozkoszy”¹⁰.

Czytając ten opis, można się zastanawiać, w jaki sposób niewyjaśniony motyw dorożki łączy się z kłocznymi fantazjami: dorożka reprezentuje oazę spokoju i schronienie przed otaczającym strachem, powrót do prenatalnej fazy egzystencji w łonie, z którego prawdopodobnie zostało się wydalonym przez odbycie.

Bierna, fatalistyczna uległość wobec sił natury w balladzie Goethego, która miała tak duży wpływ na Schulza, wskazuje na predylekcje do masochizmu. Widać to w używanej przez niego metaforyce: „Leżąc twarzami na futrzanym brzuchu ciemności, odpływaliśmy na jego falistym oddechu w bezgwiezdną nicość”¹¹.

Schulz jednak nie tylko nie przejawia oporu wobec zewnętrznych agresywnych sił, ale wręcz przeciwnie – z radością je akceptuje. To, że w znacznym stopniu można usprawiedliwić obecność tej cechy charakteru u Schulza, zostało w pełni dowiedzione nie tylko w różnych fragmentach jego szkiców autobiograficznych, lecz nawet bardziej bezpośrednio w jego twórczości plastycznej. Chociaż Schulz nie miał wykształcenia malarskiego, jego rysunki reprezentują bardzo wysoki poziom artystyczny. Jednak ich treść jest bardziej interesująca niż ich forma. W sposobie przedstawiania ludzkiej natury pod niemal demoniczną postacią,

8 B. Schulz, *Bruno Schulz do Stanisława I. Witkiewicza*, s. 107.

9 Wspomnienia przesłonowe (przyp. tłum.).

10 Tenże, *Nawiedzenie*, w: tegoż, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, wyd. 2 przejrzone i uzupełnione, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 15.

11 Tenże, *Manekiny*, w: tegoż, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, s. 28.

jako ucieleśnienie wszelkiego zła, widać podobieństwo do twórczości Goi. Pod tym względem polski krytyk sztuki, Witkiewicz, porównuje Schulza do Cranacha, Dürera i Grünewalda¹². Głównym motywem jego prac jest męski masochizm, któremu towarzyszy sugerowany sadyzm kobiecy. Mężczyzna jest zawsze w pozycji uległej, upokorzony i zdominowany przez kobietę. Głównym atrybutem kobiecej dominacji, poza takimi akcesoriami jak pejcz (zob. rysunki *Pokora* i *Xięga bałwochwalcza*), jest stopa. Jak opisuje to Witkiewicz: „Nogami dręczą, deptają, doprowadzają do ponurego, bezsilnego szału kobiety Schulza jego skarłałych, spokorniałych w erotycznej męce, upodlonych i w tym upodleniu znajdujących najwyższą, bolesną rozkosz – mężczyzn-pokrak”¹³.

Schulz ma ze stopą niezwykle erotyczne skojarzenia, na co prawdopodobnie po części wpłynęła jego podświadoma relacja ze służącą Adelą. Pokazane jest to w następującym fragmencie: „W chwili, gdy mój ojciec wymawiał słowo «manekin», Adela spojrzała na zegarek na bransoletce, po czym porozumiała się spojrzeniem z Poldą. Teraz wysunęła się wraz z krzesłem o pięćdziesiąt naprzód, podniosła brzeg sukni, wystawiła powoli stopę, opiętą w czarny jedwab, i wyprężyła ją, jak pyszczyk węża. [...] Wszystkie trzy patrzyły rozszerzonymi oczami na ojca. Mój ojciec chrząknął, zamilkł, pochylił się i stał się nagle bardzo czerwony. W jednej chwili lineatura jego twarzy, dopiero co tak rozwichrzona i pełna wibracji, zamknęła się na spokorniałych rysach. [...] Wypięty pantofelek Adeli drżał lekko i błyszczał, jak języczek węża”¹⁴.

Odkładając na bok rozważania dotyczące fallicznego znaczenia stopy, która „błyszczała jak języczek węża”, lub bardziej bezpośrednio sadyzystyczne skojarzenie z narzędziem tortur, można zauważyć, że Schulz w swoich grafikach używa stopy, by wyrazić pragnienie bycia upokorzonym przez inne kobiety, tak jak jego ojca upokorzyła Adela¹⁵. Czytając uważnie fragmenty książki poświęcone ojcu, wydaje się oczywiste, że ten element identyfikacji jest w niej niezmiernie ważny. Gdy Schulz pisze o relacji Adeli i ojca, można odnieść wrażenie, że sam chciałby być na jego miejscu: „Matka nie miała nań żadnego wpływu, natomiast wielką czcią i uwagą darzył Adelę. Sprzątanie pokoju było dlań wielką i ważną ceremonią, której nie zaniedbywał nigdy być świadkiem, śledząc z mieszaniną strachu

12 St. I. Witkiewicz, *Wywiad z Brunonem Schulzem*, „Tygodnik Ilustrowany”, 28 kwietnia 1935, w: B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, s. 469.

13 Tamże, s. 471.

14 Tenże, *Traktat o manekinach albo wtóra księga rodzaju*, w: tegoż, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, s. 38–39.

15 E. Morton Jellinek zwrócił uwagę (w osobistej rozmowie) na fakt, że używanie stopy jako symbolu władzy jest dosyć popularne. Na przykład członkowie wielu plemion australijskich stają na przedmocie, gdy chcą wejść w jego posiadanie. Japończycy okazują szacunek dla miejsca modlitwy, ściągając buty, a więc metaforycznie pozbawiając się władzy. Według żydowskiego zwyczaju lewiratu, gdy mężczyzna odmawia poślubienia wdowy po swoim bracie, kobieta ściąga mu but na znak, że traci on nad nią władzę.

i rozkosznego dreszczu wszystkie manipulacje Adeli. [...] Gdy dziewczyna młodymi i śmiałymi ruchami posuwała szczotkę na długim drążku po podłodze, było to niemal ponad jego siły. Z oczu jego lały się wówczas łzy, twarz zanosiła się od cichego śmiechu, a ciałem wstrząsał rozkoszny spazm orgazmu. Jego wrażliwość na łaskotki dochodziła do szaleństwa. Wystarczyło, by Adela skierowała doń palec ruchem, oznaczającym łaskotanie, a już w dzikim popłochu uciekał przez wszystkie pokoje, zatraskując za sobą drzwi, by wreszcie w ostatnim paść brzuchem na łóżko i wić się w konwulsjach śmiechu pod wpływem samego obrazu wewnętrznego, któremu nie mógł się oprzeć¹⁶.

Analiza reakcji ojca, przedstawiona minuta po minucie, pokazuje, jak bardzo Schulz wszedł w świat jego odczuwania, odzwierciedlając tym samym własne pragnienia. W książce znajduje się interesujący fragment, w którym autor wkłada w usta ojca aplogię sadyzmu z ledwo zauważalnymi aluzjami do masochizmu:

„Demiurgos – mówił mój ojciec – nie posiadał monopolu na tworzenie – tworzenie jest przywilejem wszystkich duchów. Materii dana jest nieskończona płodność, niewyczerpana moc życiowa i zarazem uwodna siła pokusy, która nas nęci do formowania. W głębi materii kształtują się niewyraźne uśmiechy, zawiązują się napięcia, zgęszczają się próby kształtów. Cała materia faluje od nieskończonych możliwości, które przez nią przechodzą mdłymi dreszczami. Czekając na ożywcze tchnienie ducha, przelewa się ona w sobie bez końca, kusi tysiącem słodkich okrągłizn i miękkości, które z siebie w ślepych rojeniach wymajacza.

Pozbawiona własnej inicjatywy, lubieżnie podatna, po kobiecemu plastyczna, uległa wobec wszystkich impulsów – stanowi ona teren wyjęty spod prawa, otwarty dla wszelkiego rodzaju szarlatanerii i dyletantyzmów, domenę wszelkich nadużyć i wątpliwych manipulacji demiurgicznych. Materia jest najbierniejszą i najbezbronnejszą istotą w kosmosie. Każdy może ją ugniatać, formować, każdemu jest posłuszna. Wszystkie organizacje materii są nietrwałe i luźne, łatwe do uwstecznienia i rozwiązania. Nie ma żadnego zła w redukcji życia do form innych i nowych. Zabójstwo nie jest grzechem. Jest ono nieraz koniecznym gwałtem wobec opornych i skostniałych form bytu, które przestały być zajmujące. W interesie ciekawego i ważnego eksperymentu może ono nawet stanowić zasługę. Tu jest punkt wyjścia dla nowej apologii sadyzmu¹⁷.

Oczywiste jest, że personifikując materię, artysta podświadomie opisuje siebie. Jak materia chciałby być „lubieżnie podatny, po kobiecemu plastyczny, uległy wobec wszystkich impulsów”. Nie zrezygnowałby także z aktów przemocy, ponieważ są potrzebne, gdy panujące „formy bytu [...] przestały być zajmujące” (por. społeczny ideał agresywnego człowieka jako formy, która „przestała być

16 B. Schulz, *Ptaki*, w: tegoż, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, s. 22.

17 Tenże, *Traktat o manekinach albo wtóra księga rodzaju*, s. 35.

zajmująca”). Tym razem odchodzi od moralnych i kobiecych akcentów masochizmu na rzecz akcentów erotycznych, niemniej jednak można zauważyć, jak bardzo w cieniu dominacji masochistycznej leży nie tylko jego *vita erotica*, ale także jego charakter, który jest tą dominacją przepełniony. Schulz stwarza fantazyjną metafizykę, by się usprawiedliwić.

Kolejne fragmenty świadczą o tym, że nawet w użytych metaforach przeważa to, co związane z masochizmem. Na przykład w opisie wycieczki na wzgórze Schulz pisze: „Powietrze dyszało jakąś tajną wiosną, niewypowiedzianą czystością śniegu i fiołków. Wjechaliśmy w teren pagórkowaty. Linie wzgórzy włochatych nagimi różgami drzew podnosiły się, jak błogie westchnienia w niebo”¹⁸.

Gałązki i drzewa porównane do różg, które „podnosiły się, jak błogie westchnienia, w niebo”, z pewnością są zarówno projekcją pragnień artysty, jak i bezpośrednim przedstawieniem sceny masochistycznej. Podobne elementy można odnaleźć w następujących opisach:

„Ojciec nie wychodził już z domu. Palił w piecach, studiował nigdy nie zgłębioną istotę ognia, wyczuwał słony metaliczny posmak i wędzony zapach zimowych płomieni, chłodną pieśczęotę salamander, liżących błyszczącą sadzę w gardzieli komina”¹⁹.

„Młody jeszcze, mętny i brudny ogień w piecu lizał zimne, błyszczące narośle sadzy w gardzieli komina”²⁰.

Prawdopodobnie źródłem tej projekcji jest czynność lizania czegoś brudnego jako wyraz posłuszeństwa. W tym miejscu przypominają się średniowieczne siostry zakonne, które czerpały perwersyjną przyjemność z lizania ran trędotawych.

Motyw lizania występuje także w kompozycjach graficznych, na przykład w *Zuzannie*, gdzie Schulz narysował element, który według niego najlepiej wyraża sposób upokorzenia mężczyzny – kobiecą stopę.

Ten motyw został przedstawiony w bardziej subtelny sposób w *Pokorze*, na której przyczajony, skarcony pies, wyraźnie zastraszony przez swoją panią, idzie obok jej stopy – jest to scena służalczej uległości. Kobieta z zarozumiałym wyrazem twarzy i pejcem w dłoni idzie przed swoim skromnym mężczyzną – sługą.

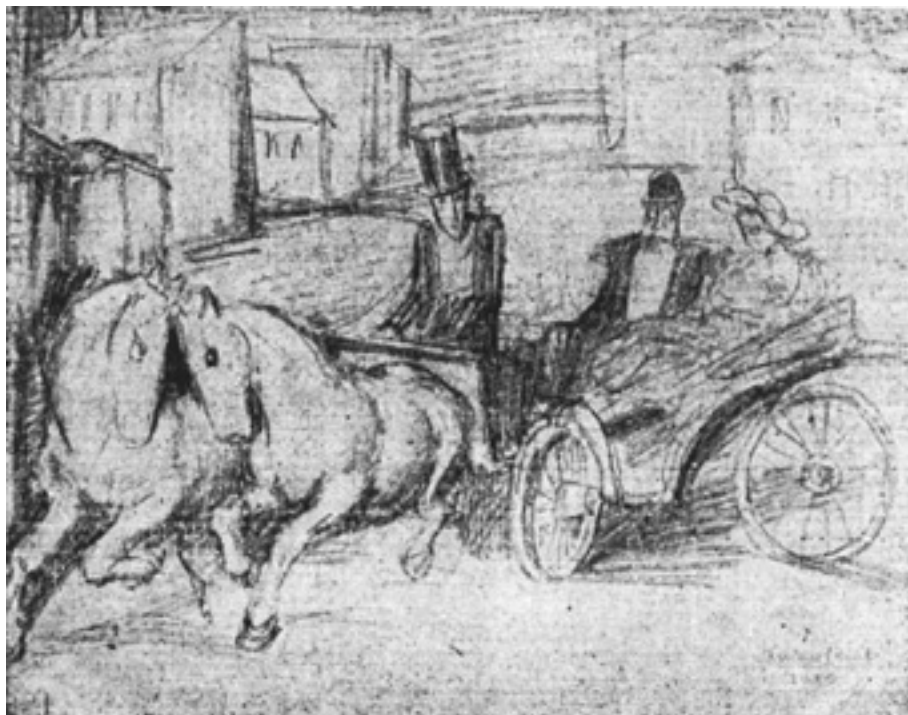
Na okładce *Sklepów cynamonowych* pojawia się ten sam pies, znów w pozycji uległej, podczas gdy autor i jego ojciec siedzą przy dwóch przeciwległych krańcach stołu. Pomiędzy nimi siedzi kobieta – nonszalanckie ułożenie jej rąk sugeruje, że dominuje na tym obrazku.

Na *Autoportrecie* Schulz także narysował siebie w pozycji unижonej, uległej, gdy nachyla się i ofiarowuje koronę – symbol władzy nad nim samym, którą pragnie przekazać innym.

18 Tenże, *Sklepy cynamonowe*, w: tegoż, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, s. 72.

19 Tenże, *Ptaki*, s. 21.

20 Tenże, *Manekiny*, w: tegoż, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, s. 28.



„Bruno Schulz był na tyle uprzejmy, że pobieźnie naszkicował ołówkiem typ dorożki, o którym wspomina”. Reprodukacja rysunku opublikowana w „Psychoanalytic Review” 1946, No. 33

Na wszystkich rysunkach artysta przedstawia motywy o silnym charakterze masochistycznym w stosunku do kobiet, co można łatwo zaobserwować na dołączonych do artykułu ilustracjach. Głównym środkiem wyrazu uległości mężczyźni wobec kobiet jest u Schulza kobieca stopa. Z tego, co pisze o swoich doświadczeniach rodzinnych, wynika, że bardzo prawdopodobne jest założenie, jakoby stosunek do służącej Adeli miał ogromny wpływ na uwarunkowanie jego masochizmu²¹.

Okolicznością sprzyjającą rozwijaniu się tematu masochistycznego była „głęboka samotność, odcięcie od spraw codziennego życia”²², które towarzyszyły mu od dzieciństwa. Według niego „Samotność jest tym odczynnikiem, doprowadzającym rzeczywistość do fermentacji, do strącenia osadu figur i kolorów”²³. W swoim wymyślonym świecie Schulz odnalazł rekompensatę za brak współczucia i zrozumienia, którymi obdarowało go życie. Jego twórczość literacka i plastyczna jest bezpieczną przystanią, która pozwala mu na zastępcze zaspokojenie potrzeb masochistycznych bez towarzyszących temu nieprzyjemności²⁴.

Przełożyła Katarzyna Kaszorek

21 W prywatnym liście Schulz skomentował niniejszy artykuł i dodał, że ma także starszą siostrę, która odegrała bardzo ważną rolę w kształtowaniu jego osobowości.

22 B. Schulz, *Bruno Schulz do Stanisława I. Witkiewicza*, s. 109.

23 Tamże.

24 W tym samym liście Bruno Schulz pisze: „Moja kreatywność różni się od schematycznej wyobraźni takich dewiantów jak Sacher-Masoch czy de Sade, gdyż nie posiłkuje się prostymi aluzjami do umownych etykietek. Nie stanowi zaspokojenia jakiejś perwersyjnej potrzeby na poziomie bepośredniej fantazji, ale jest raczej odbiciem mojego życia wewnętrznego, którego punktem centralnym jest konkretna perwersja. W swojej twórczości wyrażam tę perwersję w jej najbardziej wzniosłej i filozoficznie zinterpretowanej formie, która stanowi fundament determinujący całkowity *Weltanschauung* jednostki w całej jego złożoności”.

Marian Jachimowicz: Wspomnienie Brunona Schulza

– Idzie. Tym swoim „karaluchowym” krokiem.

Zobaczyłem szare ubranie zawieszona na drobnym szkieleciku. Lewe ramię uniesione i wysunięte przed siebie, przeciskające się jakby przez zakamarki powietrza. Figurka niedorośla, stawiająca duże, rozpedzone kroki. To ten „owad” trochę jednak drapieżny. Nieswój w świetle. Oczy szare, ostrożnie cofnięte, nazbyt blisko siebie, badające i nieme. Niesymetryczna twarz z ruchliwymi jak czułki¹ uszami, odbiegającymi w tył w chwilach zgody na słowa rozmówcy. Uśmiech wiedzący, przekorny i wąski na niebieskawych wargach².

Oswojony cytatem z *Sanatorium pod Klepsydrą* grał narzuconą mu przez los, a jednocześnie dobrowolną i lubianą rolę artysty. Zaczajony neurastenik tańczył przed światem taniec wyzbyty ciała, lecz naładowany pasją. Słowa zagarniały zgrabną syntezą połacie już gotowe i jakby czekające podsunęcia słuchaczowi, jednak czuło się doraźność pracy. Wyobraźnia rwała ponad³ zwykłość, ale konstrukcje stały mocno. Może właśnie gotyk. Tyle że posługujący się nowym, lżejszym i mocniejszym materiałem.

Pokorny stał przed pałubami dadaistycznych rysunków nowych przyjaciół i przyznawał, że nie rozumie unistycznych obrazów, które beztrzesko wykladały abstrakcję. Ta jego domena wyrażona przez innych z planimetryczną prostotą i skąpstwem, szukająca trzeciego wymiaru w oglądającym, wydawała mu się obcą.

– Abstrakcja w poezji? Cóż to jest? Chyba złożona ze samych słów takich właśnie jak „abstrakcja”...

– Nie, nie chodzi tu o słowa abstrakcyjne. Poezja abstrakcyjna posługuje się słowami – symbolami konkretów, ale konkrety te są wyrwane z nudnego łańcucha przyczyn i skutków łatwo domyślnych, niepotrzebnie pętających. Zbija się je zgodnie z celem, dla którego powstaje utwór. – Tak chciałem wtedy odpowiedzieć, lecz nie bardzo się udało.

Jego wybujały intelekt dziwnie się wydawał zamknięty dla okazji bliskich mu gatunkowo. Dla osobników o przeroście indywidualistycznym. Nie zauważał, że ich rozumie. W istocie był otwarty dla nich na przestrzał. Przechodzili przez

1 Wyrażenie *jak czułki* dodane w indeksie górnym.

2 Akapit pierwotnie połączony z pierwszym.

3 Skreślone *miarę*.

niego oczywiście i banalni, obładowani maniackimi doktrynami, naiwni prorocy spraw odwiecznych. Ale intrygowała go pretensja wypisana na ich twarzach i bezradność nierozumiejących. Winy szukał w sobie. Pokorniał.

Wyobraźnia jego pasożytowała na organizmach nieprzetrawionych, na surowym zdrowiu lekceważonym przez półtwórców, toczył je, aż stawały się wynaturzone i – w sensie estetycznym – twórcze.

Jako twórca nie znosił dzieła skończonego. Pasja przetwarzania nie cofała się przed doskonałością. Rozkładała ją na elementy i zaczynała od... planimetrii. Oto sens unistycznej abstrakcji. Dawała elementy szukające Schulzów. Schulz⁴ czekał na tych, którzy delektując się jego złożonością, potrafią wrócić do motywu.

Oderwani wybuchem dwóch jego książek, powracaliśmy⁵ z trudem do rzeczywistości konwencjonalnej, opracowanej przez wieki i popularnej. Dziwił nas człowiek w praktycznych wymiarach.

Wdzięczni i nieśmiali zśliśmy za nim, gdy nas prowadził wzdłuż przeźroczy-
stych zdań. Podziwialiśmy substancję promieniotwórczą, której wyolbrzymiały⁶
zarys świetlny⁷ miał kształt wątlęgo człowieka, lecz zesunięci na brzeg jego dzieła,
wygasaliśmy z cudzej glorii.

W czterech⁸ ścianach banału bierność stawała się cnotą. Stygliśmy odharto-
wani⁹. Wielkie nasze ciała samym ciężarem bezwładu spychały wątlaka w ką-
t egzystencji. Opiekowały się nim nasze grzeczne uśmiechy¹⁰.

Szedł pod niebem olbrzymim skarłały i szary, z lewą dłonią odwinę-
tą poza siebie i odrzuconą od ciała w rodzaj steru, którym kierował myśl. Ręka ta szczupła,
zdematerializowana, zdawało się, nie miała innej funkcji. Szedł ścieżką wśród zbóż
odpływających srebrnie, niosących muzykę głośników z pobliskich domów otwar-
tych na wiatr. Zanurzony w rozmowę, pochylony jak grusza, częstował egzotycz-
nymi zdaniem. Ręka prawa podawała je pełne smaku; w delikatnym uchwycie
tych palców wyczuwało się kształt. Z zdaniem w palcach przystanął z uchem pod
ton. Szepnął nazwisko kompozytora¹¹. Słowa, które podał, stały się cięższe¹².

Zawahał się przed kładką. Potok był wesoły, dość szybko i zalotnie przebiegał
pod dwoma dylami. „Nie, nie przejdę” – powiedział Schulz, lecz gdy ktoś podjął
się przewodnictwa, z nagłą determinacją – przeszedł jak nad przepaścią.

4 Schulz dopisane ołówkiem nad *Szulc*.

5 Skreślone ołówkiem i dopisane *wycofywaliśmy się*.

6 Skreślone słowo *kształt*.

7 Słowo *świetlny* dodane w indeksie górnym.

8 Poprawione z *czterech*.

9 Słowo wzięte w nawias ołówkiem.

10 Skreślone piórem i wzięte w nawias ołówkiem *sci ciszane [?] głosy i subtelne spojrzenia*.

11 Zdanie wzięte w nawias ołówkiem.

12 Skreślone słowo *pełniejsze*.

Cierpiał na lęk przestrzeni. Opowiedział, jak w Tatrach rzucił się na ziemię, bo mu się zdawało, że go coś od niej odrywa.

Jakże więc oderwane i świadomą ironią zaprawione były jego projekty dalekich wycieczek. Jakieś bohemiady w cygańskim wozie, w których ja, przy nim mocarz, miałem odegrać rolę strażnika z jakimś straszliwym¹³ karabinem na ramieniu.

Opowiadał. Gdy był mały, bawił się często talią kart. W łóżku¹⁴ uświadamiał sobie ich bezbronność wobec nocy. Wstawał i dorysowywał¹⁵ waletom szable, aby się miały czym bronić...

Więdlę marzenia o wspólnych wycieczkach.

A właśnie góry narzucały rozumienie: piękno – to kataklizm. Nie mogło się nie stać. Nie mogło nie zostać uznane – w każdym fibrze konieczne. Lecz piękno gór – to piękno nieorganiczne. Cierpienie materii – dla człowieka abstrakcja. Kataklizm oddziaływa tu jako absolut estetyczny. Pozwala adorować siłę. Litość dla ofiary (materia)¹⁶ nie mąci nam czystości odbioru.

Estetyka Schulza – to estetyka organiczna. Kataklizm złagodzony ma wszelkie pozory ewolucji.

Drzewo wybuchło z ziemi, lecz któż miałby cierpliwość wybuch ten prześledzić? A drzewo zapisało się kształtem koniecznym i nieodpartym. Jeśli kształt wyniknie tu zbyt nieoczekiwany, zbyt indywidualny – dotyka uczucia. Drzewo – to już organizm. Łączy nas z nim¹⁷ subtelne pokrewieństwo. Wyczuwamy klęski zwycięstwa.

I tu¹⁸ podziwiamy siłę pierwotną, ale w podziwie błąka się teraz jakby współczucie dla organizmu, który jest tej siły twórcy.

„Dotknąć człowieka – to rany...” Te słowa powiedział rzeźbiarz. W tym skrócie – cały sens. Dotknął tych ran palcami. Jakże więc dotknąć Schulza jako organizmu doświadczonego życiem. Jak dotknąć jego dzieła, które jest szeregiem błyszczących blizn. Zawsze dzieło zbyt piękne budzi lęk przed cierpieniem, w którym powstało¹⁹.

W opustoszałym domu, gdzie żyło dwoje malarzy, u których poznałem Schulza, znalazłem jego ostatnie listy. Niech mi będzie wolno przytoczyć słowa pisane do kogoś, kto odszedł przed nim. Słowa, które mógłby każdy z nas powtórzyć, nim opadną powieki:

13 Wyrażenie *jakimś straszliwym* wzięte w nawias ołówkiem.

14 Na początku zdania ołówkiem dodane słowo *Raz*.

15 Poprawione ołówkiem na: *wstał i dorysował*.

16 Słowo *materia* skreślone ołówkiem.

17 Skreślone słowo *jakieś*.

18 Skreślone: *wyczuw*.

19 W indeksie górnym dopisane ołówkiem *powstaje*.

„... Właściwie nie mówiliśmy nigdy o rzeczach istotnych. Popularyzowaliśmy przed sobą wyniki naszych doświadczeń nie jak wtajemniczeni tej²⁰ samej tajnej wiedzy, ale jak profani. Teraz widzę, że trzeba było więcej zaufania do naszej bliskości, że trzeba było sięgać do aktualnych dla nas spraw i przedyskutować je na gorąco, tak jak to w monologach ze sobą samym robimy. Dystans nasz był sztuczny i konwencjonalny, polegał tylko na terminologii i słownictwie szkół różnych, istotnie identycznych pod względem ducha i intencji...”²¹

Śpieszącego do pracy zamordował gestapowiec kulą brauninga w tył czaszki. Leżącego już na bruku²², rozpoznał: „Zastrzeliłem twego Żyda” powiedział później do kamrata, który dotychczas ochraniał „swego” malarza²³.

I jeszcze te słowa z ostatniego listu, napisane jakby za mnie:

„Jak smutno pomyśleć, że pod Mazepy 30, gdzie tyle miłego przeżyłem, już nikogo nie będzie, że to wszystko już tylko legenda”.

Ostatnim obrazem, nad którym pracował, był podobno „Don Kichot”²⁴.

7.V.46.

M. Jachimowicz

Do druku podały: Karina Berk, Karolina Brach, Laura Jasińska i Katarzyna Warska

20 Skreślone *samej taj*.

21 Wielokropek skreślony ołówkiem.

22 Powyżej dopisane: *Dopiero wtedy gdy już leżał*.

23 Poniżej ołówkiem dopisany kolejny akapit: *Ostatnim utworem, nad którym pracował, był podobno „Don Kichot”*.

24 Całe zdanie skreślone ołówkiem.

Nota bibliograficzna

- Bruno Schulz, *Fenig z okiem*, przełożył Marek Szalsza, „Schulz/Forum” 2020, nr 15, s. 145–152.
- Bruno Schulz, *Prochem jesteś. Szkic wojenny*, przełożył Marek Szalsza, „Schulz/Forum” 2020, nr 15, s. 153–158.
- Piotr Szalsza, *Dwa nieznane opowiadania Brunona Schulza*, „Schulz/Forum” 2020, nr 15, s. 159–161.
- Poprosiliśmy pięcioro schulzologów... Ankieta redakcji*, „Schulz/Forum” 2020, nr 15, s. 162–173.
- Stanisław Rosiek, *Bio/biblio-graficznie*, „Schulz/Forum” 2020, nr 15, s. 174–186.
- Marceli Weron [Bruno Schulz], *Undula*, „Schulz/Forum” 2019, nr 14, s. 5–12.
- Łesia Chomycz, *Wokół wystawy w Borystawiu. O dwóch debiutach Brunona Schulza*, przełożył Adam Pomorski, „Schulz/Forum” 2019, nr 14, s. 13–32.
- E. Menar, *Sztuki graficzne. (Z okazji odbyć się mającej wystawy grafiki oryginalnej w Borystawiu)*, „Schulz/Forum” 2020, nr 15, s. 217–219.
- Łesia Chomycz, *Zapowiedź Schulzowskich cliché-verre'ów*, przełożył Marek Wilczyński, „Schulz/Forum” 2020, nr 15, s. 220–223.
- Bruno Schulz, *E. M. Lilien*, „Schulz/Forum” 2015, nr 6, s. 83–96.
- Piotr Sitkiewicz, *Ocalony przez mit. Schulz i Lilien*, „Schulz/Forum” 2015, nr 6, s. 97–104.
- Joanna Sass, *Kronika uchodźcy*, „Schulz/Forum” 2017, nr 10, s. 22–41.
- Piotr Szalsza, *Wiedeńskie i lwowskie ślady Debory Vogel*, „Schulz/Forum” 2020, nr 16, s. 194–214.
- Adam Stepnowski, *Debora Vogel w galicyjskim jidyszlandzie. Czasopismo „Cusztajer”*, „Schulz/Forum” 2020, nr 16, s. 176–190.
- Od nas. Teksty programowe redakcji „Cusztajera”*, przełożył Adam Stepnowski, „Schulz/Forum” 2020, nr 16, s. 191–193.
- Agata Tuszyńska, *J[...], Juna, Józefina*, „Schulz/Forum” 2014, nr 4, s. 43–52.
- Maciej Urbanowski, *„Ja rozписаłem się bardzo, bo żółć mnie zalała”*, „Schulz/Forum” 2016, nr 8, s. 143–150.
- List Stefana Napierskiego do Kazimierza Wyki z 15 listopada 1938 roku, *Schulz/Forum*” 2016, nr 8, s. 151–152.
- Łesia Chomycz, *Wyjazd Brunona Schulza do Francji*, przełożył Marek Wilczyński, „Schulz/Forum” 2018, nr 11, s. 179–188.
- Mirosław Wójcik, *Emil Zegadłowicz – Bruno Schulz. Kwerenda archiwalna*, „Schulz/Forum” 2019, nr 14, s. 69–94.

Żydzi z Drohobycza – protokoły relacji z Zagłady, „Schulz/Forum” 2017, nr 10, s. 157–166.

Henry J. Wegrocki, *Motywy masochistyczne w prozie i rysunkach Brunona Schulza*, „Schulz/Forum” 2016, nr 7, s. 197–204.

Marian Jachimowicz, *Wspomnienie Brunona Schulza*, „Schulz/Forum” 2019, nr 14, s. 189–193.

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
www.terytoria.com.pl

Gdańsk 2023

ISBN 978-83-7908-262-9

