

Aby rozpocząć lekturę,
kliknij na taki przycisk ,
który da ci pełny dostęp do spisu treści książki.

Jeśli chcesz połączyć się z Portem Wydawniczym
LITERATURA.NET.PL
kliknij na logo poniżej.



Jerzy Ficowski

Regiony wielkiej herezji

Rzecz o Brunonie Schulzu

Tower Press 2000

Copyright by J. Ficowski

Jest godne uwagi, jak w zetknięciu z niezwykłym tym człowiekiem rzeczy wszystkie cofały się niejako do korzenia swego bytu, odbudowywały swe zjawisko aż do metafizycznego jądra, wracały niejako do pierwotnej idei, ażeby w tym punkcie sprzeniewierzyć się jej i przechylić w te wątpliwe, ryzykowne i dwuznaczne regiony, które nazwiemy tu krótko regionami wielkiej herezji.

Bruno Schulz – *Manekiny*

ZNALAZŁEM AUTENTYK

(zamiast wstępu)

U źródeł szkiców zebranych w tej książce było olśnienie. Ze względu na moją nazbyt późną datę urodzenia – te z niczym nieporównywalne emocje przy pierwszej lekturze dzieła Schulza mogły stać się moim udziałem dopiero w 1942 roku. Tak się zbiegło, że był to ostatni rok życia wielkiego pisarza.

Pragnę podzielić się z Czytelnikami garścią wyznań związanych z genezą tych szkiców, aby zostać zrozumianym i usprawiedliwionym, że – choć nie znałem Schulza osobiście i nie parą się ani teorią literatury, ani krytyką literacką – uwzięłem się przy zamiarze pisania *Regionów wielkiej herezji*. Zamiar to nienowy. Powstał przed blisko ćwierćwieczem – tuż po pierwszym zachwycie *Sklepami cynamonowymi*. Pierwszym gwałtownym postanowieniem było podziękować temu nieznanemu mi dotychczas pisarzowi, o którym nie wiedziałem nic, wyrazić mu wdzięczność za samo jego istnienie.

Zdobyłem przypadkiem adres Schulza – i napisałem naiwnie, z egzaltacją osiemnastolatka, że może go to nic nie obejdzie, ale niech wie, że jest ktoś, dla kogo *Sklepy* były i są źródłem najwyższego zachwyty i największym objawieniem, że wstyd mi, jak mogłem dotychczas tak nic nie wiedzieć o „największym pisarzu naszych czasów” – i żeby nie pogardził kultem, jakim nieznanym młody człowiek go otacza. Jeszcze pytałem o coś, dziękowałem za wszystko, wyrażałem nieśmiałą nadzieję, że doczekam się odpowiedzi.

Nie wiedziałem, że adres jest już nieaktualny, że Schulz, wyrzucony do małej izdebki w getcie, stoi u kresu życia, nie zdawałem sobie sprawy, jak bardzo nie w porę wybrałem się z tym listem. Dopiero wiosną 1943 roku – kilka miesięcy po tragicznej śmierci pisarza – doszła mnie wiadomość o tej straszliwej stracie. Wówczas, nie mogąc już liczyć, że powiem mu o moich *Sklepiach*, postanowiłem pisać o tym sobie samemu. Był to także jakiś irracjonalny akt czytelniczej wdzięczności. Zresztą sam zachwyt ciekaw był swych uzasadnień, żądał aktywnego przejawu kultu wobec dzieła Schulza. Lektura podsuwała mi obraz jego osobowości jako geniusza z gatunku tych, którzy tworzyli niegdyś wielkie systemy religijne, lub czarownika, mistrza czarnej magii, którego poprzednicy spłonęli na średniowiecznych stosach.

Tak więc w 1943 r. napisałem małą i chaotyczną rozprawkę; adoracji Schulza towarzyszyła tu naiwność sformułowań. Całość – na trzydziestu paru półstroniczkach maszynopisu – oprawiłem w płótno i zatytułowałem: „Regiony wielkiej herezji”. Przechowuję ten tomik jako pamiętkę. W gruncie rzeczy przetrwały zeń: zachwyt dla Schulza i – tytuł, zaczerpnięty z *Manekinów*.

Tak oto już wtedy zrobiłem pierwszy krok w kierunku dziś dopiero napisanej książki. Użyłem trzy cenne listy pisarza, które szczęśliwie udało mi się przechować. Wkrótce po wojnie, począwszy od 1947 roku, jałem szukać śladów. Przede wszystkim zbierałem relacje ludzi, którzy Schulza znali osobiście w różnych okresach jego życia; są to koledzy i rówieśnicy pisarza, a także jego wdzięczni uczniowie z drohobyckiego gimnazjum. Dzięki temu, co przechowali w pamięci i czym zechcieli podzielić się ze mną, mogłem z okrucich i fragmentów zrekonstruować po trochu – mniej lub bardziej dokładnie – przebieg biografii Brunona Schulza, jego portret duchowy, uchronić przed zapomnieniem nie znane ani ogółowi, ani literaturoznawcom szczegóły dotyczące jego życia i dzieła.

Niewiedza dotycząca tak niedawno zmarłego pisarza była zdumiewająca. Dość powiedzieć, że jeszcze w 1961 roku błędnie podawano w różnych publikacjach datę jego urodzenia, a skąpe wiadomości o jego życiu i śmierci pełne były luk i przeinaczeń. Wojna, zmiana

granic kraju, śmierć większości najbliższych przyjaciół Schulza, zagłada jego obfitej korespondencji, zaginięcie wszystkich jego autografów i rękopisów – wszystko to sprawiło, że trzeba było działać prawie po omacku, często metodami nieomal detektywistycznymi, a niekiedy – archeologicznymi. Tak dokładnie zaprzepaścił się czas jego biografii i jej bliscy świadkowie.

Poszukiwania nie ograniczyły się do Polski, sięgnąłem dalej. Rezultaty – to nie tylko wspomnienia ludzi, lecz także listy Schulza – odnajdywane nawet w Stanach Zjednoczonych – jego rysunki, grafiki, fotografie i dokumenty. Są wśród tych znalezisk także rzeczy bliższe, ale przecież każdy szczegół dotyczący tak wielkiego twórcy zasługuje na pietyzm i uwagę.

Zebrałem więc już w latach czterdziestych wiele relacji o Schulzu i pewne dokumenty odnoszące się do jego biografii. Pierwszy mój szkic miał się ukazać w 1946 roku w wydawanym w Poznaniu „Życiu Literackim” pod redakcją Wojciecha Bąka; do druku nie doszło: wkrótce po otrzymaniu przeze mnie wiadomości o decyzji drukowania mego artykułu czasopismo przestało istnieć. W 1949 roku podjąłem znów próbę opublikowania rozszerzonej wersji mego eseju o życiu i twórczości Schulza – tym razem w krakowskim „Dzienniku Literackim”. W dniu 17 października owego roku otrzymałem w tej sprawie list od Wilhelma Macha, który pisał m. in.: „W «Dzienniku Lit.» sprawa przedstawia się tak: Artykuł Pana, już złożony, miał iść, lecz ze względów taktycznych [...] został wstrzymany. Na razie. (Te «względy taktyczne» kiedyś Panu opowiem, były one rzeczywiście, to nie bujda). Ale w listopadzie na pewno pójdzie”.

Nietrudno się domyślić, na czym polegały owe taktyczne względy redakcji: nadchodził okres „błędów i wypaczeń” w polityce kulturalnej, o Schulzu można było odtąd – przez kilka bardzo długich lat – albo pisać źle, albo milczeć. Wybrałem milczenie, nie przestając zbierać rozproszonych i zagubionych „schulzjanów” do pracy, której nie zamierzałem zaniechać. Jedynie jeszcze w 1948 roku udało mi się umieścić w tygodniku „Odrodzenie” fotografię portretu Schulza (Stanisława Ignacego Witkiewicza) wraz z jednozdaniową wzmianką, że „sześć lat temu” zginął w Drohobyczu zamordowany przez hitlerowców.

Dopiero po latach, na początku 1956 roku, mogłem opublikować obszerniejsze *Przypomnienie Brunona Schulza*, m. in. podając po raz pierwszy do wiadomości szczegóły biografii pisarza. Oprócz szeregu artykułów w latach następnych wydałem w 1964 roku w tomie *Prozy Brunona Schulza* zebrane przeze mnie listy pisarza, ze wstępem i komentarzami mego pióra, a w 1965 r. podałem do druku w „Twórczości” nowo odnaleziony cykl listów Schulza do Waśniewskiego wraz z artykułem o tej korespondencji, a także – listy do „Sygnałów” lwowskich oraz do kilku innych adresatów. Większość odnalezionej epistolografii Schulza wraz z obszernym aneksem bio-bibliograficznym zamieściłem w osobnej publikacji książkowej pt. *Księga listów* (1975), zaś listy odkryte później – w dwóch kolejnych książkach oraz w późniejszych publikacjach czasopiśmienniczych. Niniejsza praca ma głównie na celu naszkicowanie życiorysu pisarza oraz pewnych zagadnień twórczości autora *Sklepów cynamonowych* na tle jego biografii, w powiązaniu między człowiekiem a pisarzem, życiem a dziełem, realiami a kreacją artystyczną.

Dla uzupełnienia moich wieloletnich poszukiwań, jak również by przyjrzeć się z bliska scenarii życia Schulza – wyjechałem w 1965 r. w jego rodzinne strony. Odwiedziłem Lwów, Borysław, Sambor i inne miejscowości, a przede wszystkim Drohobycz – miasto Brunona Schulza. Znaleziska były bardzo skąpe, ale drohobyckie przechadzki okazały się owocne dla pielgrzyma do Mekki – miejsca narodzin Schulzowskich mitów.

W niewielkim prowincjonalnym mieście skromny nauczyciel rysunków podjął się samotnie stworzenia nowego, własnego świata, stał się twórcą niepokojącej biblii, w której przedmiotem kultu jest tajemnicza biologia rzeczy przekraczających swą miarę, magia twórczości. Mitycznym, zaginionym pierwowzorem tej Schulzowskiej biblii jest „Autentyk”, księga dzie-

ciństwa, ów znany nam wszystkim – byłym dzieciom – czarodziejski szpargał, noszący w sobie olśnienia pierwszych dziecięcych lektur, pierwszych najgłębszych emocji: stare pismo ilustrowane, kalkomanie, album znaczków pocztowych...

„Nazywam ją po prostu Księgą – pisze Schulz – bez żadnych określeń i epitetów, i jest w tej abstynencji i ograniczeniu bezradne westchnienie, cicha kapitulacja przed nieobjętością transcendentu, gdyż żadne słowo, żadna aluzja nie potrafi załsnąć, zapachnieć, spłynąć tym dreszczem przestachu, przecuciem tej rzeczy bez nazwy, której sam pierwszy posmak na końcu języka przekracza pojemność naszego zachwytu”.

Twórcza rekonstrukcja tej „Księgi” – to główny postulat pisarski Schulza. Daje temu wyraz w całej twórczości, deklaruje ten pogląd w swych wypowiedziach teoretycznych, w prywatnych listach. Kiedy Józef w *Genialnej epoce* odnalazł przypadkiem ów szpargał z dzieciństwa – były to ostatnie stronicie tygodnika ilustrowanego sprzed lat – zwierzył się Szlomie: „...muszę ci wyznać – [...] – znalazłem Autentyk...”

Otóż i ja znalazłem Autentyk – w 1942 roku. Były to *Sklepy cynamonowe*. Księga jakże odmienna od wszystkich innych książek. Była dla mnie odkryciem – sformułowaniem nieuchwytniej sensualnej zawartości mego dzieciństwa, artystycznym i psychologicznym objawieniem, pełnym doskonałości odtworzeniem irracjonalnej „Księgi”. Bywają pisarze zwani autorami jednej książki; ja okazałem się „czytelnikiem jednej książki”, która do dziś nie znalazła żadnej zagrażającej jej konkurentki. Realizacja Schulzowskiego postulatu artystycznego doprowadzała mnie do stanu gorączkowej ekstazy. Nie znałem jeszcze wówczas listu Schulza z 1936 r., w którym pisał: „Nie ma już nigdzie tych książek, które czytaliśmy w dzieciństwie, rozwiały się – zostały nagie szkielety. Kto miałby jeszcze w sobie pamięć i miąższ dzieciństwa – powinien by je napisać na nowo, tak jak były wtedy”. Te książki zostały napisane: *Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium Pod Klepsydrą*. Książki bogate, niejednoznaczne, wielowarstwowe, jak każde genialne dzieło sztuki.

Ani umiałbym, ani bym chciał dokonywać wiwisekcji tego żywego dzieła. To, co zebrałem w książce, to tylko wiadomości biograficzne i głosy zafascynowanego czytelnika na marginesie wielkiego dzieła. Sądzę, że i w takim zawężonym zakresie można dokonać rzeczy pożytecznej. Zapewne specyfika moich skłonności percepcyjnych sprawiła, że dobór dostrzeżonych spraw i ich proporcje mogą się wydać subiektywne. Być może; pisałem o moim Schulzu, o tym, co w nim i jak odczytałem. Zresztą niechętnie, nawet dysponując odpowiednimi narzędziami krytycznymi, podejmowałbym się szczegółowej analizy, skrzytego rozkładania dzieła na czynniki pierwsze. „Sądzę, że zracjonalizowanie widzenia rzeczy tkwiącego w dziele sztuki – pisał Schulz do Witkiewicza – równa się zdemaskowaniu aktorów, jest końcem zabawy, jest zubożeniem problematyki dzieła. Nie dlatego, żeby sztuka była logogryfem z ukrytym kluczem, a filozofia tym samym logogryfem – rozwiązaniem. Różnica jest głębsza. 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. W filozoficznej interpretacji mamy już tylko wypruty z całości problematyki preparat anatomiczny”.

Tak, na pewno w tym sensie analiza dzieła sztuki wydaje się niekiedy czynnością destrukcyjną, ale na szczęście dokonuje swoich niewinnych spustoszeń – nawet przy najbardziej uniwersalistycznych ambicjach – tylko częściowo, nie sięgając istoty dzieła, zawsze nieuchwytnego, zawsze wymykającego się szczęśliwie skalpelom i mikroskopom.

Winien jestem podziękowanie tym wszystkim, którzy dzielili się ze mną wiadomościami, dokumentami i wspomnieniami o Brunonie Schulzu. Dzięki ich życzliwej i bezinteresownej pomocy mogłem zebrać obfite materiały, odtworzyć zarysy biografii wielkiego pisarza, której ułamki przetrwały w pamięci bliskich mu ludzi. Korzystałem obficie z ustnych relacji i listów, ze współdziałania w poszukiwaniach, z udostępnianych mi rękopisów, listów, rysunków, fo-

tografii, z pomocy w zakresie fotokopiowania i mikrofilmowania prac i korespondencji Schulza. Dziękuję redakcjom wielu dzienników i tygodników polskich i obcych za życzliwe publikowanie moich kwerend w latach 1948-1992 oraz osobom, których nazwiska wymieniam:

M. Ambros, R. Auerbach, J. Backenroth, T. Breza, M. Chajes, M. Chazen, A. Chciuk, K. Czajka, S. Dretler-Flin, H. Drohocka, J. Flaszen, L. Fries, J. Garbicz, T. Głębocki, E. Górski, E. Hoffman, K. Hoffman, M. Holzman, L. Horoszowski, P. Horoszowski, S. Howard, E. Iwanciw, Iwanowski, M. Jachimowicz, Z. Janicki, O. Karliner, H. Kaufman, W. Kiecuń, A. Klinghoffer, A. Klügler, J. Kosowski, M. Krawczyszyn, A. Kuszczak, St. J. Lec, K. Leibler, E. Lewandowski, T. Lubowiecki (I. Friedman), J. Loziński, G. R. Marshak (G. Rosenberg), M. Mirski, B. Moroń, Z. Moroń, A. Pawlikowski, J. Pinette, J. Pollak-Jasińska, A. Procki, S. Shroyer, J. Susman, J. Szelińska, T. Szturm de Sztrem, K. Truchanowski, M. Waśniewska, E. Wemer, P. Zieliński i wielu innych.

BRUNO SYN JAKUBA

Dwunastego lipca 1892 roku w kupieckiej rodzinie Schulzów urodził się najmłodszy syn, trzecie z kolei i ostatnie dziecko, najwątlesze z rodzeństwa. Dano mu imię Bruno, o czym zdecydował dzień jego urodzenia: w kalendarzu figuruje pod tą datą imię Bruno – Brunon.

Jego rodzinne miasto, Drohobycz, tło i miejsce nieomal całej biografii pisarza, jego kolebka i grób, było jednym z prowincjonalnych miast Małopolski wschodniej. Już w XVIII wieku znalazło się wskutek rozbiorów Polski wraz z jej południowymi ziemiami we władaniu Austrii. Dopiero po niespełna stu latach od upadku Rzeczypospolitej te jej ziemie – zwane wówczas Galicją – doczekały się praw autonomicznych – także w zakresie oświaty i szkolnictwa. Bruno Schulz urodził się ćwierć wieku po wprowadzeniu autonomii, toteż od początku swej edukacji mógł pobierać nauki w szkole wprawdzie noszącej imię cesarza Franciszka Józefa, ale z polskim językiem nauczania. Na okres jego wczesnego dzieciństwa przypadły początki rozwoju tamtejszego przemysłu, kształtującego nowe stosunki ekonomiczne i społeczne. Na przełomie XIX i XX w. rozpoczęła się rozbudowa i eksploatacja zagłębia naftowego, a pobliski Borysław wraz z Drohobyczem, liczącym już wkrótce kilkanaście tysięcy mieszkańców, stawał się centrum naftowego przemysłu. W cieniu tych wielkich przemian, na uboczu rozległych inwestycji, w swych starych, zasiedziałych kątach, wiodło swój żywot drobne kupiectwo i podupadające rzemiosło, często na krawędzi biedy i bankructwa. Z takiego to właśnie rodu drobnych kupców żydowskich wywodzi się wielki herezjarcha, Bruno Schulz.

Urodził się nocą, a dowiedziawszy się z czasem od matki o tym, że lipcowa ciemność powitała pierwsze chwile jego samodzielnego istnienia, włączył Noc Lipcową, jako ważny element, do topografii swej indywidualnej mitologii, którą później – jako pisarz – miał stworzyć, mitologii odrzucającej potoczne pozory związków między rzeczami, ale jednocześnie re-spektującej autentyczne fakty i miejsca biografii autora.

Rodzice Brunona – Jakub i Henrietta – mieszkali wraz z rodziną na pierwszym piętrze osiemnastowiecznej kamieniczki na drohobyckim rynku, pod numerem dwunastym, na północno-zachodniej pierzei rynkowej, na rogu ulicy Samborskiej (późniejszej Mickiewicza). Na dole mieścił się sklep bławatny czyli magazyn towarów łokciowych, prowadzony przez pana Jakuba pod szyldem „Henriette Schulz”. W chwili narodzin najmłodszego syna Jakub Schulz miał już czterdzieści sześć lat i od lat kilkunastu mieszkał w Drohobyczu. Urodził się w niepokojnym galicyjskim 1846 roku, jako syn Szymona i Hindy. Był buchalterem i przybył tu ze swojej rodzinnej Sądowej Wiszni w poszukiwaniu zarobków i żony, a znalazłszy i jedno, i drugie, pozostał w Drohobyczu już do końca życia. Panna Hendel-Henrietta Kuhmerker wniosła posag, dzięki któremu udało się założyć skromny sklep i stopniowo rozszerzać interesy.

Bruno nie znał nigdy ojca młodego, jakim go mgliście mógł jeszcze pamiętać o ponad dziesięć lat starszy od Brunona brat Izydor, zwany Lulu, i najstarsza siostra, pierworodna Hania. Od najwcześniejszych, zachowanych w pamięci obrazów ojciec jawił mu się w przygarbionej postaci, ascetycznie wychudzonej, z posiwiałą brodą, bielejącą w głębi mrocznego sklepu. Takim będzie go później przedstawiał w swoich rysunkach i opowieściach, obdarzwszy go atrybutami maga, czyniąc zeń główną postać swojej mitologii.

Z troskliwą, rozpieszczającą go matką Bruno miał do czynienia na co dzień, była dla niego miłością powszednią, uosobieniem praktyczności, gwarancją bezpieczeństwa. Ojciec, oddany kupieckim obrządkom, był na innych prawach w rodzinie, widywany był rzadziej, a wizyty małego Brunia (tak go nazywano) w składzie bławatnym pozwalały mu odczuwać wyższość

sklepowych rytuałów ojca nad domową krzątaniną matki. Dopiero w wiele lat po śmierci ojca miała nastąpić jego mitologiczna konsekracja. Dawno nie było już sklepu, gdy Brono Schulz uczynił go scenerią wielu mitycznych perypetii w obu cyklach swych opowieści.

Język polski był jedyną mową, której używano w tym domu. Jego mieszkańcy należeli wprawdzie do żydowskiej gminy wyznaniowej, ale – dalecy tendencjom zachowawczym – bliżsi byli lekturom świeckim niż mojżeszowym, bardziej związani ze sklepowymi liczydłami niż z synagogalną menorą, choć odwiedzali drohobycki dom modlitwy. Nie przekazali nawet Brunonowi języka swych przodków, którego nigdy nie miał poznać, rozumiejąc jego słowa jedynie w tej mierze, w jakiej zbliżone są do niemczyzny. Jednakże Brunonowi nieobojętne były żadne mity, żadne sakralne obrządki. Obcując z nimi, pogrążał się w aurze mitycznych początków, w magii rytuału, powracał do „matecznika poezji”, wbrew mijaniu czasu, brał niejako udział w tworzeniu się kosmogonii. Dlatego też lubił biernie uczestniczyć w uroczystych obrzędach religijnych nawet wtedy, kiedy był już sam dojrzałym pisarzem-mitologiem. Ku zdziwieniu przyjaciół Schulz, daleki w istocie praktykom religijnym, w uroczystym dniu żydowskiego święta Jom Kipur lubił wmieszać się w uroczyście hałaśliwy tłum i – milcząc – przeżywać swój powrót w czas mityczny, by nim nasycić własny mitologiczny rodowód. Również jako nauczyciel w gimnazjum, asystując uczniom w czasie odmawiania modlitwy przed lekcjami, miał zwyczaj przeżegnać się, jak to czynili jedynie profesorowie-katolicy; odprowadzał klasę do kościoła na spowiedź wielkanocną; opowiadał, że fascynuje go postać Chrystusa. Niektórzy wyciągali z tych faktów pochopny wniosek, że Schulz przeszedł na katolicyzm, czego w istocie nie uczynił nigdy.

Oprócz języka polskiego władał biegle językiem niemieckim, powszechnie znanym i obowiązującym ówczesnie w Galicji. Jego pierwsze lektury – nawet te jeszcze niesamodzielne – pierwsze czytane mu przez matkę fragmenty książek, które pochłaniała, rozbrzmiewały po polsku i po niemiecku.

Bruno, cieszący się szczególną czułością matki, był przedmiotem jej głębokiej troski nie tylko ze względu na chorowitość i słabość fizyczną. Niepokoiły ją i inne objawy – nadwrażliwość chłopca, obawiającego się wyjść bez niej na balkon, lękliwość wobec rówieśników, od których stronił i uciekał w samotność, czy niepojęta dla otoczenia czułość, jaką potrafił okazywać objającym się o szyby jesiennym muchom, karmiąc je cukrem.

Psychiczne nieprzystosowanie Brunona do współżycia z rówieśnikami dało o sobie znać jeszcze jaskrawiej z chwilą pójścia do szkoły w 1902 roku. Niełatwo przyszło mu dostosować się do uczniowskiej gromady. Był koleżeński, ale nieufny: nie umiał dzielić z kolegami ich stylu dziesięciolatek, nie potrafił im dorównać w sprawności fizycznej. Ten zdolny uczeń – bo uczył się bardzo dobrze – obok celujących ocen przynosił na świadectwach szkolnych słabszy stopień z gimnastyki. Wśród kolegów zyskiwał niekiedy pogardliwe miano „niedołęgi”, ale grono nauczycielskie już wkrótce poznało się na jego nieprzeciętnych zdolnościach; przyniosły mu one z czasem także i uznanie kolegów. Języki, historia, matematyka i nauki przyrodnicze – to przedmioty, z których miał zawsze bardzo dobre wyniki. Ale od pierwszej klasy okazywał szczególne zamiłowanie do rysunków i języka polskiego. Osiągnięciami w tych dziedzinach zadziwiał profesorów już od początku nauki. Te upodobania i zdolności nie przejawiały się dopiero w murach gimnazjum realnego imienia cesarza Franciszka Józefa, dały o sobie znać jeszcze we wcześniejszym dzieciństwie Brunona. Po wielu latach tak pisał do Stanisława Ignacego Witkiewicza: „Początki mego rysowania gubią się we mgłę mitologicznej. Jeszcze nie umiałem mówić, gdy pokrywałem już wszystkie papiery i brzegi gazet gryzmołami, które wzbudzały uwagę otoczenia. [...] Około szóstego, siódmego roku życia powracał w moich rysunkach wciąż na nowo obraz dorożki z nastawioną budą, płonącymi latariami, wyjeżdżającej z nocnego lasu”. Zafascynowanie obrazem konia i dorożki nie opuściło Schulza nigdy, znajdowało wyraz w niezliczonych rysunkach i wielu opowieściach już z

okresu dojrzałej twórczości artystycznej, ujawnionej w późnym książkowym debiucie.

Ale już od dziecka podejmował Schulz nieśmiałe próby wyrażania tych najwcześniejszych, a tak trwałych fascynacji. Jego pierwszy nauczyciel rysunków Adolf Arendt (którego po latach wymieni z nazwiska w swoich *Skleпах cynamonowych*), a później następca Arendta – Franciszek Chrzastowski – zachwycali się jego pracami, które często, gdy temat był dowolny, powracały do szkap dorożkarskich i pojazdów – motywu, którego genezy i siły, z jaką nań działał, sam Schulz nigdy nie umiał sobie w pełni wyjaśnić. Można by rzec, że koń dorożkarski był pegazem kreowanego przez Schulza świata, bezskrzydłym pegazem, przemierzającym gościńce Schulzowskiej mitologii. Tylko zwyczajność bowiem zawierała dlań ukrytą symbolikę, metafizyczną treść, kuszącą do mitologicznych dociekań i odkryć.

W jednej z pierwszych klas (drugiej lub trzeciej), gdy zadano pracę domową, pozostawiając uczniom wybór tematu, Schulz wypełnił cały zeszyt jakąś baśniową historią o koniu. Polonista, zdumiony niezwykłym wypracowaniem, przekazał zeszyt Brunona dyrektorowi gimnazjum Józefowi Staromiejskiemu, a dyrektor, doceniwszy walory tej pracy, zachował ją dla siebie, wypożyczając swym kolegom do poczytania, co było szeroko komentowane w szkole i zaskarbiło autorowi uznanie klasy. Zresztą zdołał być już zjednać sobie nawet tych, którzy go dawniej skłonni byli lekceważyć, gdyż pomagał słabszym w nauce, nieraz wykonując dla nich rysunki i odrabiając za nich zadania szkolne.

Niezwykła osobowość Schulza, jego wyróżniająca się indywidualność duchowa – jak gdyby nie mogąc pomieścić się w wątym ciele – emanowała wokół, powiększając dystans między młodocianym samotnikiem i marzycielem a jego otoczeniem, zarazem napępiała kolegów jakimś zabobonnym szacunkiem, kładącym tamę koleżeńskim poufałościom. On sam stronił od gromady, ale nie kierowało nim bynajmniej poczucie własnej wyższości czy pogarda dla otoczenia, przeciwnie: czuł się gorszym, niepełnowartościowym kompanem, zazdrościł kolegom sił witalnych, wstydził się swoich słabości i chorób, na które często zapadał. Głęboki kompleks niższości towarzyszył mu przez całe życie i dopiero twórczość miała mu być częściową odtrutką, choć bynajmniej nie wyzwoleniem.

Powierzchniowość Brunona, mimo niepozorności, zgodna z jego treścią duchową, potęgowała jeszcze zjawiskowość, nie pozowaną demoniczność, odczuwaną przez wszystkich, którzy się z nim zetknęli. W sposobie mówienia, zwykle ściszonego, czasem zbliżonego niemal do szeptu, było wiele miękkości połączonej z nieodpartą, choć nie narzucającą się i jakby samą sobą zawstydzoną siłą przekonywania. Nieśmiałość czy rzadko opuszczające go uczucie zakłopotania nie usuwały tego pełnego szacunku dystansu, nie upoważniały interlokutorów do poufałości. Stąd jeszcze silniejsze poczucie wyobcowania, dręczące Schulza od dziecka, stąd jeszcze bardziej hermetyczna samotność. Te wszystkie cechy z biegiem lat wyjaskrawiały się, choć niekiedy bywały tłumione. Zawsze był wątły fizycznie, nieco przygarbiony i bardzo chudy, z charakterystycznymi, jakby nazbyt długimi rękami – już w dzieciństwie bardzo się różnił swym zewnętrznym wyglądem od wszystkich rówieśników. Pełen lęków, kompleksów i urazów, nie ukrywał przed bliskimi sobie ludźmi swojej wiedzy i inteligencji, tając zarazem wszystko, co było płodem własnych powikłań i komplikacji duchowych. Już w latach szkolnych był w swoich rysunkach szczery, nie maskujący się w sferze najwstydlivszych nawet treści. Ujawniały się tu najbardziej tajne sprawy bez osłonek, w całej ostrości. Już w tym wczesnym okresie tematyka jego rysunków nabiera niedwuznacznie masochistycznego wyrazu. Pojawiają się w nich postacie władczych kobiet, czasem z biczem w dłoni, otoczone przez skarłających, czołgających się u ich stóp mężczyzn. Niekiedy, zwłaszcza w początkowym okresie rysowania, sceny bywały jeszcze bardzo konwencjonalne, postacie – kostiumowe, a rys masochistyczny dał się dostrzec na ogół jedynie w ukłonie pełnym rewerencji składanym przez mężczyznę patrzącej nań z góry kobiecie. Wkrótce ekspresja zaostrzyła się, znikły asekurujące maski. Kobiety uwodziły długimi nogami, deptały, skłaniały do masochistycznych

upokorzeń. Jeden z męskich karłów miał już prawie zawsze fizjonomię samego Schulza.

Niechętnie wdawał się w rozważania na temat treści tych rysunków. Nagabywany przez bliskich mu kolegów, pytany, czemu jest tak jednostronny, odpowiadał, że to właśnie najbardziej mu odpowiada, że nie on wybiera temat, ale temat go wybrał, że nawet w tzw. temacie dowolnym jest się niewolnikiem samego siebie, a na siebie takiego, jakim się jest, nic porażić nie można.

Był więc Schulz przyczyną wielkich trosk i debat domowych, pełnych zaniepokojenia jego stanem fizycznym i psychicznym. Matka, serdecznie oddana synowi, jak się zdaje nie najlepiej go rozumiała, odmienna odeń krańcowo, o usposobieniu pogodnym i zamiłowaniach praktyczniejszych. Znacznie bliższy był mu uwielbiany przez niego bałwochwalczo ojciec, znany w miasteczku jako kupiec-marzyciel, jako człowiek wyróżniający się dowcipem i inteligencją. Podobnie jak Bruno, był chorowity i chudy. Ciągłe niedomagał, chorował na gruźlicę i na raka i z czasem coraz częściej dom Schulzów napełniał się niepokojem o jego kolejny powrót do zdrowia. Dopóki miał dość siły, sklep prosperował pomyślnie i w domu panował dobrobyt. W miarę postępów choroby interesy podupadały, aby w końcu przywieść do likwidacji sklepu i sprowadzić niedostatek, który życiu Brunona miał już towarzyszyć do końca. Ta wieloletnia choroba ojca, niepokój z nią związany rzuciły cień na dzieciństwo i wczesną młodość Brunona, a śmierć Jakuba w dniu 23 czerwca 1915 roku była najboleśniejszym ciosem w życiu dwudziestotrzyletniego syna, ciosem zatraskującym na zawsze „szczęśliwą epokę” jego życia. Stary Jakub zmarł wraz ze swoim sklepem, ze swoim domem przy rynku. Sklep został wprawdzie zlikwidowany już wcześniej, ale wkrótce wojna zatarła wszelkie po nim ślady. W pożarze spłonął dom Schulzów i lokal ich byłego sklepu. Stary Jakub zmarł nie tylko jako zdeponowany władca magazynu towarów łokciowych, ale jako ten, którego dzieło życia obróciło się w popiół. Zanim – po latach – na miejscu starego domu Schulzów stanęła nowa kamienica, Bruno Schulz rozpoczął jego odbudowę – w mitologii.

Jedną z pierwszych prób pisarskich, jakie syn z czasem potajemnie podjął, pisząc tylko dla siebie, było mityczne wskrzeszenie ojca, patrona dzieciństwa pisarza. W wymiarach niemal biblijnych, w skali nowo kreowanej mitologii postać ojca ze *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą* jest nieustannie rewindykowana życiu – poprzez wcielanie się w świat rzeczy otaczających, jak: wypchany ptak, futro pulsujące jego oddechem, krab ugotowany, ale jeszcze zdolny do udanej ucieczki... Duch ojca zmienia maski, przechodzi przez różne inkarnacje, dzięki którym istnieje nadal, mimo swej pozornej nieobecności. Formy, które się z nim zżyły, przechowują go w sobie, stają się ich esencją. Przy pomocy wszelkich wybiegów poetyckiej magii Schulz przywraca istnieniu swego zmarłego ojca, anulując w micie to, co zaszło w rzeczywistości. Pośmiertnie niejako czyni go swoim duchowym *alter ego*, wyrazicielem swych poglądów, głównym mitologiem swego dzieciństwa, z którego najlepszym czasem zrosła się nierozzerwalnie ascetyczna ojcowska postać, pogrążona w tajemniczych rytuałach sklepowych. Każe więc wstrzymać, czy raczej cofnąć, czas w sanatorium pod Klepsydrą – do momentu, w którym ojciec jeszcze żył – wraz ze wszystkimi atrybutami tak powróconego czasu, a więc i z możliwością wyzdrowienia. I oto gdzieś w czasie mitycznym, na marginesie czasu jednokierunkowo upływającego, zapewnia ojcu tę połowiczną, względną egzystencję – w sztuce.

Matka Henrietta, tęgawa i pulchna, nie tylko tuszą różniła się od pająkowatego męża Jakuba. Ona jedyna w domu łagodziła panujący w nim niepokój i nerwową nadwrażliwość swoją pogodą psychiczną i zrównoważeniem. Obecność matki była dla Brunona poręką bezpieczeństwa, gwarancją stabilności domu rodzinnego, chylącego się do upadku wskutek choroby ojca. Wiele lat poświęciła pielęgnowaniu chorego męża i najmłodszego syna, którego wątłe zdrowie wymagało ciągłej pieczołowitości i opieki, cierpiącego całe życie na serce, w którym tała się wada wrodzona. Nigdy nie skarżyła go ostrzej, znając wrażliwość Brunona i nie chcąc go urazić. Zapamiętał ją na zawsze jako tę, od której nie zagrażało mu nigdy niebezpieczeń-

stwo wymówek czynionych podniesionym głosem, jako tę, która była strażniczką domowej zacisznosci. W tej opiekuńczej roli pojawia się później parokrotnie w utworach literackich Schulza, ale zawsze marginesowo i na dalszym planie. Nie znalazła w Schulzowskiej mitologii miejsca równie poczesnego, co ojciec, była duchowo dalsza, a jej zapobiegliwa trzeźwość życiowa sprawiła, że ominął ją mitologiczny awans. „To było bardzo dawno – pisze Schulz. – Matki jeszcze wówczas nie było”. A dalej: „Potem przyszła matka i wczesna ta, jasna idylla skończyła się. Uwiedziony pieszczotami matki, zapomniałem o ojcu, życie moje potoczyło się nowym, odmiennym torem, bez świąt i bez cudów...”

Oszczędzany przez matkę, która nań nigdy nie podniosła ręki, bywał Bruno karany przez niańkę w czasie nieobecności rodziców w domu. Nigdy się na to nie poskarżył i tylko po wielu latach zwierzał się bliskiej mu osobie, że zapewne te zamierzchłe i drobne na pozór incydenty stały się przyczyną jego masochistycznych skłonności, które z czasem miały się rozwinąć i utrwalić.

Lata 1902-1910 to okres nauki Schulza w drohobyckim gimnazjum. Od klasy I b aż do VIII b, do matury, był jednym z najlepszych uczniów. Ukończywszy klasę V, uzyskał ogólną ocenę celującą, w czym dorównało mu jeszcze tylko dwóch kolegów. Po ukończeniu VII klasy znalazł się wśród czwórki uczniów ocenionych jako „chlubnie uzdolnieni”, co powtórzono pod jego adresem w następnym, ostatnim roku nauki szkolnej. Egzamin maturalny zdał bardzo dobrze, a komisja egzaminacyjna wpisała do świadectwa dojrzałości notę: „dojrzały z oznaczeniem do studiów w Uniwersytecie”. Już w tych latach ujawniły się jego główne zainteresowania, które miały się stać dziedzinami jego twórczej działalności.

W ostatnim roku szkoły Schulzowie musieli opuścić dom na rynku, w którym upłynęły wszystkie dotychczasowe lata Brunona. Przeprowadzili się do domu przy ulicy Bednarskiej, gdzie mieszkała najstarsza córka Jakuba i Henrietty – Hania – wraz z mężem Hoffmanem – przemysłowcem naftowym – i synkiem Ludwikiem. Wkrótce, w roku matury Brunona, urodził się drugi syn Hoffmanów, Zygmunt. Wydarzenie to, jak wiele innych momentów biografii pisarza, odnotowane zostało po latach w *Nocy lipcowej* Schulza: „Noce letnie poznałem po raz pierwszy w roku mej matury, podczas wakacji. Dom nasz, przez który dzień cały przewiewały poprzez otwarte okna powiewy, szumy, połyski gorących dni letnich, zamieszkał nowy lokator, maleńkie, dąsające się, kwilące stworzonko, synek mojej siostry”.

Przygnębienie chorobą ojca, obezwładniającą go coraz bardziej, smutek, wynikający z opuszczenia starego domu, z którym zrosły się wszystkie wspomnienia Brunona z najwcześniejszego dzieciństwa, miały być wkrótce przesłonięte nowymi tragicznymi wydarzeniami. Szwagier Brunona, Hoffman, nękany nieuleczalną chorobą, popełnił samobójstwo, przecinając sobie gardło brzytwą.

Zaraz po wakacjach 1910 r. Bruno po raz pierwszy w życiu opuścił Drohobycz na dłużej (często zresztą zaglądając do domu), wyjechawszy na studia architektoniczne do pobliskiego Lwowa. Pozbawiony bliskości znajomych miejsc i ludzi, czuł się źle w obcym mieście, a studia nie dawały mu pełnej satysfakcji, jako że ich wybór był wynikiem kompromisu między istotnymi zamiłowaniem plastycznymi a praktyczną rozważą starszego brata, który mu doradził architekturę, bardziej opłacalną niż studia malarskie. Bruno przyjeżdżał do Drohobycza, kiedy tylko mógł, w przerwach międzysemestralnych i częściej, niespokojny o ciężko chorego uwielbianego ojca. Sam także choruje. Po zaliczeniu pierwszego roku studiów powraca latem 1911 r. do Drohobycza, gdzie przez sześć miesięcy obłożnie choruje na zapalenie płuc i niedomogę serca, a potem odbywa kurację w bliskim Truskawcu. Dopiero z początkiem roku akademickiego 1913/14, a więc po dwuletniej przerwie, powraca do Lwowa, aby kontynuować studia politechniczne. Po upływie roku ich powakacyjna kontynuacja okazała się już niemożliwa, choć pomimo złego stanu zdrowia, pogorszenia się sytuacji materialnej, mimo niepokoju o zdrowie ojca i mimo tęsknoty za Drohobyczem, a także nękającej go chęci zmiany kierunku studiów – byłby zapewne nie porzucił nauki na Wydziale Budownictwa Łado-

wego, jak zwały się oficjalnie jego architektoniczne studia. Ale nadeszły wakacje i rozpoczęła się I wojna światowa. Kiedy wybuchła, 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 jąła pielęgnować już w Drohobyczu dwóch swoich chorych – męża i syna. Dom zamienił się w szpital, jak przed paru laty, i był to chyba najdłuższy okres nieprzerwanego obcowania Brunona z Jakubem. Wychudzona ojcowska głowa, spoczywająca bezwładnie na poduszkach, będzie się później pojawiać w wielu rysunkach Schulza. Już jako rekonwalescent pomagał przy pielęgnowaniu gasnącego ojca. Kiedy w 1915 roku ojciec zmarł, było to dla Brunona tragicznym i ostatecznym końcem szczęśliwej epoki życia, zaginionej bezpowrotnie po tamtej stronie pierwszej wojny światowej, epoki, której wskrzeszenia, mitologicznej rekonstrukcji miał się podjąć w swej twórczości. W swoim pisarstwie będzie wracał do tego, co w rzeczywistości stało się bezpowrotne, w micie będzie dokumentował nieprzemijalność tego, co minęło.

Po śmierci ojca, a następnie szwagra nastąpiły chude lata w domu przy ulicy Bednarskiej. Matka, zawsze opiekuńcza i zawsze odpowiedzialna za los rodziny, wzięła na swoje barki opiekę nad córką-wdową i nad jej dwoma synami. Bruno kontemplował w rozgoryczeniu swoje sieroctwo: bez ojca, bez domu swego dzieciństwa, bez rezultatów swych niedawnych aspiracji, z którymi musiał się pożegnać, porzucając studia. Próbował jeszcze podjąć je na nowo, kontynuując naukę architektury na uczelni wiedeńskiej pod koniec wojny, w latach 1917/18, ale zbliżający się upadek monarchii, rozruchy rewolucyjne w Wiedniu, zamęt wojenny i widoki na odzyskanie niepodległości Polski – sprawiły, że studia porzucił raz jeszcze – tym razem już definitywnie – i powrócił do domu. Wiedeńskie galerie malarstwa, które pozwoliły mu oglądać dzieła sztuki europejskiej w oryginale, oraz tamtejsza Akademia Sztuk Pięknych, którą jako nieimmatrykulowany gość odwiedzał, utwierdziły go w przekonaniu, że malarstwo jest jedyną dziedziną, której pragnąłby się poświęcić. Trzeba było jednak porzucić marzenia i wracać do Drohobycza. „Nastąpiła nowa era, pusta, trzeźwa i bez radości – biała jak papier” – pisał później o tym trudnym i przełomowym momencie swej biografii, po którym miał dopiero nastąpić okres realizacji twórczych, okres powrotu poprzez sztukę do „raju utraconego”.

Po wielu latach, przechadzając się z przyjaciółmi po odmienionym rynku drohobyckim, pokazywał im miejsce, gdzie stał dom jego dzieciństwa – pod numerem dwunastym – i, opowiadając o nim, sięgał w przeszłość dawniejszą nawet niż własne dzieciństwo, jakby w owej zamierzchłej epoce odnajdywał własną prehistorię, korzenie własnego mitycznego rodowodu. Toteż wszystkie perypetie bohaterów jego powieści nigdy nie wkroczyły w czas teraźniejszy, w jego dorosłą współczesność, ale dziejąc się – mitologicznie – wszędzie i zawsze czy też gdziekolwiek i kiedykolwiek – dzieją się zarazem w Drohobyczu i w dzieciństwie narratorki-autora.

KSIĘGA CZYLI POWROTNE DZIECIŃSTWO

Najaktywniejszy duchowo stosunek do otaczającej rzeczywistości daje dzieciństwo: w każdym odbiorze wrażeń, każdemu doznaniu towarzyszy akt kreatorski wyobraźni, na każdym kroku rodzą się mity etiologiczne. Jest to powtarzający się na wstępie każdej indywidualnej biografii prapoczątek, stworzenie świata. Rzeczywistość, zaznawana po raz pierwszy, nie usystematyzowana doświadczeniem, nie obciążona żadną wiedzą o jej prawidłach i strukturze, podporządkowuje się nowym asocjacji, przybiera proponowane jej kształty, ożywa zapłodniona dynamizującym widzeniem. Tam właśnie, w owej mitotwórczej sferze, jest i źródło, i meta dzieła Brunona Schulza i jego programu artystycznego.

Precedensów, dalekich prymitywnych prototypów tej twórczości szukać by należało nie tyle wśród dzieł literatury profesjonalnej, ile w ludowych mitach, w odwiecznych kosmogoniach, w prastarych wierzeniach ludzkości. Wzorem dawnych mitologii, czerpiących z epok dzieciństwa ludzkości – Schulz tworzy własną, indywidualną mitologię i – podobnie jak tamte – odwołuje się do własnego dzieciństwa jako do „genialnej epoki” umityczniającej świat, epoki, która nie uznaje granic między wnętrzem psychiki a światem dookólnym, między snem a jawą, marzeniem a jego realizacją, między procesem intelektualnym a sensualnym – do matecznika poezji.

Tęsknota za pełnią dzieciństwa jest stara jak sztuka. Ale nikt dotychczas nie uczynił z tego dążenia naczelnego programu swojej sztuki i nie ziścił go w literaturze z taką doskonałością. Schulz znalazł klucz do tych zaczarowanych wrót, u których często twórcy podglądali ów świat przez dziurkę od klucza. Toteż stanowisko Schulza w sztuce jest wyjątkowe i niepowtarzalne, a jego klucz nie do podrobienia, nie do zastąpienia wytrychem pseudofantastyki. Schulz nie odtwarza metodą wspominkową, ale realizuje tęsknotę, nie pisze nekrologów czasowi minionemu, ale go przywraca, nie ogląda dzieciństwa z perspektywy lat, z dystansu, ale w nie wkracza.

Ten konsekwentnie realizowany program, choć w dziele Schulza znajdował wyraz nacechowany twórczą intuicją, wyrażany był przezeń dyskursywnie, z całą świadomością artystycznych założeń.

W liście do Andrzeja Pleśniewicza pisał w 1936 roku: „To, co Pan mówi o naszym sztucznie przedłużonym dzieciństwie – o niedojrzałości – dezorientuje mnie trochę. Gdyż zdaje mi się, że ten rodzaj sztuki, jaki mi leży na sercu, jest właśnie regresją, jest powrotnym dzieciństwem. Gdyby można było uwstecznić rozwój, osiągnąć jakąś okrężną drogą powtórnie dzieciństwo, jeszcze raz mieć jego pełnię i bezmiar – to byłoby to ziszczeniem «genialnej epoki», «czasów mesjaszowych», które nam przez wszystkie mitologie są przyrzeczone i zaprzysiężone. Moim ideałem jest «dojrzeć» do dzieciństwa. To by dopiero była prawdziwa dojrzałość”.

Dzieciństwo Schulza minęło wraz z resztkami epoki patriarchalnego kupiectwa, którego świadkiem było jeszcze. Rozwój nowych form, symptomy przemian rzeczywistości, choć świadczyły o zagładzie „kraju lat dziecinnych” – nie oznaczały dla pisarza katastrofy. Nie tylko dlatego, że mógł przywracać w twórczości to, co przeminęło, wraz z dawną emocjonalną zawartością rzeczy i przebiegów. I nie tylko dlatego, że jego program artystyczny „powrotnego dzieciństwa” postulował nie odzyskanie czasu, który minął, lecz towarzyszącej mu aktywności, dynamiczności doznań. Ta odzyskana zdolność widzenia, intensyfikacja wrażliwości, mogłaby przecież ogarniać nowe dziedziny, atakować i przenikać je z równą precyzją. Istotną przyczyną akceptowania przez sztukę Schulza nowych form rzeczywistości jest – jak się zdaje – znacznie głębsza.

Dzieje się to za sprawą mitu, który nazwać można mitem upadłych aniołów, a zarazem – zstępującego Mesjasza: następuje specyficzna „degresja” mitów. Od ich wzniosłej postaci w odwiecznych systemach mitologicznych poprzez formy wprzęgnięte w służbę powszedniości, aż do takich inkarnacji mitu, które zdają się sprzeniewierzać jego pierwotnemu powołaniu – przebiega linia zstępująca. Ten upadek mitu jest u Schulza awansem: ożywieniem przez zstąpienie w prozę codzienności. Kontrast między ezoteryczną genealogią mitu a jego nieolimpijską, przyziemną dostępnością jest źródłem jego nowej ceny, jego fascynacji.

W kreowanej przez Schulza rzeczywistości „zstępującego mitu”, nobilitującego rzeczywistość, harmonie, cytry i harfy reklamowane w gazetach, to „ongi instrumenty chórów anielskich, dziś dzięki postępom przemysłu udostępnione po popularnych cenach prostemu człowiekowi, bogobojnemu ludowi dla pocieszenia serc i godziwej rozrywki”; Kasper i Baltazar to domokrażni kataryniarze; głupkowaci strażacy wywodzą się z „nieszczęśliwego rodu salamander”, są kastą „biednych wydziedziczonych istot ognistych”, „świątyni ongi rodu”.

I tu, w dziedzinach owego wyradzającego się mitu, w jego ułomnych realizacjach, wyzwała się urok tandety, przyziemna krzątanina staje się obrządkiem, następuje proces odwrotny: mitologiczne wniebowstąpienie popospolitości. „Piękno jest bowiem chorobą, uczył mój ojciec – czytamy w *Drugiej jesieni* – jest pewnego rodzaju dreszczem tajemniczej infekcji, ciemną zapowiedzią rozkładu, wstającą z głębi doskonałości i witaną przez doskonałość westchnieniem najgłębszego szczęścia”.

Mit z wysokich sfer schodzi na dno powszedniości, ogarnia nawet pokraczność. I z tej powszechnej mityzacji wynikają nowe konsekwencje: mit ucłowiecza się, a jednocześnie umityczniona rzeczywistość staje się bardziej niż dotąd nieludzka. Domysły łatwo zamieniają się w pewność, oczywistość – w złudzenie, możliwości – w urzeczywistnienia.

Żywa, wszechobecna materia formuje się w niezliczoną ilość kształtów, wyłania z siebie i unicestwia dla swych niewiadomych zachcianek indywidualne byty. W każdej rzeczy jest ukryty jej żart czy zamysł. Mit krąży po Drohobyczu, odmieniając obdartusów grających w guziki w magicznych wieszczbiarzy, którzy z pęknięć muru wróżą przyszłość, a kupca przemienia w proroka lub kobolda.

„Nie ma materii martwej. Martwota jest jedynie pozorem, za którym ukrywają się nieznane nam formy życia” – mówi ojciec. To jest punkt widzenia i przekonanie człowieka pierwotnego, dziecka i – poety. Być w dziedzictwie – to znaczy znajdować się w ojczyźnie baśni. Schulzowska baśń, jego mitotwórstwo rządzi się własnymi konsekwentnymi prawami, zasadami mitologii, tworzy spójny system – jak teoria naukowa czy system religijny. Do tych obowiązujących w całej Schulzowskiej mitologii zasad stosują się wszystkie najosobliwsze nawet perypetie i metamorfozy *Sklepów* i *Sanatorium*, dzieł będących rekonstrukcją mitycznej "księgi dzieciństwa". Ów symboliczny prototyp, na którego obraz i podobieństwo konstruuje Schulz materię poetycką swych opowieści, nazwany został przezeń Księgą i Autentykiem.

Księga jest rzeczą pierwszą i elementarną, jest podwaliną jego wyobraźni, a więc – jego świata. Nie musi być – i nie jest – rzeczą obiektywnie cenną, bywa rupieciem, szpargałem. Ale w odczuciu jej wyznawcy jest czymś, wobec czego wielki tom Biblii z ilustracjami Dorégo stanowi jedynie „skażony apokryf, tysiącną kopię, nieudolny falsyfikat”. Bowiem Księga jest biblią własnego zagubionego dzieciństwa. Jej słowa, jej znaki są hasłami ewokacyjnymi dla wybiegającej daleko poza jej dosłowny tekst wszechobejmującej mitologii-poezji. Poprzez Księgę, za jej sprawą rozpoczął się pierwszy wzlot wyobraźni dziecięcej, która do każdego wersetu dobudowuje dalsze ciągi, nie szczędzi „naszych dopowiedzeń, którymi kitowaliśmy [...] luki”.

W jednej z opowieści Schulza Księga, czyli Autentyk, ujawnia się, zostaje odnaleziona w szczątkowej, sponsonowanej postaci. Są to, traktowane przez domowników jako makulatura,

ostatnie stronice zniszczonego tygodnika, wypełnione wyłącznie ogłoszeniami. I oto okazuje się, że ich moc nie wygasła, że przechowały w sobie ładunek dawnych doznań i emanują nimi na nowo. Następuje powrót mitów, rekonstrukcja Księgi w jej całej niewymiernej treści.

Opowiadanie pt. *Księga*, rzec by można – nie umniejszając jego artystycznej rangi – programowe, zawiera jak gdyby narodziny Schulzowskiej mitologii dzieciństwa czy też raczej – jej proklamowanie. Mały Józef, odnalazłszy strzępy mitotwórczej Księgi, sprzeciwia się trzeźwemu racjonalizmowi dorosłych. Kiedy ojciec tłumaczy mu, że „w gruncie rzeczy istnieją tylko książki. Księga jest mitem, w który wierzymy w młodości, ale z biegiem lat przestaje się ją traktować poważnie”, Józef nie może się z nim zgodzić:

„Miałem już wówczas inne przekonanie, wiedziałem, że Księga jest postulatem, że jest zadaniem. Czuję na barkach ciężar wielkiego posłannictwa”.

Autentykiem okazuje się resztką starego tygodnika, zawierająca dział reklam: zbiór fety-szy, znaków magicznych, haseł ewokacyjnych mitu. Zwykle anonse reklamowe nabierają magicznej mocy, poetyckiej treści, podczas gdy np. „mistrz czarnej magii” Bosco z Mediolanu, zachwalający swe nadprzyrodzone zdolności cudotwórcze, pozostawia czytelnika Księgi obojętnym. Bowiem cudowność twórcza, mitorodna substancja zawiera się dla Schulza tylko w elementach dotykalnych, sprawdzalnych zmysłowo. Jedyne ten cud jest cudem prawdziwym, który wyrasta ze złóż powszedniości, z rzeczy, które nie domyślają się swych mitycznych potencji. Toteż w Księdze ozywają z wyjątkiem znaki, które nie manifestują ezoteryczności. I oto za sprawą ozywającego mitu z każdej starej notki reklamowej rodzi się historia daleko wybiegająca poza dosłowny tekst Księgi. Anna Csillag nie poprzestaje już na propagowaniu środka na porost włosów, staje się pątniczką uszczęśliwiającą łysiejący świat, obdarzającą zastępy pielgrzymów monstrialnymi brodami. Na tych dalszych drogach poszczególne postacie z odrębnych reklam spotykają się, wszystko wkracza na ścieżki tej samej uniwersalnej mitologii. Brodaci podopieczni Anny Csillag z katarynkami – rodem z innej reklamy – ruszają w świat jako wędrowni lud kataryniarzy. Z ich katarynek, z katarynkowych melodii wyfruwają chmary kanarków harceńskich, wywodzących się znów z całkiem innego anonsu w dziale ogłoszeń Księgi. Wszystko spokrewnia się ze sobą, zanikają odrębności wątków i przedmiotów. Podobnie w *Drugiej jesieni* Donkiszot trafia pod Mickiewiczowski dach Pana Tadeusza, a Robinson dociera w drohobyckie strony – do Bolechowa. W świecie Schulza rządzi wielka wspólnota, dyktowana jednością doznającego podmiotu.

Schulz był mitologiem nie tylko z uwagi na jego główną zasadę artystycznej kreacji. Był wyznawcą mitu jako sceptyk w dziedzinie poznania. Wyrazem tego stanowiska są teoretyczne rozważania w eseju pt. *Mityzacja rzeczywistości*, przy czym przekonanie o ograniczonych możliwościach poznania, o bezradności epistemologicznej człowieka, daje asumpt do zmniejszenia dystansu między zdolnością poznawczą wiedzy i sztuki, a nawet prowadzi do stwierdzenia, że poezja i nauka zmierzają do jednego celu, jedynie dążąc doń odmiennymi, sobie właściwymi drogami. „Dlatego wszelka poezja jest mitologizowaniem – pisze Schulz – dąży do odtworzenia mitów o świecie. Umitycznienie świata nie jest zakończone. Proces ten został tylko zahamowany przez rozwój wiedzy, zepchnięty w boczne koryto, gdzie żyje, nie rozumiejąc swego istotnego sensu. Ale i wiedza nie jest niczym innym jak budowaniem mitu o świecie, gdyż mit leży już w samych elementach i poza mit nie możemy w ogóle wyjść. Poezja dochodzi do sensu świata anticipando, dedukcyjnie, na podstawie wielkich i śmiałych skrótów i przybliżeń. Wiedza dąży do tego samego indukcyjnie, metodycznie, uwzględniając cały materiał doświadczenia. W gruncie rzeczy i jedna, i druga zdążają do tego samego”. Bergsonowski intuicjonizm nieobcy był poglądom i psychicznej strukturze Schulza.

Rezultaty umityczniania świata przybierają niekiedy ludzaco podobną postać do wyników dociekań współczesnej wiedzy. Wprowadzane drogą poezji, wsparte na subiektywnych, intuicyjnych odczuciach, samodzielnie prowadzą jak gdyby w pobliże naukowych teorii o naturze rzeczywistości. Einsteinowskie, zrelatywizowane pojęcie czasu jest sprzeczne ze zdrowym

rozsądkiem, ale nie z subiektywnym doznawaniem emocjonalnym. Te szlachetne parantele sprawiają, że Schulzowska mitologia tym bardziej weryfikuje się i uprawdopodobnia, wsparta ponadto *quasi*-naukową terminologią.

Nie ma powrotów do dzieciństwa „w ogóle”, Schulz powraca do własnego dzieciństwa, w którym odnajduje elementy własnych poetyckich konstrukcji. Tam, w dzieciństwie, był mu dany – jak powiada – „żelazny kapitał” jego wyobraźni, jej „archetypy”. Pewne motywy, jak obraz dorożki czy – zaczerpnięty z ballady Goethego – obraz dziecka niesionego w ramionach ojca przez noc – to elementy leżące u podstaw wyobraźni Schulza, obrazy, do których dochodzi się w dzieciństwie. Ich znaczenie jest, zdaniem Schulza, rozstrzygające. Wyznaje: „Takie obrazy stanowią program, statuują żelazny kapitał ducha, dany nam bardzo wcześnie, w formie przeczuć i na wpół świadomych doznań. Zdaje mi się, że cała reszta życia upływa nam na tym, by zinterpretować te wglądy, przełamać je w całej treści, którą zdobywamy, przeprowadzić przez całą rozpiętość intelektu, na jaką nas stać. Te wczesne obrazy wyznaczają artystom granice ich twórczości. Twórczość ich jest dedukcją z gotowych założeń. Nie odkrywają już potem nic nowego, uczą się tylko coraz lepiej rozumieć sekret powierzony im na wstępie i twórczość ich jest nieustanną egzegezą, komentarzem do tego jednego wersetu, który im był zadany”.

Nie w każdym typie twórczości tak celnie sprawdza się ta diagnoza, ale w stosunku do twórczości Schulza jest niezwykle trafna. Jego monotematyczność z tych źródeł wynika. Rozliczne warianty tych nie wygasających wątków występują w całej jego twórczości. Koń i powóz jest wszędzie – i w literaturze, i w grafice Schulza. Także motyw z Erlkönig. Kiedy Bruno miał osiem lat, matka czytała mu: „Wer reitet so spat durch Nacht und Wind?...” Po wielu latach wspomni: „Poprzez na wpół zrozumiałą niemczyznę pochwyciłem, przeczułem sens i wstrząśnięty do głębi płakałem...” Obraz ten stał się sformułowaniem odczuwanego zagrożenia, symbolizował zarazem ucieczkę przed nim i niemożność ucieczki. „Ojciec tuli je [dziecko], zamyka w ramionach, odgradza od żywiołu, który mówi i mówi, ale dla dziecka ramiona te są przezroczyście, noc dosięga je w nich i poprzez pieszczoty ojca słyszy ono nieustannie jej straszliwe perswazje. I znękanie, pełne fatalizmu, odpowiada na indagacje nocy, z tragiczną gotowością, całkiem zaprzędane wielkiemu żywiołowi, od którego nie ma ucieczki”.

Powyższy fragment swego listu Schulz komentuje następująco: „Tak recypowałem balladę Goethego w wieku ośmiu lat z jej całą metafizyką”.

W napisanej w 1936 r. *Wiosnie* odnajdujemy jedną z Schulzowskich interpretacji ballady Goethego, jej emocjonalnej zawartości. Po wielu latach motyw powraca z tą samą siłą, z tą samą aurą, z tym samym sensem, choć w odmiennej wersji: „Między wszystkimi historiami, które się tłoczą nie wypłatane u korzeni wiosny, jest jedna, która już dawno przeszła na własność nocy, osiadła na zawsze na dnie firmamentów – wieczny akompaniament i tło gwiazdzistych przestworzy. Przez każdą noc wiosenną, cokolwiek by się w niej działo, przechodzi ta historia wielkimi krokami ponad ogromny, rehot żab i nieskończony bieg młynów. Idzie ten mąż pod mlewem gwiazdzistym sypiącym się z żaren nocy, idzie wielkimi krokami przez niebo, tuląc dzieciątko w fałdach płaszcza, ciągle w drodze, w nieustannej wędrówce, przez nieskończone przestrzenie nocy.[...] Dalekie światy podchodzą całkiem blisko – straszliwie jaskrawe, przesyłają przez wieczność gwałtowne sygnały w niemych, niewymownych raportach – a on idzie i uspokaja bez końca dziewczynkę, monotennie i bez nadziei, bezsilny wobec tamtego szeptu, tych straszliwie słodkich perswazyj nocy, tego jedyne słowa, w które formują się usta ciszy, gdy nikt jej nie słucha...” Jest w kulcie dzieciństwa, w wierze w jego demiurgiczne moce coś z postawy żarliwego alchemika, który odnalazł eliksir, przemieniającą popospolitą materię w szlachetne kruszce poezji.

Najlepiej się czuł w świecie wyobraźni, w rekonstruowanym dzieciństwie. Tam opuszczał

go kompleks mniejszej wartości, przesładujący go na co dzień w realnym świecie, tam wierzył w siebie i w swoją sztukę. W tym tkwiła paradoksalna sprzeczność: nieśmiałość i niewiara w siebie w świecie, na który został skazany, i przekonanie o wartości własnej jako pisarza w najistotniejszym dlań świecie sztuki. Ucieczka do dzieciństwa była mu zarazem wyprawą w dziedzinę sztuki, twórczości. Z Drohobycza wyjeżdżał czasem do okolicznych miast, do Lwowa, a także – do Krakowa, Warszawy, Zakopanego raz do Szwecji na jeden dzień, raz do Paryża – na trzy tygodnie. Ale jego najdalsze, najbardziej kolumbowe ekskursje – to podróże w dzieciństwo, w mitologiczną *genesis*.

„Już ten spokój, jaki tu mam – pisał w 1936 r. – choć doskonalszy niż w tej szczęśliwszej epoce – stał się niewystarczający dla coraz wrażliwszej, wybredniejszej «wizji». Coraz trudniej jest mi w nią uwierzyć. A właśnie te rzeczy wymagają wiary, ślepej, na kredyt powziętej. Dopiero zjednane tą wiarą, godzą się z trudem być – do pewnego stopnia zaistnieć”. Jego częste zwątpienia i depresje bywały czymś na kształt utraty wiary, wciąż się odradzającej. Sceptyk wobec poznania intelektualnego, spekulacji myślowej, był jednocześnie żarliwym wyznawcą poznawczych sił wrażliwości emocjonalnej. Ten sensualizm, doprowadzony do skrajnych konsekwencji, rządzi światem Schulzowskiej sztuki, doznania kształtują tu rzeczywistość i dyktują jej prawa, odnajdują w niej „boskie pierwiastki”. Jako twórca, jako pisarz gromadził wątki mitycznych tradycji, chciał być dzieckiem-spadkobiercą własnej prehistorii. Był idealistycznym sceptykiem niejako twórca teorii, ale jako artysta-praktyk. Z emocjonalnego chaosu, który porządkował i kształtował, z rzeczy, które – jak mówił – „chciały się przez niego wypowiedzieć” – wynikały prawidła jego estetyki, jego filozoficzne uogólnienia, które były dedukcją z własnych doznań sensualnych, z pisarskich doświadczeń. Twórczość była dlań *krążeniem* wokół tajemnicy, istniejącej, choć niedosiężnej, była zbliżaniem się do niej. Schulz uważał, że kreacja artystyczna, penetracja sztuki – sięga tam głębiej i dalej. W tym sensie twórczość była mu nie tylko demiurgiczną zabawą, ale i swoistym procesem poznawczym. Umiłowanie materii w jej wszelkich przejawach, tak charakterystyczne dla Schulza, nie kłóci się z idealistyczną zasadą, z metafizyką Schulzowskiego biologizmu. „Schulz kocha materię – pisał Witkiewicz – jako najwyższą substancję dla niego, ale nie w znaczeniu fizykalnym (i to czyni mi go filozoficznie bliskim); nie ma dla niego rozdziału między materią a duchem; stanowią one dlań jedność: «nie ma materii martwej – martwota jest jedynie pozorem, za którym ukrywają się nieznane formy życia» – jest to wyznanie monadologa (raczej monadysty), czy hylozoisty. Ale byłoby to tylko dość ciemnym zdaniem ogólnikowo-filozoficznym, gdyby nie było ono wplecione w cały ciąg rzeczywistego dziania się, w którym to słowo «staje się ciałem»”.

Znakomity współczesny badacz religii Mircea Eliade powiada, że mit nie jest atrybutem określonego stadium rozwoju człowieka, ale elementarną i trwałą jego cechą. W poszukiwaniu sensu, znaczenia, człowiek dąży do udostępnienia rzeczywistości rozumowi poprzez język, słowo. Jakże dokładnie oddają tę samą myśl wybitnego teoretyka następujące zdania Brunona Schulza: „Duch ludzki niestrudzony jest w głosowaniu życia przy pomocy mitów, w «usensownianiu» rzeczywistości. Słowo samo, pozostawione sobie, grawituje, ciąży ku sensowi”. Eliade powiada, że praktyka sakralna aktualizuje mit, unicestwiając tym samym powszedni, rządzony chronologią czas i przywracając na jego miejsce czas mitu. I znów podobne przemyślenia i sformułowania znajdujemy u Schulza. U niego nie obrządek religijny, ale poezja, twórczość artystyczna jest ową „praktyką sakralną”, „krótkim spięciem sensu między – słowami, raptowną regeneracją pierwotnych mitów”. Więc: „wszelka poezja jest mitologizowaniem, dąży do odtworzenia mitów o świecie”.

Historie Jakubowe Tomasza Manna, ulubione dzieło Schulza, ukazują we wszystkich wydarzeniach te same odwiecznie powtarzające się praszematy, historie, powracające w różnych wariantach, inkarnujące się nieustannie od epok archaicznych aż do dzisiaj. Mann daje

historie biblijne „w skali monumentalnej”, Schulz zamykając owe mityczne archetypy w ciasnym obrębie własnej biografii, spokrewnia ją z mitem archaicznym, uszlachetnia parantelą z czasem bajecznym. Zapewne głównym dziełem Schulza miała być zaginiona powieść *Mesjasz*, w której mit przyjścia Mesjasza miał symbolizować – zgodnie z żydowskimi wierzeniami – powrót do uszczęśliwiającej doskonałości, która była na początku. A zatem – w Schulzowskim świecie – powrót do dzieciństwa, identyczny dla indywidualnych losów ze spełnieniem tamtej mitycznej obietnicy.

Losy związały go na całe życie z Drohobyczem, miastem urodzenia i dzieciństwa. Tam była jego „ziemia święta”, do której podróżować musiał – nieodległej przestrzenią – tylko poprzez czas, czas zegarów i kalendarzy. On był jedyną odległością, którą trzeba było pokonać. Ten czas, bieżący i nieodwracalny, nie tylko zwiększał dystans, ale zatruwał, utrudniał chwile twórczego obcowania z mitem. Świadomość powszednich trosk i kłopotów, które czas niósł ze sobą, wciąż zakłócała Schulzowi spokój wewnętrzny, uniemożliwając pisanie. Zdawał sobie sprawę ze swej szczególnej wrażliwości w tej sferze. Pisał do Tadeusza Brezy: „Jeżeli już mamy wymieniać między sobą tajne dolegliwości, które nas trapią, to zwierzę się Panu z pewnej prześladowanej mnie choroby, która również odnosi się do czasu, choć różni się od objawów gastrycznej diarei, którą Pan opisał u siebie. Pański przewód pokarmowy przepuszcza zbyt łatwo czas, niezdolny jest go zatrzymać w sobie – mój odznacza się paradoksalną wybrednością, opanowany jest przez *idée fixe* dziewczości czasu. Tak jak dla jakiegoś radzy o duszy melancholijnej i nienasyconej każda kobieta, którą musnęło spojrzenie mężczyzny – już jest skalana godna już tylko jedwabnego stryczka, tak dla mnie czas, do którego ktoś zgłosił pretensję, do którego zrobił najlżejszą aluzję – już jest skażony, zepsuty, niejadalny. Nie znoszę rywali do czasu. Obrzydzają mi oni ten skrawek, którego się dotknęli. Nie umiem się dzielić czasem, nie umiem się dzielić resztkami po kimś. (Tym samym słownikiem posługują się zakochani zazdrośnicy). Gdy mam na następny dzień przygotować lekcję, zakupić w składzie drzewa materiały – już całe popołudnie i wieczór są dla mnie stracone. Rezygnuję z reszty czasu z szlachetną dumą. Wszystko – lub nic – jest moją parolą. A ponieważ każdy dzień szkolny jest w ten sposób sprofanowany – żyję w dumnej abstynencji i – nie piszę”.

Stęskniony za Genialną Epoką dzieciństwa, pełen niechęci do powszedniego, sprofanowanego czasu, proklamował Schulz czas mityczny, nadając mu sankcję sztuki. W swobodniejszych, nie zagrożonych okresach odgałęział odeń boczne odnogi, oswobadzał jego utajone nurty, których przebiegiem mógł kierować, i – pisał, jako zwycięski w sztuce buntownik wobec rygorów codziennego, jednokierunkowego upływu godzin.

CZAS SCHULZOWSKI, CZYLI MITYCZNA DROGA DO WOLNOŚCI

„Tak, istnieją takie boczne odnogi czasu, trochę nielegalne co prawda i problematyczne, ale gdy się wiezie taką kontrabandę, jak my, takie nadliczbowe zdarzenie nie do zaszeregowania – nie można być zanadto wybrednym” – pisze Schulz. Jego czas mityczny, posłuszny i uległy człowiekowi, będący niejako emanacją wzruszeń – był mu rekompensatą za profanowany czas powszedni, który nieubłaganie podporządkowuje sobie wszystko, niosąc zdarzenia i ludzi w strumieniu przemijania. W swojej twórczości Schulz wprowadza czas subiektywny, psychologiczny, urealnia go, obiektywizuje, poddając mu, jego prawom, tok wydarzeń. To, co w baśniach bywa wynikiem czarodziejskiego zaklęcia, skutkiem magicznych sił ingerujących z zewnątrz, u Schulza dzieje się niejako samo przez się, jest konsekwentnym rezultatem wewnętrznej struktury kreowanej rzeczywistości, gromadzących się w niej napięć czy procesów "fermentacji" materii. Nowy Schulzowski czas podlega ścisłym rygorom psychologii, a kwestionując powszechnie przyjęte zasady – jest mitycznym azylem przed nieuchronnym mijaniem przeszłości.

Prawdomówność Schulza, szczerłość jego pisarskiej wypowiedzi nie polega na wyrażaniu bezpośrednim własnych niepokojów, nie bywa spowiedzią z permanentnego poczucia osaczenia, grozy istnienia. Te treści duchowe, wyrażane przez Kafkę, są u Schulza kamuflowane i rozbrajane. Nie ma kłamstwa w tym zatajaniu i przewyciężaniu: jest nasycenie życiowych głodów, zadośćuczynienie, konstruowanie rzeczywistości, umożliwiającej wyjście z matni, z której w praktyce życiowej nie znajdował ucieczki. Jest więc twórczość ta w pewnym sensie odwrotnością realnych doświadczeń, zamierzoną i instynktowną obroną przed dręczącymi pisarza obsesjami, wobec których nie był – w sferze sztuki – tak bezbronny jak Kafka – wolałontariusz groźnej bezbronności.

Jedną z głównych obsesji życiowych Schulza był lęk przed zachłannym czasem, przed jego ograniczoną pojemnością. Stąd w twórczości jego czas jest tak obszerny, gotów pomieścić w sobie wszystko, co zapagnie mieć w nim swój udział. Stąd – uszlachetniające zapładnianie powszedniej terażniejszości – przeszłością, czasem mitu.

Isabella Czermakowa w swoim wspomnieniu o Schulzu pisze: „Z blaskiem w oczach pokazywał nam orgię chwastów za domkami ulepionymi z gliny i fantazji. Wtajemniczał nas w «martwe zatoki» zaułków, które kołysały jego wyobraźnię, hodowały jego zadumę. Chodziliśmy jak urzeczeni. Bruno wciągał nas w świat swojej poetyckiej wizji. Odrealniał szarżyznę i ciasnotę małomiasteczkowego życia płynącego z dala od nurtu współczesnej cywilizacji. Jego malarskie oko dostrzegało grę kolorów i światła, odkrywało piękno w brzydocie. Pokazywał nam okazy średniowiecznych mistyków-talmudystów, zamkniętych hermetycznie w murach nie istniejącego getta. «Cudowność i zagadkowość anachronizmu – mówił Schulz o swoim miasteczku – rezerwat Czasu». «Czy wolno Czasowi stanąć?» – pytaliśmy. «Nie wolno – powiedział szorstko. – A na ewolucję brak już czasu, rozumiecie?» – W oczach Brunona Schulza błysnęło przerażenie”.

Przed tym przerażeniem bronił się mitycznym czasem, ulegając lękowi w życiu, pokonywał go w twórczości, w której nie tylko dozwalał czasowi zatrzymać się bezkarnie, ale także statuował zgodne współistnienie w nim dnia dzisiejszego z zamierzchłością.

Twórczość jako wielka rekompensata. „Jaki jest sens tej uniwersalnej deziluzji rzeczywistości, nie potrafię powiedzieć. Twierdzę tylko, że byłaby ona nie do zniesienia, gdyby nie

doznawała odszkodowania w jakiejś innej dymensji. W jakiś sposób doznajemy głębokiej satysfakcji z tego rozluźnienia tkanki rzeczywistości, jesteśmy zainteresowani w tym bankructwie realności” – pisał do Witkiewicza. Uciążliwa nieuchronność reguł rzeczywistości w regionach wielkiej herezji przestaje obowiązywać, ich nowa rzeczywistość jest zobiektywizowaną projekcją marzeń, a zatem – ich zaspokojeniem. Wolność płynąca z tej kreatorskiej mocy jest tym pełniejsza i bardziej sugestywna, że zagrożona niebezpieczeństwem, które, nie mogąc jej unicestwić, podnosi jej cenę, potęguje znajdujący w niej azyl – jak w poetyckiej opowieści o wicherze, przeżytej w głębi bezpiecznej kuchni, odgradzonej od szalejącego żywiołu.

Napomykając o „czasie dwutorowym”, o „bocznych odnogach” czasu, określa je Schulz jako „nielegalne”, „problematyczne”; mówiąc o zdarzeniach, które się w tym osobliwym czasie dzieją, nazywa je „nielegalnymi dziejami”; proces przenoszenia się w owe strefy czasu to – wedle jego słów – „nieczysta manipulacja”. Nie ma, oczywiście, deprecjacji w tej cudzo-słownej terminologii; nie ma też – jak to usiłowano dowodzić – poczucia „grzeszności”, które miało być rzekomo udziałem Schulza-kreatora. „Wielka herezja” czy przymiotnik „illegalny”, czy też mianowanie ojca „herezjarchą” – bynajmniej nie świadczą o jakimś grzesznym poczuciu odstępstwa czy zdrady. Są to określenia oczywiście ironiczne, posługujące się celowo nomenklaturą zdrowego rozsądku znanego neofoba i monopolisty, który potępiać zwykł i odsądzać „od czci i wiary” rewizje utartych dogmatów, odkrywczym zamachem na prawdy obowiązujące. W *Wiośnie* uroda i różnorodność świata, emanująca z albumu znaczków pocztowych, przeciwstawia się zbiurokratyzowanej wersji świata monarchii cesarsko-królewskiej, gdzie wszystko jest z góry wiadome i gdzie nie ma już miejsca na niespodzianki. I oto „gdy już więzienie zamyka się nieodwołalnie, gdy ostatni otwór jest zamurowany, gdy wszystko sprzysięgło się, ażeby Cię przemilczeć, o Boże, gdy Franciszek Józef I zatarasował, zalepił ostatnią szparę, ażeby Cię nie dojrzano, wtedy powstałeś w szumiącym płaszczu mórz i kontynentów i kłam mu zadałeś. Ty, Boże, wziąłeś wtedy na siebie odium herezji i wybuchnąłeś na świat tym ogromnym, kolorowym i wspaniałym bluźnierstwem. O, Herezjarcho wspaniały!” Bóg, do którego zwraca się ta apostrofa, jest „herezjarchą” – to znaczy buntownikiem przeciwko panującej religii nudy; wybucha „bluźnierstwem” – to znaczy: ośmiela się głosić prawdę poezji, niepopularną wśród wyznawców „ewangelii prozy”.

Czas Schulzowski jest więc „heretycki”, czyli wynalazczy, odmienny od utartych wyobrażeń. Einsteinowska względność czasu znajduje tu emocjonalny „dowód”, poetycką interpretację bez odwoływania się do autorytetu wiedzy, w oparciu o doznania sensualne. Czas miniony powraca i realnieje w terażniejszości, elementy marzenia sąsiadują z rzeczywistymi na równych prawach w ruchomej i zmiennej chronologii, posiadają tę samą gęstość, ten sam stopień realności. Te niejednorodne elementy snu i jawy tworzą rzeczywistość dziejącą się w rozszerzonym, ujarzmionym przez człowieka czasie. Jego nurt bywa zatrzymywany zaporami wyobraźni, a nawet zawracany – od ujścia ku źródłom; nie chodzi tu zresztą nigdy o bieg wsteczny, ale o możliwość odwiedzania odcinków czasu, który minął, zaludniania ich na nowo i inaczej, anulowania zaszłych wydarzeń. Fakty dokonane wracać więc mogą w swoją prehistorię, w stadium niedokonania. Czas jest jednym z głównych bohaterów utworów Schulza. Opowieść pt. *Sanatorium pod Klepsydrą* jest w tym względzie najbardziej monotematyczna. Czas jest dla Schulza jednym z pierwiastków świata, jak w kosmogonii orfickiej, ale jego absolutyzm został ograniczony: w *Sanatorium* nagina się do ludzkiej woli, walczącej z przemijaniem.

Nazwa sanatorium jest świadomie dwuznaczna: klepsydra – to ogłoszenie o śmierci, nekrolog, ale także czasomierz. Ten zamierzony podwójny sens tłumaczy się jasno: czas zostaje w sanatorium zaprzęgnięty przekornie do przeciwdziałania śmierci. Maria Dąbrowska w dyskusji nad książkami zgłoszonymi do nagrody „Wiadomości Literackich” w 1938 r. powie-

działa o *Sanatorium pod Klepsydrą*: „Książka Schulza – z wyjątkiem pretensjonalnego tytułu – jest manifestacją prawdziwej sztuki”. Z pewnością nie uświadomiła sobie w pełni wielkiej, niemal „definitywnej” trafności tytułu drugiej książki Schulza, a zwłaszcza – zawartej w nim tytułowej opowieści.

W sanatorium przebywa dawno zmarły ojciec, któremu w warunkach sanatoryjnych dane jest znów życie za pomocą cofniętego czasu. Naczelnym lekarzem sanatorium, dr Gotard, wyjaśnia: „cofnęliśmy czas. Spóźniamy się tu z czasem o pewien interwał, którego wielkości niepodobna określić. Rzecz sprowadza się do prostego relatywizmu. Tu po prostu jeszcze śmierć ojca nie doszła do skutku, ta śmierć, która go w pańskiej ojczyźnie już dosięgła. [...] Reaktywujemy tu przeszły czas z jego wszystkimi możliwościami, a zatem i z możliwością wyzdrowienia”.

Sanatorium to Hades przeniesiony z tamtej strony na ten brzeg Styksu, a zarazem metaforyczna przypowieść o sztuce – Schulzowskiej sztuce – wskrzesicielce minionego. Jest i pociąg, zastępujący styksowe czółno, jest Charon – stary kolejarz cierpiący na ból zębów, jest nawet pies-człowiek – groźna postać ze snu, a zarazem nowa wersja klasycznego Cerbera. Transpozycje starożytnej mitologii akcentują wspólnotę wszystkich mitów, choć te paralele nie są tu najistotniejsze. Stworzony został nowy Hades, niejako ucywilizowany w swych zewnętrznych akcesoriach, a zarazem odwieczny w swej mitologicznej istocie. Zdarzenia, „wyłuskane z plewy czasu”, objawiają swoje „praschematy”, powtarzające się w ciągłych wcieleniach od nowa.

Szczególne uwrażliwienie Schulza na punkcie czasu, który zagraża, wszystkożernego molocha powszedniości – zrodziło jako odtrutkę czas mityczny *Sklepów* i *Sanatorium*. W twórczości literackiej Schulz stwarza remedia dla swoich lęków. I choć w jednym ze swych listów formułuje przekonanie, że „wypowiedziane jest już na wpół opanowane”, chętniej milczy na temat własnych przerażeń lub obezwładnia je w swych utworach, czyni nieszkodliwymi. Odczuwany od dziecka lęk przestrzeni znajduje wyzwalającą ulgę w scenie lotu porwanego przez wiatr czy w brawurowym skoku przez okno ojca-strażaka; dominujące poczucie osaczenia przez czas patronuje kreowaniu „czasu Schulzowskiego”; ostry kompleks niższości dyktuje w sztuce, w twórczości demiurgię i posłannictwo. W swych opowieściach Schulz staje się Józefem synem Jakuba, odnajduje nawet dla weryfikacji tej przemiany realne podstawy: jest, jak jego prototyp, „wykładaczem snów” i śni sen biblijny; jest najmłodszym dzieckiem swego starego ojca – również jak Józef z Księgi Mojżeszowej.

Składniki czasu biograficznego mieszają się z praczasem, nie ma granic w tym krzyżowaniu się epok wskrzeszanych w teraźniejszości. Tylko *przyszość* nie ma tutaj wstępu, ona w tym pojemnym dniu dzisiejszym nie pojawia się wcale, jest kategorią czasu nieistniejącą: jest tylko *czas obecny*, a w nim przywracane czasy przeszłe.

Rzeczy Schulzowskiego świata są takie, jakimi je widzimy. Nasze doznania dyktują rzeczywistości jej wygląd i konstrukcję. Zmiana obyczajów czasu to to samo, co nasz odmienny do niego stosunek. Potoczne spostrzeżenie: „dłuży mi się czas” – w Schulzowskiej rzeczywistości zmieniałoby się w stwierdzenie obiektywnego faktu: „czas stał się dłuższy”. Cecha naszego postrzegania stała się cechą przedmiotu. W *Sanatorium pod Klepsydrą* czas eliminowany jest ze świadomości kuracjuszy, co oznacza, że jego bieg jest powstrzymywany skutecznie przez psychikę pacjentów. I tu z pomocą przychodzi sen, który nie respektuje chronologii, nie liczy się z czasem, wymiguje mu się, wymyka w pozaczasową strefę. Następuje „prędkość czasu, nie nadzorowanego nieustanną czujnością”. Ciągłe zapadanie w drzemkę i budzenie się z niej prowadzi do zagubienia chronologicznego porządku, poczucia ciągłego upływu czasu. „Wiemy wszyscy, że ten niezdiscyplinowany żywioł trzyma się jedynie od biedy w pewnych ryzach dzięki nieustannej uprawie, pieczołowitej troskliwości, starannej regulacji i korygowaniu jego wybryków. Pozbawiony tej opieki, skłania się natychmiast do przekroczeń,

do dzikiej aberracji, do płatania nieobliczalnych figlów, do bezkształtnego błaznowania. Co raz wyraźniej zarysowuje się inkongruencja naszych indywidualnych czasów. Czas mego ojca i mój własny czas już do siebie nie przystawały”.

Jest tu ciągle niepokój, obawa przed restytuowaniem zwykłych, z trudem powściągniętych obyczajów czasu, jest nieustanny lęk wobec możliwości buntu trzymanego na uwięzi czasu. Poczucie bezpieczeństwa jest połowiczne i podszyte tym niepokojem. Narrator umyka, ale nie wydostaje się już nigdy z Charonowego pociągu, żebrząc po wagonach jako stary obdarty kolejarz. Mówiąc słowami z listu Schulza, staje się postacią „zatraconego już [...] i przepadłego na rzecz [...] jałowych Hadesów fantazji”. Bowiernie krainy fantazji, kompensujące mu zwyczaj niedobory realnej codzienności, stawały się także zagrażające, gdy poczynały gubić więź z rzeczywistością. Dopiero asekuracja takiej więzi pozwalała mu z poczuciem bezkarności zapuszczać się w boczne odnogi czasu. W okresie swego kilkuletniego narzeczeństwa, popadając w pełne złych przeczuć niepokoje, bał się najbardziej właśnie losu owego kolejarza proszącego o jałmużnę. W narzeczonej widział porękę swego związku ze światem – a bez niej? Mówił wówczas, że już widzi siebie jako żebraka w łachmanach, wyciągającego rękę do obcych ludzi. Widzi, że wśród nich mija go ona właśnie, jego była narzeczona. I przechodzi mimo, pogardliwie, nie obdarzając go jałmużną. Strefa fantazji, świat wyobraźni – to tereny, na których głównie rozgrywała się jego istotna biografia. Udział w niej świata realnego był nikły, coraz niklejszy. Schulz obawiał się tej dysproporcji, pragnął – bezsilnie – umocnić swe związki ze światem.

W opowiadaniu *Wiosna* czasy przeszłe i czas teraźniejszy dzieją się na jednej płaszczyźnie, bohater jest tu i dzieckiem, i człowiekiem dorosłym. Czas tu obowiązujący nie jest ani minionym, ani obecnym – jest to czas odkryć i tworzenia: czas *w i o s e n n y*, w którym odbywa się zielona odnowa, odwieczne wskrzeszanie minionych wydarzeń, nieświadoma repetycja dawności.

W eseju pt. *Mityzacja rzeczywistości* pisze Schulz: „Zapominamy o tym, operując potocznym słowem, że są to fragmenty dawnych i wiecznych historyj, że budujemy, jak barbarzyńcy, nasze domy z ułamków rzeźb i posągów bogów”. W *Wiośnie* odwieczne mity leżą u korzeni, corocznie wiosna czerpie soki dla swej ożywającej zieleni z owych historii zamierzonych. Jest w tym obrazie nie chwyt formalny, ale wyraz poglądu, że „na początku był mit” i że powtarza się on nieustannie w coraz to nowych wersjach. Te nawroty mitu, jego wciąż ponawiające się inkarnacje splatają nierozłącznym związkiem prawzór z jego późnymi rekonstrukcjami – przeszłość z bieżącą chwilą.

Wyobraźnia Schulza, konstruująca wielkie metafory-metamorfozy, nie zwykła posługiwać się epiką, obce jej są dramatyczne przebiegi wydarzeń; jeśli je kreuje, to tylko jako pretekst, jako ramy dla niefabularnych „zdarzeń”. Stąd obca mu – co wielokrotnie stwierdzał – i „pamięć biograficzna”, i skłonność do narracji. Materiał, z którego czerpał, jego surowiec – nie nadawał się do narracji ani do snucia przebiegów w normalnym łożysku czasu. Czas stał się osobą dramatu, nie jego tłem tylko. Schulzowskie fabularyzacje nie biegną równolegle z chronologią; rezygnują z ciągłości i łańcucha następstw na rzecz drażenia w głąb, „zstępowania w esencjonalność”. Dokopywanie się do korzeni rzeczy, podążanie w ślad za realizującą się metaforą – nieuchronnie prowadzi w czas wielowarstwowy o nierównomiernym przebiegu, posłusznie dostosowujący się do potrzeb kreatorskiej wyobraźni, przemieniony z dyktatora w posłusznego sługę. Można powiedzieć, że Schulzowska rzeczywistość jest „poza czasem”, poza zasięgiem Jego autokratycznej władzy.

Pamięć faktów, której brak Schulz odczuwał, nie jest pamięcią czasu w Schulzowskim rozumieniu tego słowa. Fakty dzieją się zawsze, mieszczą się wszędzie i nie one stanowią o zabarwieniu czasu, o jego swoistej morfologii. Czas przeszły jest terenem naszych pozaprzeznaczonych podróży, wymiarem, w którym rozgrywają się rozległe perypetie psychiki, jej cała

wskrzesicielska archeologia.

Pozory obiektywnego zjawiska kurczenia się i rozszerzania czasu to magiczny zabieg Schulzowski, uprawdopodobniająca wpływ psychiki na przemiany zewnętrznego świata. Czas jest więc zjawiskiem subiektywnym, psychicznym, indywidualnym. Kiedy głupia Maryśka spała rankiem w swojej izbie przy akompaniamencie głośniego cykania zegara, „jakby korzystając z jej snu, gadała cisza, żółta, jaskrawa, zła cisza, monologowała, klóciła się, wygadywała głośno i ordynarnie swój maniacki monolog. Czas Maryśki – czas więziony w jej duszy, wystąpił z niej straszliwie rzeczywisty i szedł samopas przez izbę, hałaśliwy, huczący, piekielny, rosnący w jaskrawym milczeniu poranka z głośniego młyna-zegara, jak zła mąka, sypka mąka, głupia mąka wariatów”. Tak oto fenomeny psychiczne usamodzielniają się w Schulzowskim magicznym świecie.

Zakwestionowaniu ulega także kalendarzowa rachuba czasu. Bywa, że „w szeregu zwykłych, normalnych lat rodzi niekiedy zdziwaczały czas ze swego łona lata inne, lata osobliwe, lata wyrodne, którym – jak szósty, mały palec u ręki – wyrasta kędyś trzynasty, fałszywy miesiąc”. Te „apokryfy, wsunięte potajemnie między rozdziały wielkiej księgi roku”, to Schulzowski, mitologiczny aneks do kalendarza, z którym magiczny palimpsest chce rywalizować. I kiedy pisze o swym marzeniu, by historii o ojcu, przemycane na karty starego kalendarza, wrosły weń równouprawnione z jego właściwym tekstem – daje wyraz swemu tylko artystowskiemu – pragnieniu realizacji tęsknot wyobraźni, nadania jej kreacjom walorów rzeczywistości obiektywnej, zatarcia granicy między faktem a uroszczeniem fantazji.

Przewyciężanie ograniczeń, mityczna droga do wolności przemiana bezkarność w demiurgię. I dokonuje się nowe stworzenie świata, oparte na wierze we wszechmoc marzenia: „Czy mam zdradzić, że pokój mój jest zamurowany? [...] W jakież sposób mógłbym zeń wyjść? Otóż to właśnie: dla dobrej woli nie ma zapory, intensywnej chęci nic się nie oprze. Muszę sobie tylko wyobrazić drzwi, dobre stare drzwi, jak w kuchni mego dzieciństwa, z żelazną klamką i rygłem. Nie ma pokoju tak zamurowanego, żeby się na takie drzwi zaufane nie otwierał, jeśli tylko starczy sił, by mu je zainsynuować”. Po jednej stronie owych drzwi jest życie ograniczające, po drugiej – sztuka. Drzwi prowadzą z niewoli Brunona do wolności Józefa.

Oto credo Brunona Schulza – Wielkiego Herezjarchy, insynuującego czasowi nowe wymiary, biorącego w ten sposób rewanż na nieustępliwym, niepodatnym magii i burzącym nadzieje życiu. Stąd, z za mitologicznej wiary pisarza, wзира raz po raz drwiący uśmiezek rzeczywistości, odsłaniającej efemeryczność kreacji, które próbują z nią konkurować.

POWRÓT DO SZKOŁY

W opowiadaniu pt. *Emeryt* pisze Schulz o radcy, który w podeszłym wieku postanowił powrócić do lat szkolnych i na nowo, od pierwszej klasy, rozpocząć edukację. Jest to jeszcze jedna – najbardziej groteskowa – wersja Schulzowskiego „powrotu do dzieciństwa”.

W rzeczywistości sądzony mu był powrót inny – o złośliwych pozorach podobieństwa: jako nauczyciela rysunków i robót ręcznych do tego samego gimnazjum drohobyckiego, które opuścił w 1910 roku po maturze. Po czternastoletniej przerwie wszedł znowu w progi Państwowego Gimnazjum im. Króla Władysława Jagiełły, dnia 3 września 1924 roku, w charakterze początkującego nauczyciela. Stało się to po latach niepróżniaczego bezrobocia, po niefortunnie przerwanych studiach i długim okresie obfitych lektur, samotnych kontemplacji i pokątnego samouctwa. Sytuacja materialna była niedobra, Schulz nie mógł sobie pozwolić na kupowanie interesujących go książek. Toteż długie godziny przesiadywał w ciasnym kantorku za sklepem księgami Pilpla, zaczytany w książkach, które stary drohobycki księgarz, ojciec jego przyjaciela i rówieśnika Mundka, miał na swoich półkach. Wówczas dojrzewał w Schulzu pisarz, ujawnił się grafik; z pewnością nie były to lata roztrwonione bezpłodnie, choć po upływie dwudziestu lat pisał o tym okresie jako o „straconej, zmarnowanej głupio młodości”.

Tak więc po długiej pauzie podjął pracę nauczycielską, która miała mu być niemal do końca jedyną realną podporą egzystencji, a zarazem – przekleństwem. Trzymał się jej, pomimo wszystko, kurczowo, drżąc, by jej nie utracić. Zwłaszcza na początku, zanim sytuacja się nie ustabilizowała, posada miała charakter szczególnie nietrwały, tymczasowy. Główną przyczyną tego stanu rzeczy był... brak kwalifikacji do nauczania rysunków w szkole. Był samoukiem, ledwie tknięte studia plastyczne nie dawały żadnych uprawnień zawodowych. Władze szkolne zatrudniły go próbnie i warunkowo: jeśli w wyznaczonym terminie podda się specjalnemu egzaminowi i przedłoży swe prace do kompetentnej oceny. Termin ten został ostatecznie ustalony na kwiecień 1926 r. i w związku z tym Schulz przerwał pracę w gimnazjum i od 16 marca przygotowywał się do urzędowego sprawdzenia umiejętności, a 19 kwietnia poddał się egzaminowi przed Państwową Komisją Egzaminacyjną przy Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie dla kandydatów do nauczania rysunków w szkołach średnich. Egzamin złożył z wynikiem bardzo dobrym, co poświadczyły podpisy wybitnych artystów, jak Wojciech Weiss, Konstanty Laszczka, czy Teodor Axentowicz. Okazało się to jednak niewystarczające, brakowało jeszcze jakichś wymaganych formalności do uzyskania pełnych praw nauczania w szkole średniej. Na razie jednak uczył dalej pod warunkiem uzupełnienia uprawnień przed upływem czterech lat od chwili przystąpienia do pracy.

Czterolecie minęło, upłynął termin prekluzyjny i ostatni raz Schulz przyszedł do szkoły w czerwcu 1928 roku, w dniu zakończenia roku szkolnego, aby po wakacjach nie powracać już do pracy. Zaniedbał swoje sprawy. Nic w tym dziwnego. To była tylko oficjalna strona jego biografii, a właśnie w tym czasie zaczęła się potajemnie rozwijać twórczość literacka, najistotniejsza ze wszystkich spraw, która z czasem odsunąć miała na dalszy plan nawet malarstwo, grafikę i rysunek. Szkicował swoje utwory literackie już od paru lat, ale dopiero teraz, uwolniwszy się na pewien czas od szkolnej harówki, mógł zabrać się do pełniejszych realizacji. Zaledwie skończył się rok szkolny, a już – w lipcu 1928 roku – napisał Schulz *Noc lipcową*, jedną z pierwszych opowieści, które po dziewięciu latach dopiero miały być wydane w książce. Pół roku wcześniej zmarł w Zakopanem w pensjonacie swej matki Władysław Riff, wybitnie utalentowany prozaik, próbujący swych sił także w poezji. Niewątpliwie wywarł on na Schulza istotny wpływ, a kilkuletnie bliskie kontakty obu przyjaciół przyczynić się mu-

siały do skryształowania się Schulzowskiego świata wyobraźni, zachęcić do pisarskich realizacji. Dziś są to hipotezy już niesprawdzalne wobec całkowitej zagłady wszystkich rękopisów Riffa.

Wpływy były zresztą na pewno wzajemne: wybitna indywidualność Schulza, starszego od Riffa o prawie dziesięć lat, emanowała na przyjaciela, stwarzała owocny klimat, przychylny twórczym poczynaniom i dyskusjom. Po śmierci Riffa wspomnienie jego osoby lub choćby imienia było dla Schulza bolesne: pozostał sam w regionach, które dotychczas penetrowali we dwóch. Kiedy po paru latach wspólna ich znajoma napisała do Schulza, otrzymała w odpowiedzi dwa listy pełne fantastycznych wątków, pozbawione jakichkolwiek elementów spraw osobistych. W następnym liście znajoma wspomniała o Riffie. Schulz nie odpisał ani słowa. Spotkawszy ją później, przeproszał i tłumaczył się z zakłopotaniem: „Niech pani się nie gniewa, nie mogłem odpisać, nie chciałem, żeby mi pani o tym pisała...” Schulz zaczął pisać, czuł się jakby winny, że sam zbiera owoce wspólnych przemyśleń, że tylko jemu jest dane realizować plany podejmowane przez nich obu, bał się wspomnień o zmarłym: wciągały go jak gdyby w niebyt, który stał się udziałem przyjaciela.

Pisanie do szuflady bez szans publikowania, nawet bez podejmowania prób w tym kierunku, nie dawało żadnych środków utrzymania. Schulz nie mógł zapomnieć o szkole, która wprawdzie wytrącała mu pióro z ręki, ale dawała skromną pensję. W październiku 1928 roku złożył niezbędny egzamin i, uzyskawszy w ten sposób kwalifikacje, został w listopadzie ponownie zatrudniony w szkole, a od 1 stycznia 1929 r. przeniesiony na etat, jednakże ciągle jeszcze w charakterze „nauczyciela tymczasowego”. Dopiero dekret Kuratorium Lwowskiego Okręgu Szkolnego z dnia 8 marca 1932 r. przeniósł go do kategorii nauczycieli stałych – po prawie ośmiu latach pracy pedagogicznej.

Pracował po trzydzieści, trzydzieści kilka godzin tygodniowo. Do rysunków dołączyły się wkrótce roboty ręczne, do nauczania w gimnazjum państwowym – lekcje w gimnazjum prywatnym i w szkole powszechnej. Oprócz prowadzenia lekcji miał jeszcze powierzone obowiązki „zawiadowcy gabinetu rysunkowego i zajęć praktycznych”, okresami uczył też matematyki. Obowiązków był nadmiar, dołączyły się do nich wyjazdy na kursy i konferencje nauczycielskie – do Stryja, Lwowa, Żywca, Augustowa... Trudno było w takich warunkach kontynuować twórczość, a jednak nie zaniechał jej, choć i warunki domowe zakłócały spokój. Mieszkał z matką – aż do jej śmierci w 1931 r., ze starszą siostrą, jej dwoma synami – Ludwikiem i Zygmuntem Hoffmanami – i starą, zdziwaczalą kuzynką. Siostra Hania, poważnie chora nerwowo, przysparzała wielu niepokojów i kłopotów. Często nocą musiał wystraszony Schulz biec po znajomego, spowinowaconego z siostrą lekarza, kiedy zapadała ona w połączone z drgawkami ciężkie stany neuropatyczne. Siostrzeniec Zygmunt był także uciążliwym współmieszkańcem jako cierpiący na długotrwałe zaburzenia melancholijne, do końca będący na utrzymaniu wuja. Starszy siostrzeniec, Ludwik, wyprowadził się już po ślubie z lwowską aktorką, Dorą Kipeń. Dom był pełen mrocznej, niesamowitej aury: zagracony, przemierzany wzdłuż i wszerz przez trzy stare kobiety, stąpające w miękkich bamboszach cicho jak koty, pojawiające się niespodziewanie w każdej chwili, w każdym zakamarku rozległego mieszkania. Przygnębiający klimat tego podupadającego domostwa uderzał każdego przybysza z zewnątrz. Ciszę przerywał tylko czasem atak nerwowy siostry i miauczenie kotów. Była to jednak cisza bez izolacji, podminowana nieustannym niepokojem.

Opowiadał chętnie o tym, że każdy ma w mózgu swoją „zaciszną komórkę”, która w sprzyjających warunkach staje się ośrodkiem procesu twórczego. Jego „zaciszna komórka” była szczególnie wybredna, usposobiona kwietystycznie, lubiąca w uspokojeniu smakować życie. „Nie mógłbym tworzyć, jak Kalka, w klimacie tak ostrej grozy” – mówił.

Odpowiadając na list Andrzeja Pleśniewicza, Schulz pisał: „Przecenia Pan korzyści mojej drohobyckiej sytuacji. Czego mi i tu brak nawet – to ciszy, własnej, muzycznej ciszy, uspo-

kojonego wahadła, podległego własnej grawitacji, o czystej linii toru nie zmaconej żadną obcą influencją. Ta cisza, substancjalna, pozytywna – pełna – jest już sama niemal twórczością. Te sprawy, które, jak mniemam, chcą się przez mnie wypowiedzieć – dzieją się powyżej pewnej granicy ciszy, formują się w ośrodku doprowadzonym do doskonałej równowagi”.

Tymczasem rzeczywistość była niezmiernie daleka temu ideałowi. Wypowiedzi Schulza o udawkach pracy nauczycielskiej są bardzo liczne: od skarg zaprawionych ironią aż do boleśnego utyskiwania. Równie często w listach Schulza jest mowa o urlopie: o staraniach o urlop, o niepokojach, czy zostanie mu przyznany, o rozpaczy, że odmówiono mu urlopu, o nadziejach, że się go jednak może doczeka... Urlop, jako jedynie dostępna postać odrobiny wolności osobistej, nabiera szczególnej wagi, staje się *conditio sine quo. non* twórczości, realizacji najistotniejszych zamierzeń.

„Jestem bardzo zdeprimowany: urlop, na który tak liczyłem, nie został mi przyznany. Zostaję w Drohobyczu, w szkole, gdzie nadal hałastra będzie wyprawiała harce na moich nerwach. Trzeba bowiem wiedzieć, że nerwy moje rozbiegły się siecią po całej pracowni robót ręcznych, rozprzestrzeniły się po podłodze, wytapetowały ściany i oplotły gęstą plecionką warsztaty i kowadło. Jest to znane w nauce zjawisko pewnego rodzaju t e l e k i n e t y k i , mocą której wszystko, co dzieje się na warsztatach, strugnicach itd. dzieje się poniekąd na mojej skórze. Dzięki tak znakomicie rozbudowanej sieci sygnalizacyjnej jestem predysponowany na nauczyciela robót ręcznych”. Gdzie indziej dziękuje znajomemu za rady dotyczące „taktyki wobec chłopców w szkole”. Pisz: „Nie, tak źle nie jest. Złośliwości nie zauważam u nich, tylko naturalny w tym wieku temperament”. Skarżył się bowiem w poprzednim liście, że uczniowie „dokazują niemożliwie” i że po wakacjach nie może sobie z nimi dać rady. Mimo poczucia krzywdy i niechęci do rozrastających się obowiązków szkolnych – był sprawiedliwy i życzliwy uczniom, pozostawił wśród absolwentów gimnazjum najlepsze po sobie wspomnienie.

Kiedy chciał zjednać sobie klasę i urozmaicić lekcję, zwykł stosować, zwłaszcza w niższych klasach, niezawodną metodę: opowiadanie baśni. Były to improwizowane przezeń fantastyczne opowieści, które ilustrował kredą na tablicy. Nie ma wśród byłych uczniów drohobyckiego gimnazjum takich, którzy by nie zapamiętali tych przedziwnych lekcji, na których zapominało się o szkole, o wszystkim i słuchało się z zapartym tchem niesamowitych historii, opowiadanych przez profesora Schulza. Nikt owych baśni nie umie powtórzyć: pozostały po nich wspomnienia jedynej, niepowtarzalnej aury, czarodziejstwa, pamięć pięknej, barwnej narracji. Jeden z uczniów wspomina o tych baśniach: „Jeden motyw powtarzał się często: dziecko, jego przygody, jego dziwne nieraz losy. Jeśli przez cały czas panowała w sali cisza, kończył bajkę dobrym i bardzo smutnym uśmiechem. Wychodził z sali szybko, przygrabiony”. Znany był jako niezwykle bajarz we wszystkich szkołach, w których uczył, „wszędzie czekano na jego bajki”. Inny był uczeń pisze: „Opowiadał nam, starym już jak by nie było koniom z czwartej klasy, przedziwne bajki. Rósł wtedy, jak gdyby hipnotyzował całą klasę. Dziś, gdy myślę o tym, żałuję, iż nikt tych cudnych Schulzowskich bajek nie spisywał. Bajki przepiękne i jedyne w swym rodzaju mówił wtedy Schulz wykwintną polszczyzną, ze swadą, o jaką nikt tego melancholika nigdy nie podejrzewał, ilustrując swoje bajki kilku pociągnięciami kredy na tablicy. Bajki te lubiliśmy wszyscy i nawet nie zdawaliśmy sobie sprawy, jak czas przy nich leciał. [...] Bajki te, w których ołówki, niepozorny strugacz czy kaflowy piec miały swe historie i żyły na sposób bliski nam i tak bardzo ludzki, miały zawsze za tło smutny uśmiech chorej dziewczynki, która tęskni do słońca”. „Usiadł na krześle jak na koniu – pisze uczennica z gimnazjum koedukacyjnego – i zaczął opowiadać nam bajkę. O błędnym rycerzu, którego przepołowiła wraz z rumakiem zamykająca się niespodzianie brama. Odtąd jeździec wędrował po świecie na połowie swego konia, «pół na pół».”

Mylilibyśmy się, sądząc, że baśnie opowiadał na lekcjach jedynie dla zadowolenia uczniów. Był to dla niego surogat twórczości, ucieczka od szkolnej nudy i sztampy: dopiero

przy opowieściach był naprawdę sobą, odnajdywał swój żywioł. W latach wojny, poprzedzających hitlerowską okupację, nie mogąc liczyć na druk swych utworów, wyżywał się nadal w improwizowanych opowieściach. Jego ówczesny kolega z pracy w szkole z zachwytem notuje, że Schulzowskie „mistrzostwo językowe wraz z bogactwem wyobraźni dochodziły do wyrazu w jego bajkach. Opowiadał je naszej córeczce, wtedy siedmioletniej, wieczorami, siadając przy jej łóżeczku”. Półrealna, jakby elficzna aura, jaka promieniowała z jego postaci, wyrazu, głosu – sprawiała, że magia baśniowych improwizacji urzekła słuchacza jeszcze bardziej. Owa niezwykła aura robiła wrażenie na wszystkich, którzy się z Schulzem zetknęli. Kiedy w 1934 r. Schulz odwiedził teatr Ateneum w Warszawie, poznał go Stefan Jaracz. Wielki aktor mówił potem, że Schulz wywarł na nim wyjątkowo fascynujące wrażenie. Tu zapewne w dużej mierze tkwiła przyczyna szacunku i miłości, jakim młodzież, mimo wszystko, otaczała tego nieśmiałego nauczyciela, tak bezbronnego wobec skłonnej do wybryków dzieciarni.

Siedząc przed zasłuchaną klasą w sali rysunkowej na drugim piętrze i snując swe fantastyczne historie, musiał widzieć siebie samego wśród młodocianych słuchaczy. Tu przecież, w to samo miejsce, przed laty sam przychodził jako uczeń na lekcje rysunków, tu z gabinetu modeli stary profesor wyciągał gipsowe figury, każąc je rysować. W 1932 roku część gipsowych odlewów z gabinetu została usunięta, jako – zdaniem dyrekcji – przestarzała i nie nadająca się już do użytku. Właśnie wtedy – może w związku z tą degradacją gipsowych figur – Schulz uwiecznił je w *Sklepiach cynamonowych*: profesor „szybko zaciskał za sobą drzwi gabinetu, przez które w momencie otworzenia tłoczyła się za jego głowę ciżba gipsowych cieni, fragmentów klasycznych, bolesnych Niobid, Danaid i Tantalidów, cały smutny i jałowy Olimp, wędzący od lat w tym muzeum gipsów. Zmierzch tego pokoju mętniał i za dnia i przelewał się sennie od gipsowych marzeń, pustych spojrzeń, błędnych owali i zamyśleń odchodzących w nicość. Lubiliśmy nieraz podsłuchiwać pod drzwiami – ciszy, pełnej westchnień i szeptów tego kruszejącego w pajęczynach rumowiska, tego rozkładającego się w nudzie i monotonii zmierzchu bogów”.

Jak się rzekło – Schulz, choć uchodził za dziwaka, cieszył się poważaniem. Nie sięgało ono jednak zbyt daleko: nie darzyła go szacunkiem miasteczkowa kołtuneria, nie był też uznawany przez niektórych kuzynów. Ten brak uznania wyrażał nieraz z lekką pogardliwym stosunkiem do jego nieprzeciętnej osobowości, lekceważeniem go za życiową niezaradność, nieumiejętność wspinania się po szczeblach kariery.

Zapewne po debiucie lietrackim lekceważenie zmalało: dokonał tego bardziej snobizm niż zrozumienie twórczości Schulza. Zanim to nastąpiło, on jeden wiedział o swych skrzętnie ukrywanych pracach literackich. Jedynie jako plastyk pozwalał sobie – nieśmiało – na jawność. Cykl swoich grafik oparł w teki pt. *Xięga Bałwochwalcza* i sprzedawał je – m. in. – za pośrednictwem księgami Jakuba Mortkowicza w Warszawie. Czynił próby zorganizowania wystawy swych prac plastycznych. Już w marcu 1922 r. odbyła się w Warszawie w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych pierwsza wystawa grafiki Schulza, a w czerwcu tegoż roku uczestniczył on w zbiorowej wystawie w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie. W następnych latach wystawiał jeszcze kilkakrotnie swoje prace w Wilnie, Lwowie i Krakowie. Latem 1928 roku przyjechał, jak zwykle, do Truskawca i przywiózł ze sobą obrazy i rysunki. Zwrócił się tam do swego znajomego doktora chemii, prosząc go o wyrażenie opinii o tych pracach. Były to przeważnie grafiki i rysunki oraz kilka obrazów olejnych o charakterystycznej kolorystyce, w której dominował jasny fiolet i błękit. Znajomy odniósł się bardzo pozytywnie do przedstawionych mu prac i poradził Schulzowi, aby urządził wystawę w sali Domu Zdrojowego. Rajmund Jarosz, ówczesny właściciel Truskawca i burmistrz Drohobycza, bezinteresownie udostępnił Schulzowi lokal na wystawę. Truskawieccy kuracjusze tłumnie zaczęli odwiedzać ekspozycję. I nagle wynikł zabawny incydent, który o mało nie dopro-

wadził do zamknięcia wystawy i tym samym odebrania Schulzowi nadziei na zarobek. W Truskawcu bawił właśnie na kuracji blisko osiemdziesięcioletni przywódca Chadecji, profesor Politechniki Lwowskiej, senator Maksymilian Thullie. Zażądał on kategorycznie natychmiastowego zamknięcia wystawy prac będących jego zdaniem „ohydną pornografią”. Wniósł skargę na ręce starosty, domagając się niezwłocznej interwencji. Starosta, zorientowany przez Jarosza i kilka zaprzyjaźnionych z Schulzem osób, odmówił, wyjaśniając, że nie leży to w jego kompetencjach, i poradził zgorzornemu senatorowi, aby złożył interpelację w Sejmie, który był w tym okresie nieczynny. Sprawa poszła w zapomnienie, a Schulz sprzedał prawie wszystkie obrazy – za bardzo marną cenę, gdyż obawiał się żądać więcej, uważając, że sam fakt zakupu jego prac stanowi już dostateczne wynagrodzenie. W ten sposób udawało mu się z rzadka zdobyć nadprogramowe parę groszy poza skromną pensją nauczycielską.

W liście do byłego kolegi ze studiów, malarza i nauczyciela rysunków, Zenona Waśniewskiego – pisał: „Tyle mechanicznej, bezdusznej pracy dla kogoś, kto mógłby inne rzeczy robić – to jednak jest wielka krzywda. Wyrządzono ją nam obu”. Mijały szybko wakacje: relatywny Schulzowski czas mijał wtedy, pędząc, aby dopiero w szkole powrócić do nieznośnie ślimaczego tempa. Nauczycielstwo absorbowало czas bez litości; nawet po powrocie do domu nieraz trzeba było zabierać się do sprawdzania zadań uczniowskich. A do tego jeszcze – ta ogromna czynność Schulza, niemożność odmówienia niczyjej prośbie! Uważany był powszechnie za człowieka „aż do śmieszności” dobrego. Ten egotyk nie umiał przejść obojętnie wobec ludzkich krzywd. Sam grzęznący w niedostatku, nigdy nie odmówił nędzarzowi jałmużny. Zdarzało się nawet, że dawał żebrakowi pięć złotych. Był naiwny, wykorzystywano więc nieraz tę jego ofiarną wrażliwość. Wspomagając innych jałmużną, być może widział w nich samego siebie w nieodgadnionej, ale zawsze złej, przyszłości, której natrętne widmo, nieodparte przecucie wciąż go prześladowało. Poprawiał rysunki uczniów, zdolniejszych zapraszał do siebie, rysował projekty okładek dla uczniowskiego pisemka „Młodzież”, wykonywał oprawę graficzną tzw. *tableaux* abiturientów gimnazjum, przystrajał salę szkolną z okazji uroczystości, rysował winiety i plakaty zapraszające na szkolne bale i święta, projektował sztandar szkolny Gimnazjum im. Jagiełły, poświęcony w 20 rocznicę odzyskania niepodległości. A przecież oprócz tych ochotniczych zajęć miał – poza lekcjami – mnóstwo najnudniejszych obowiązków. Zgrzytał zębami z bezsilnej rozpacz, kiedy obarczono go wieloma godzinami robót ręcznych, a jednocześnie musiał przygotowywać i wygłaszać referaty specjalistyczne, jak np. w grudniu 1932 r. w Stryju referat: „Kształtowanie artystyczne w tekturze i zastosowanie w szkole”. Zostawały mu do dyspozycji resztki czasu, jego „okruchy i odpadki”, których nie umiał wykorzystywać. Perspektywa urlopu czy wakacji dawała mu jedynie nadzieję – często złudną – na podjęcie twórczej pracy. A po wakacjach – znów lekcje i zebrania, jak prowadzone przez „prof. Schulza” ćwiczenia: „Organizacja pracy na podstawie rysunku roboczego”.

Osiągnięcia literackie, wydanie *Sklepów cynamonowych*, fakt, że został znanym i uznanym pisarzem – były dla drohobyckiego środowiska całkowitą niespodzianką, zupełnym zaskoczeniem. Przyniosły też pewne szkolne zaszczyty. Procedura urzędowa nie jest pośpieszna, więc dopiero w kwietniu 1936 roku nadano Schulzowi specjalnym dekretem tytuł „profesora”; stało się to w czasie półrocznego urlopu, przyznanego mu wreszcie „w celu umożliwienia pracy literackiej”. W 1938 roku Schulz uzyskał jeszcze wyższą rangę w rejestrze drohobyckich nauczycieli: „Schulz Bruno, profesor, odznaczonym złotym wawrzynem akademickim PAL”. Splendor pisarza odnanzonego przez Polską Akademię Literatury spłynął również na profesora rysunków i robót ręcznych. Po debiucie literackim cieszył się większym poważaniem w szkole. Jego kolega, który w owym czasie rozpoczął pracę nauczycielską w gimnazjum, wspomina: „Młodzież znała go jako rysunkowca. A w tym przedmiocie był nadzwyczajny. Rysunku uczył inaczej, aniżeli to zwykle w szkole się czyni. Jego niezwykła, nie-

codzienna, natchniona i delikatna postać wzbudzała szacunek – młodzież przeżywała jego lekcje, wyczuwała, że ma do czynienia z niezwykłym człowiekiem. Zresztą nie ograniczał się wyłącznie do samego rysowania – uczył historii sztuki, wpadał w jakiś trans-zachwyty, opowiadając o sztuce, nie tylko plastyce [...]. Był człowiekiem nader subtelnym, o dużej kulturze ogólnej i dużej kulturze tolerancji. Nie miał żadnych konfliktów z ludźmi”.

W wyższych klasach opowiadał starszym uczniom o historii sztuki. Nie były to wykłady w popularnym znaczeniu tego wyrazu, ale opowieści, sugestywnie podsuwające wyobraźni słuchaczy dzieje sztuk pięknych, budzące zainteresowanie poprzez asocjacyjne przybliżenie dalekich spraw elementom codziennego doświadczenia. Były to kunsztowne eseje mówione. Stawały się podstawą ożywionych dyskusji, w których udział brali nawet uczniowie o dalekich sprawom sztuki zainteresowaniach. Kiedyś, gdy Schulz mówił o Renesansie, o okresie płodnym w wielkich ludzi i wielkie dzieła, jeden z uczniów sprzeciwił się zapalczywie wyśławianiu epoki Odrodzenia, oświadczając, że nie dopuszczano wówczas szerokich mas do tworzenia dóbr kulturalnych i korzystania z nich. Dopiero dopuszczenie mas doprowadzić może do prawdziwego rozkwitu sztuki... Schulz z pobłażliwym uśmiechem wyraził przekonanie, że nie ma i być nie może epok, które miałyby „receptę na produkowanie i rozmnażanie wielkich ludzi”.

Do wybuchu drugiej wojny światowej przepracował Schulz w zawodzie nauczycielskim piętnaście lat; jeszcze miał być przez dwa następne lata nauczycielem w sowieckim Drohobyczu. Szkoła pochłonięła mu lata – mógł tworzyć tylko w kradzionych chwilach. Tkwił w ciągłym niedostatku: w 1937 roku zarabiał około 300 złotych miesięcznie, a miał na utrzymaniu rodzinę. Za *Sklepy cynamonowe* wydawnictwo nie wypłacało honorarium. Pozostawały marzenia o wygranej losie Loterii Państwowej i o urlopie. Jedyna istotna podróż zagraniczna – wyjazd na trzy tygodnie do Paryża w 1938 r. – poprzedzona była wahaniem: czy jechać, czy też sprawić sobie tapczan. Alternatywa rozstrzygnięta została na rzecz Paryża. Do końca życia nie zdobył się już Schulz na kupno tapczanu. Nie zdobył się też do końca na porzucenie szkoły. Jeszcze w 1939 roku, na dwa miesiące przed wybuchem wojny, pisał w liście do przyjaciółki: „Przez czas jakiś znajdowałem oparcie w myśli, że pójdę na drugi rok na emeryturę (40 procent pensji). Teraz odszedłem od tej myśli ze względu na rodzinę, której nie mógłbym wyżywić”.

Szkoła była dlań niewolą – a przecież był dobrym, cenionym nauczycielem. Spośród rzeczy uczniowskiej wybierał zdolnych, rokujących nadzieje rysowników, okazujących zamiłowanie do przedmiotu. Opiekował się nimi najzyczliwiej z własnej inicjatywy, zapraszał do siebie, bezinteresownie uczył, darzył przyjaźnią. To nadawało sens jego nauczycielskim obowiązkom. Nie cierpiał przymusu, cenił spontaniczność. Jednemu z uczniów szkoły powszechnej, w którym odkrył talent plastyka, pozwalał przychodzić często do swego mieszkania, opowiadał mu o sztuce, dawał do oglądania reprodukcje malarstwa. Myślę, że ze wzruszeniem dostrzegł w nim i w jemu podobnych własne swoje dzieciństwo, pierwsze, pełne olśnień podróże w krainę sztuki. Na pytania chłopca, dlaczego maluje rzeczy „inaczej, niż są naprawdę”, odpowiadał, tłumacząc skomplikowane sprawy sztuki obrazowo, jak najprzystępniej. Mówił o twórczości jako o wielkiej rekompensacie i akcie wolności osobistej. Dzień możemy obrócić w noc, a noc w dzień – mówił. – Góry w śniegu – pokryć bujną zielenią. Taka jest nasza, artystów, wolność i taka jest prawda artystyczna, jaką swoim utworem potrafimy udowodnić.

Trzydzieści dwa lata minęły od tych rozmów, a ów były uczeń do dziś potrafi powtórzyć słowa swego najlubiejszego profesora.

PREHISTORIA I POWSTANIE SKLEPÓW CYNAMONOWYCH

Trudno jest wyznaczyć ściślej datę rozpoczęcia przez Schulza twórczości literackiej. Być może pierwsze jej próby pochodzą z okresu wcześniejszego, ale konkretniejsze wiadomości wskazują dopiero na lata 1925-26. Przyczyniła się do podjęcia prób pisarskich znajomość i korespondencja z przebywającym ówczasie stale w Zakopanem Władysławem Riffem. Schulz samotnik potrzebował bowiem konfrontacji myśli i pomysłów, których w Drohobyczu nie miał z kim dzielić, spragniony był owocującej twórczo wymiany poglądów, czyjś współdziałania, ożywiającego i prowadzącego do krystalizacji przemyśleń i przeczuć. Był naturą reaktywną – jak sam o sobie mówił – spragnioną pobudzeń z zewnątrz. W okresach kiedy był pozostawiony samemu sobie, zdany jedynie na wewnętrzne dialogi, tęsknił za interlokutorem, partnerem twórczego dialogu. Dał temu pragnieniu wyraz w liście do Tadeusza Brezy w 1934 roku:

„Potrzebny mi jest towarzysz. Potrzebna mi jest bliskość pokrewnego człowieka. Pragnę jakiejś poręki świata wewnętrznego, którego istnienie postuluję. Wciąż tylko trzymać go na własnej wierze, dźwigać go wbrew wszystkiemu siłą swej przekory – jest trudem i udręką Atlasa. Czasem zdaje mi się, że tym wyteżonym gestem dźwigania trzymam nic na swoich barkach. Chciałbym móc na chwilę złożyć ten ciężar na czyichś ramionach, rozprostować kark i spojrzeć na to, co dźwigałem. Potrzeba mi współnika do przedsięwzięć odkrywczych. To, co dla jednego człowieka jest ryzykiem, niemożliwością, na głowie postawionym kaprysem – odbite w czterech oczach staje się rzeczywistością. Świat jak gdyby czekał na tę spółkę: zamknięty dotychczas, ciasny, bez dalszych planów – dojrzewać zaczyna kolorami dali, pękać i otwierać się w głąb. Malowane prospekty pogłębiają się i rozstępują w rzeczywiste perspektywy, ściana przepuszcza nas w dymensje przedtem nie osiągalne, freski malowane na nieboskłonie jesiennym ożywają jak w pantomimie”.

Takim towarzyszem, pokrewnym człowiekiem był w latach dwudziestych Władysław Riff, ówczesny Schulza „wspólnik do przedsięwzięć odkrywczych”. Był studentem filologii polskiej na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie. Zmuszony przerwać studia z powodu gwałtownie postępującej gruźlicy płuc, przeniósł się na stałe do Zakopanego, gdzie Schulz odwiedzał go czasem w okresie urlopu i stale utrzymywał z nim korespondencję. Riff pisał wiersze i powieść, ambitną i nowatorską, którą określał jako „powieść przygód psychicznych”. Adam Ważyk tak po wielu latach spróbuje odtworzyć z pamięci wrażenia odniesione z lektury powieści Riffa, a właściwie jej fragmentu:

„Zaskoczyły mnie długie, rozgałęzione zdania, rozumowane, wyzbyte stylistycznych efektów. Była to narracja w pierwszej osobie. Narrator opowiadał o swoim domu w latach szkolnych, o matce, o zjawieniu się sublokatora, któremu matka odnajęła pokój. Obcy człowiek, wprowadzony do otoczenia domowego, był nową osobowością, z którą narrator oswajał się w przelotnych spotkaniach. Próbował ją sobie określić, skąpe obserwacje uzupełniał domysłami, mitologizował”.

W swoich listach Schulz i Riff niewiele miejsca poświęcali powszednim sprawom. Była to długa, rozłożona na raty dyskusja na tematy sztuki, a zawarte w niej gdzieś odniesienia do potocznej rzeczywistości były już transpozycjami artystycznymi, nosiły znamiona literackiej obróbki. Zapewne obydwaj odnieśli korzyść z tej wymiany myśli i doświadczeń; okoliczności sprawiły, że jest to już dziś nie do sprawdzenia. Dnia 25 grudnia 1927 roku 26-letni Władysław Riff zmarł w Zakopanem, a dezynfektorzy, przeprowadzający odkażanie pokoju po zmarłym, spalili m.in. wszystkie rękopisy nigdzie nie drukowanych utworów Riffa i wszystkie listy Schulza.

Bogata, pełna egzotycznej wegetacji słów i barw proza Schulza nie jest – jak się zdaje – podobna do zaginionej prozy Riffa. Bardziej Schulzowskie w swej stylistyce i groteskowej mitologizacji były listy Riffa. Czy przejął te cechy od Schulza, czy – mimo wszystko – były one wspólne im obu – nie wiadomo. Ważyk pisze: „Bruno Schulz przysłał mi kilka listów Riffa pisanych z Zakopanego do Drohobycza. Pensjonat w tych listach przeobraził się w statek, spomiędzy gości wyłoniona była załoga pod wodzą fikcyjnego kapitana. Statek był groteskowy, proza plastyczna, gęsto usiana metaforami, wszystko miało ton żartobliwy i nie dawało wyobrażenia o spalonej powieści Riffa”. Jeśli nawet ów statek-pensjonat wyrósł z Schulzowskiej inspiracji, to są wiadomości świadczące też o zależności odwrotnej.

W *Nocy wielkiego sezonu*, opowieści z tomu *Sklepy cynamonowe*, jest fragment „Ojciec nasłuchiwał. Jego ucho zdawało się w tej ciszy nocnej wydłużać i rozgałęziać poza okna: fantastyczny koralowiec, czerwony polip falujący w mętach nocy”. Fragment ten, nie najtypowszy zresztą dla Schulzowskiej metaforyki i obrazowania, jest – według świadectwa osoby zaprzyjaźnionej i z Riffem, i z Schulzem – przejęty od Riffa, ten motyw, ta metafora pochodzi z jego listu, pisanego do Schulza.

Przypuścić można, że kontakt z Riffem miał na Schulza istotny wpływ, przyspieszył być może dojrzewanie jego „prywatnej mitologii”, mającej się stać osnową i treścią całej jego twórczości, doprowadził do zastąpienia transpozycji klasycznych figur zawsze Schulzowi bliskiej mitologii – osobami odnalezionymi we własnej biografii: postacią ojca, służącej Adeli, kuzynów czy miasteczkowej wariatki Tłui. Wszakże jeszcze w latach 1920–1921, kiedy nadawał tytuły swoim grafikom z cyklu *Xięga Bałwochwalcza*, obficie czerpał z nomenklatury odwiecznych mitów, znanych wątków baśniowych i legend – np. „Hestia”, „Circe”, „Infantka i jej karły”. Dodać wypada, że owe klasyczne imiona nosiły u Schulza postacie już odmienne, rodem z jego wyobraźni: bogini ogniska domowego Hestia – jest tu panną służącą z trzepaczką w rękę; Circe, która w starożytnym micie przemieniła mężczyzn w wieprze – tu zwie się „Mademoiselle Circe” i jest cyrkówką, doprowadzającą mężczyzn do rozkosznego upodlenia; „Infantka i jej karły” – to także typowa dla Schulza kompozycja masochistyczna w treści.

W okresie przyjaźni z Riffem rozpoczęła się twórczość literacka Schulza. Wyrosła z korespondencji, ale nie ograniczyła się do listów. Zaczął pisać za życia przyjaciela, pisał nadal po jego śmierci.

Odkąd zabrakło jedynej odbiorcy, pisał w samotności i nikomu prawie się nie zwierzał. Utwory chował do szuflady – obok swego pamiętnika. Czasem tylko pewne urywki przemycał niejako w listach do znajomych – m. in. do plastyczki krakowskiej, Stefanii Dretler – oczekując z przyczajonym niepokojem upragnionego oddźwięku.

Utwory z tego czasu nie są datowane, a ponieważ te spośród nich, których autor nie skazał na zapomnienie, zostały przezeń włączone dopiero do jego drugiej książki, przyjęte były przez krytykę i czytelników jako utwory późniejsze od Sklepów cynamonowych. Wiadomo z listu Schulza, że *Noc lipcowa* – wydana dopiero w 1937 roku – powstała prawie dziesięć lat wcześniej – w 1928 r. Podobnie, a nawet jeszcze wcześniej niekiedy, należałoby umieścić w czasie powstania takich nowel z *Sanatorium pod Klepsydrą*, jak *Druga jesień*, *Edzio*, *Emeryt*, *Samotność*, *Dodo*, a także – prawdopodobnie – samo *Sanatorium*, jak również *Mój ojciec wstępuje do strażaków*.

„... wydaję w «Roju» tom nowel dawniejszych” – pisał do Brezy w 1937 roku. „Czy widzieliście może moją nowelę «Dodo» w styczniowym jakimś numerze «Tygodnika Ilustrowanego»? [...] Czy czytaliście fragment o ojcu-strażaku w «Wiadomościach Literackich»? Są to wszystko dawniejsze rzeczy” – pisał w 1935 r. do Waśniewskiego. „Fragmenciki moje, które czytałeś – są napisane od ręki – kiedyś, wyszukałem je teraz jako takie «paralipomena»” – pisał tegoż roku do Brezy.

W tym czasie – między śmiercią Riffa a napisaniem pierwszych słów *Sklepów cynamonowych* – powstało zapewne opowiadanie pt. *Mój ojciec wstępuje do strażaków*. Przytoczę tu związaną z nim historię prawdziwą, świadczącą o tym, jak błahy pretekst fabularny stał się bodźcem do napisania tego utworu.

Starszy kolega, nauczyciel w tym samym gimnazjum, opowiedział kiedyś Schulzowi o swym ojcu-strażaku. Oto relacja owego kolegi: „Pewnego dnia oświadczył mi Bruno, że pod wpływem mego opowiadania z okresu dzieciństwa skomponował nową rolę swego ojca, mianowicie – «Mój ojciec wstępuje do strażaków». Opowiadałem mu kiedyś, że niekiedy w nocy, gdy już spałem, byłem budzony przez ruch i światło i spostrzegalem, że mój ojciec w świetle stołowej lampy ubiera się pośpiesznie w mundur strażacki, a potem wkłada na głowę błyszczący hełm, opasuje się szerokim pasem z wiszącą przy boku siekierką o dwu ostrzach – szerokim i cienkim – i pośpiesznie wybiega w noc, a na ulicach widać niezwykle światła i pędzą jakieś wozy, jednym słowem słyszałem i domyślałem się, że – «Pali się». Ja też usiłuję wstać i iść z ojcem, bo walka z żywiołem ognia pociąga mnie nieprzeparcie – ale zostaję zatrzymany. Niekiedy jednak udaje mi się «zmylić pogonię» i wtedy obserwuję pożar z bliska. A zwłaszcza mego ojca. Kieruje akcją – wszyscy go słuchają. W swym strażackim mundurze był dla mnie uosobieniem odwagi, energii i poświęcenia”. Schulzowską realizację artystyczną tego motywu odczuł zresztą kolega jako transpozycję groteskową, deprecjonującą jego cenne wspomnienie, którym się z Schulzem podzielił.

Nadszedł rok 1930. Będąc w Zakopanem, Schulz parokrotnie odwiedził znanego mu już od pięciu lat Witkacego i poznał u niego przybyłą ze Lwowa Deborę Vogel.

Była doktorem filozofii, autorką tomu wierszy, entuzjastką nowoczesnego malarstwa. W Deborze Vogel znalazł Schulz osobowość bliską mu intelektualnie i przelotna znajomość zamieniła się w trwałą przyjaźń. Odtąd odwiedzał Deborę – zwaną Dozią – we Lwowie, spędzał z nią długie godziny na wspólnych spacerach, dyskusjach, rozmowach. Rychło oboje upewnili się, że bardzo wiele ich łączy, że inspiracja płynąca z ich kontaktu jest cenna i obustronna. Zaczęli wymieniać listy i mniej więcej po roku od rozpoczęcia korespondencji w listach Schulza zaczęły się sukcesywnie pojawiać olśniewające mitologiczne historie, zawarte w obszernych postscriptach. Na tle magicznie odmienionego Drohobycza, w czasie, który porzucił ciągłość i wyzwolił się ze swego nieodwracalnego upływu – zaczęły się rozgrywać urzekające jedyną czytelniczkę perypetie ojca Jakuba i syna Józefa. Odnalezienie nowego „wspólnika do przedsięwzięć odkrywczych” podziałało, jak kiedyś, pobudzająco. Z postscriptów, pisanych pierwotnie dla jednej osoby, złożyła się książka: *Sklepy cynamonowe*.

Debora z wciąż wzrastającym zachwytem przyjmowała te niezwykle listy, zachęcała i inspirowała kontynuację mitycznych historii. Jej przyjaciółka, publicystka żydowska, Rachela Auerbach, zapoznawszy się z tekstami postscriptów, poczęła namawiać do ich opublikowania. Nie była to prosta sprawa, na zawadzie stała nie tylko nieśmiałość Schulza. Proza była tak odmienna od wszystkiego, z czym dotychczas stykał się wydawca i krytyk literacki, że pierwsze usiłowania publikacji wydobytych z listów opowieści skończyły się niepowodzeniem. Dopiero starania Debory Vogel, poparte pośrednictwem rzeźbiarki Magdaleny Gross, przyniosły rezultaty. Sprawa oparła się o Zofię Nałkowską.

Z relacji dawnej przyjaciółki Magdaleny Gross, Alicji Giangrande, zamieszkałej obecnie w Argentynie, znamy okoliczności owych doniosłych w skutkach wydarzeń. Było to w Warszawie, w prywatnym pensjonacie pani Róży Gross, matki Magdaleny, przy ulicy Nowy Świat 33, w niedzielę wielkanocną 1933 roku. Zjawił się tam Schulz, który właśnie przyjechał z Drohobycza, przywożąc maszynopis swojej książki, by go przedstawić – o czym marzył – Zofii Nałkowskiej. Zwrócił się do Magdaleny Gross:

„– Od pani zależy los mojej książki. Wiem, że pani jest przyjaciółką Zofii Nałkowskiej i

jeśli pani do niej zadzwoni i poprosi ją o przyjęcie mnie, ona pani nie odmówi. Proszę, niech pani to zrobi. Mam do dyspozycji tylko to popołudnie, pociąg wraca tej nocy, nie mogę tracić czasu.”

Jego głos miał ton błagalny, ale jednocześnie bardzo mocny.[...] Wstała i poszła do telefonu, aby zadzwonić do Nałkowskiej. [...] Nałkowska broniła się jak mogła przed chmurą „geniuszów zapoznanych”, którzy zawałają jej biurko rękopisami, godnymi ich zdaniem opublikowania natychmiastowego. Nie wiem, jakich argumentów użyła Magda, aby przekonać Nałkowską; faktem jest, że po paru minutach wróciła, mówiąc triumfalnie: „Niech pan prędko złapie taksówkę i jedzie pod ten adres”. Schulz wyszedł, popychany prawie przez Magdę i przeze mnie, już na schodach zdołał wydusić: „Moja teczka!”. We trójkę wróciliśmy szukać teczki, która zawierała manuskrypt. Biedny Bruno był blady i ręce mu się trzęsły. Pojechał taksówką, po jakiejś godzinie wrócił do pensjonatu spokojniejszy.[...] „Nałkowska kazała mi przeczytać parę pierwszych stron, potem mi przerwała i pożegnała się ze mną prosząc, zęby jej zostawić manuskrypt. Chciała przeczytać go sama. Było to spotkanie komety ze słońcem... Kometę się spaliła [...]”. Schulz chodził tam i z powrotem po pokoju, nie chciał nawet napić się herbaty.[...] W końcu, ok. 7-ej wieczorem zadzwonił tak oczekiwany telefon: „Jest to najbardziej rewelacyjne objawienie w naszej literaturze!” – krzyczała Nałkowska do Magdy. „Jutro lecę do Roju, aby jak najprędzej wydano tę książkę!” Schulz stał jak wryty, jak sparaliżowany, kiedy Magda przekazała mu słowa Nałkowskiej. Zaczęliśmy nim potrząsać, obejmować go, aby się ocknął.

Fragment powyższego wspomnienia (pochodzący z listu do mnie) przytoczyłem prawie w całości, jest bowiem ważny: dotyczy przełomowego momentu w życiu Brunona Schulza i w dziejach naszej literatury. *Sklepy* po długim oczekiwaniu zostały otwarte. Jeszcze tegoż roku, pod koniec grudnia, *Sklepy cynamonowe* wyszły w wydawnictwie „Rój”, opatrzone datą: 1934 r.

Warto wspomnieć też o pewnym incydencie, który był rezultatem usiłowań Schulza, by znaleźć „współwyznawców” w sztuce i aby doprowadzić do druku swych utworów. Jeszcze przed debiutem książkowym nawiązał kontakt z zespołem literackim „Przedmieście” i jako jego członek opublikował w tomie zbiorowym zespołu fragment *Sklepów cynamonowych*. Na tym jednak skończyło się uczestnictwo Schulza w „Przedmieściu”. Na mapie literatury był sam, odmienny od wszystkiego, co go otaczało; musiał pozostać sam i w twórczości.

Zapewne *Sklepy* nie były jedynie epistolograficzną improwizacją; przy pisaniu posłużyły Schulzowi wydobyte z szuflad utwory i fragmenty dawniejsze, niemniej niektóre opowieści i motywy literackie były owocem dotychczasowej korespondencji i zawartych w niej przemyśleń. Dotyczy to zwłaszcza Schulzowskiego *Traktatu o manekinach*. Motyw manekinów był wspólny im obojgu, choć u każdego nabrał on innego filozoficznego sensu. W 1934 roku wydała Debora Vogel tomik wierszy pt. *Manekiny*, a w tomie utworów prozą pt. *Akacje kwitną* („Rój”, 1936) opublikowała fragmenty pt. *Zdemaskowanie manekinów. Nowe surowce są potrzebne, Nowe manekiny idą, Rozdział o manekinach: ciąg dalszy, Jeszcze kilka gatunków lalek czy Tandeta zalewa świat*.

Podczas gdy Schulz, zafascynowany substancją rzeczy, konsystencją materii, pisze: „To jest [...] nasza miłość do materii jako takiej, do jej puszystości i porowatości, do jej jedynej mistycznej konsystencji [...] ...kochamy jej zgrzyt, jej oporność, jej pałubiastą niezgrabność” – Debora Vogel formułuje rzecz kontrowersyjnie: „Oto pałubiastą i nudną materią świata wchodziła w swój najdoskonalszy etap życia: w decydującą dla jej losu epokę sztucznych kształtów”.

Sztuczne kształty materii! Zestawiając poszczególne urywki *Akacji* i *Sklepów*, jak gdybyśmy uczestniczyli w zaginionej polemice epistolarnej Debory i Brunona. Nudna materia? Sztuczne kształty? Schulz odpowiada, zgłaszając sprzeciw: „Czy przeczuwacie ból, cierpienie głuche, niewyzwolone, zakute w materię cierpienie tej pałuby, która nie wie, czemu nią jest,

czemu musi trwać w tej gwałtem narzuconej formie, będącej parodią?”.

„Tandeta zalewa świat – pisze Debora. Perkale [...] sztywne i suche, bez miąższu. Czasem niezgrabnie próbowały czegoś innego: próbowały upodobnić się do miękkich jedwabów albo mięsistych aksamitów, ale nawet połysk ich był płaski i sztywny, bez życia”. Schulz replikuje: „Demiurgos kochał się w wytrawnych, doskonałych i skomplikowanych materiałach – my dajemy pierwszeństwo tandecie. Po prostu porywa nas, zachwyca taniość, lichota, tandetność materiału”. Jeśli chodzi o materiał elementarny, o surowiec, Debora gotowa jest zgodzić się: „Ale dusza surowców jest delikatna bardzo i fantastyczna. Trzeba tylko wydobyć ukrytą duszę materii”. Tu Schulz wyraża zgodę: „Nie ma materii martwej [...] martwota jest jedynie pozorem, za którym ukrywają się nieznane formy życia”.

Kiedy Debora uskarża się, że „rzeczy gotowe i sprawy zakończone dzwonią szkłem i melancholią. Wszystko, co ma stałe kontury i postać prostokąta lub kubu, jest szare od smutku, gdyż jest już raz na zawsze” – Schulz oponuje: „Nie ma przedmiotów martwych, twardych, ograniczonych. Wszystko dyfunduje poza swoje granice, trwa tylko na chwilę w pewnym kształcie, ażeby go przy pierwszej sposobności opuścić.” A zatem nic nie jest raz na zawsze. „Rzeń mebli, ich substancja musi już być rozluźniona, zdegenerowana i podległa występny pokusom: wtedy na tej chorej, zmęczonej i zdziwaczałej glebie wykwita, jak piękna wysypka, nalot fantastyczny, kolorowa, bujająca pleśń”.

Oczywiście zestawienia te dokonane zostały zupełnie dowolnie; ważne są tylko wspólnota motywów i odmienność interpretacji. Zarówno listy Debory Vogel do Schulza, jak i Schulza do niej nie istnieją, ale ich treści domyślać się możemy po części z powyższych wypisów i konfrontacji, po części z paru późniejszych listów Debory, dziwnym przypadkiem ocalałych. Debora powraca w nich czasem do epoki prehistorii *Sklepów cynamonowych*. Rzecz znamienita: o ile w sferze sztuki, w rejonach kreacji twórczych, Schulz znajdował optymistyczne rozwiązania, kluczem mitu otwierał wszystkie niemal zaryglowane dla Debory drzwi, o tyle w dziedzinie praktyki życiowej był bezradniejszy, bardziej defetystyczny i od swej przyjaciółki oczekiwać mógł intelektualnej podpory i pociechy, choć wynikających z „trzeźwiejszych” przesłanek.

Zdawała sobie sprawę z pobudzającej roli dialogu, duchowego współnictwa, ale zarazem doceniała świadomie doniosłą rolę samotności, w której dopiero twórcze zawiązki mogą dojrzewać i owocować.

1 września 1938 roku pisała: „Bruno, Twój list dzisiejszy przypomniał mi obraz dawnej je-siennej landary, którą mieliśmy jechać razem w krainę kolorowości. Zapach podróży ma urok nieodparty i dziwnym zwyczajem kojarzy się zawsze z obrazem kogoś drugiego, towarzysza. Potem okazuje się, że dobrze być samemu, całkiem dobrze jest być więcej niż samym – już samotnym, opuszczonym, beznadziejnie wydanym na pastwę opuszczenia i bezdomności. Wtedy «widzi się» dobrze”.

Był taki moment, w którym Schulz zamierzał ożenić się z Deborą. O zaniechaniu tego zamysłu zdecydować miał sprzeciw rodziny Voglów. Zresztą wkrótce, jeszcze przed ukazaniem się *Sklepów cynamonowych*, Deborą Vogel wyszła za mąż za lwowskiego architekta Barenblütha. Być może nie dowierzała uczuciom Brunona, biorąc je – na podstawie znajomości jego usposobienia – za splot złudzeń. Po latach, wypełnionych czteroletnim okresem narzeczeńskim Schulza z Józefiną Szelińską, para przyjaciół która zresztą nigdy nie zaniechała spotkań i korespondencji, powróciła w listach do sprawy owych nie zrealizowanych zamiarów. W pustce powstałej po odejściu narzeczonej Schulz zapragnął znowu ściślejszego kontaktu intelektualnego z Deborą, odnowienia dawnego współnictwa. Napisał, zaproponował wznowienie ściślejszej łączności, nie zrażony pomówieniami znajomych, pragnących poróżnić ich między sobą podszeptami, że twórczość Brunona i Debory jest nazbyt podobna, że dzieje się tak wskutek świadomych zapożyczeń. Świadoma tej obmowy, pisała po spotkaniu

dnia 21 listopada 1938 r.: „Bruno, dzień wczorajszy, na który się tak cieszyłam, chcąc odrozić nim i zapoczątkować nową serię dawnych niedziel, zostawił we mnie lekki osad niedosytu: nie mówiliśmy prawie ze sobą, a te powierzchowne, inteligenckie rozmowy z obcymi ludźmi są właśnie czymś, przed czym uciekam. Ile kłamstwa, ile sztucznych, mechanicznych uczuć i niby-zainteresowań prowokują, zmuszając do sztucznej aktywności! A może my uciekamy przed sobą podświadomie, i stąd to otaczanie się obcymi od pewnego czasu, ilekroć się spotykamy? Jest tak może, że podziały i zrobiły swoje te wszystkie głosy o podobieństwie i my nie chcemy teraz zanadto się przed sobą obnażać? Jakie smutne jest takie skąpstwo, jakie nieproduktywne. Ile złego może narobić głupota ludzka i jakie smutne, że właśnie ona ma taką władzę nawet nad najistotniejszą potrzebą i najgłębszą tęsknotą człowieka. Bo przecież rozmowy nasze dawne i kontakt nasz był jedną z tych nielicznych, cudownych rzeczy, jakie zdarzają się raz jeden w życiu, a może nawet tylko raz na kilka czy kilkanaście beznadziejnych, bezkolorowych żyć”.

W odpowiedzi na list, z którego pochodzi przytoczony fragment, Schulz natychmiast wystąpił z ową propozycją powrotu do dawnych kontaktów, przypominając, że przed laty pragnął rozszerzyć je na całą sferę życia osobistego – i że żałuje, iż do tego nie doszło. Propozycja spowodowała w odpowiedzi wspomnieniowe refleksje, świadczące o wnikliwej znajomości psychiki Schulza, a także przyjęcie oferty w zakresie twórczego, artystycznego współnictwa. Świadczy o tym urywek odpowiedzi Debory z dnia 7 grudnia 1938 roku:

„... przechodzę do listu ostatniego. Chciałabym przejść z Tobą linię po linii – w rozmowie. Nie tylko dlatego, że tak poważnie żądasz reakcji poważnej – «nie byle czym» – ale dlatego, że nadaje się na sproblematyzowanie. A kiedy będziemy – może w najbliższą niedzielę? – czytali ten list, przeczytamy jeszcze inny: ten, który pisałeś, dowiedziawszy się o zaręczynach, i mój list z tego czasu, zdaje się nie wysłany, może nie w tej formie wysłany. [...] Czy jest jakiś związek? Jest jakieś takie dziwne, irracjonalne skojarzenie refleksji we mnie; przypadkowo czytany list wyżej wspomniany bezpośrednio przed ostatnim ułożył taką figurę refleksji: czy dlatego nie wyciągnęłam konsekwencji z tamtego, że nie wierzyłam w jego dosłowność? Że potraktowałam go, mimo że sama wtedy czułam tymi kategoriami i tak rozpaczliwie, jako poezję raczej na temat aniżeli dosłowne wyznanie, że nie wierzyłam, iż Ty umiesz naprawdę chcieć życia i szczęścia, ale zaraz transponujesz tę tęsknotę na czyste, wysublimowane przeżycie i tym się trochę uspokajasz, tą poezją życia, tym ekstraktem cudowności, nie chcąc czy nie umiając wykosztować grubego i szarego surowca, pełnego nudy i trudu? Prawdopodobnie tak odczuwałam, mając zresztą w ręku pewne dowody, jak mi się, może niesłusznie, wydawało. Potem dojrzeliliśmy. Punkt ciężkości naszego życia przesunął się na – formułowanie życia i oto dziś piszesz do mnie list o szukaniu szczęścia właśnie i przede wszystkim na tej platformie. O szukaniu razem. Podejmuję...” [dalszego ciągu listu brak].

Kontakt został nawiązany, ale ograniczył się tylko do łączności listowej. Zresztą zostało już bardzo niewiele czasu: za niespełna dziewięć miesięcy wybuchła wojna. Korespondencja trwała nadal w czasie władzy sowieckiej i później jeszcze, po przyjsciu okupanta hitlerowskiego, aż do chwili kiedy Debora, popadłszy w skrajną apatię i rezygnację, nie mogła się już zdobyć nawet na list. Jej twórczość literacka – daleka od wyżyn artystycznych Schulza – mniej nas tu interesuje, choć skądinąd zasługuje na przypomnienie. Ale osoba Debory Vogel i jej losy obchodzą nas przede wszystkim z uwagi na związki z Schulzem, ze względu na to, że była mu najlepszą, najbardziej pobudzającą intelektualnie i twórczo Mużą.

Jak się rzekło, *Sklepy cynamonowe* powstawały dla jednego odbiorcy: adresatki listów wysyłanych z Drohobycza do Lwowa. Zachowana więc była – potrzebna Schulzowi, sprzyjająca mu – intymność kontaktu między twórcą a czytelnikiem. Odwoływał się tylko do smaku i opinii jednej zaufanej osoby. Nie obarczało go to przytłaczającym brzemieniem odpowiedzialności wobec gustów koterii literackich, obaw przed grymasami oficjalnej krytyki.

Uczuć tych miał doświadczyć dopiero później – po debiucie – i nieraz stwierdzał, że paraliżują go, zamieniając zaciszną bezpośredniość przekazu do kądś – na pełne zagrażającego niepokoju działanie twórcze – adresowane w niewiadome. Bo może nie najistotniejszy dla Schulza był współnik, ale mądry odbiorca, zaufany słuchacz. Bez takiego rezonansu czuł się, mimo świadomości posiadania wielu czytelników, osamotniony, choć jak mało kto umiał trafnie oceniać własne dzieło.

Potrzebował więc wysłuchania i potwierdzenia – nie tylko od Muzy, ale niemal od każdego życzliwego mu i chętnego. Stąd tak obfita, z wielu ludźmi naraz prowadzona korespondencja, przy pomocy której zaludniał swoją drohobycką samotność. „Wyżywałem się kiedyś w pisaniu listów, była to wówczas jedyna moja twórczość” – zwierzał się w liście w 1936 roku. I często dodawał z naciskiem, że ów okres spod znaku twórczości epistolograficznej wydaje mu się szczególnie bogaty, pełny i kwitnący – epoka stopniowego powstawania literackiego arcydzieła, zamykanego, cząstka po cząstce, w kopertach i wrzucanego do skrzynki pocztowej. Żadne chyba dzieło literatury pięknej nie zrodziło się w tak osobliwy a zarazem naturalny sposób.

FANTOMY A REALNOŚĆ

W rysunkach i grafikach Schulza, pełnych demonicznej aury, bałwochwalstwa wobec idolu kobiety – poskromicielki, w scenach obsesyjnie erotycznych przeniesionych w wymiary mitologii – zastanowić musi uważnego oglądacza powtarzanie się tych samych twarzy, występowanie w wielu rysunkach identycznych fizjonomii. Wśród skarłałych, pełzających u stóp kobiety mężczyzn powtarza się z reguły postać samego Schulza, baniasta głowa jego przyjaciela, Mundka Pilpla, inżyniera Hoffmana, szwagra artysty, i innych bliskich mu ludzi. Pośród władczych kobiet, królujących na rysunkach, rozpoznać można postacie adorowanych przezeń drohobyczanek: Mili Lustig, Tynki Kupferberg czy Fryderyki Wegner oraz wielu innych. Ich role na rysunkach były fantastyczne, stroje znacznie bardziej skąpe niż te, w jakich Schulz miał je okazję widywać – tylko twarze pozostały te same. Halucynacje Schulzowskiej sztuki, każąc im istnieć w demonologicznej sferze, przemieniając je w fantomy, nie pozbawiały ich dowodu tożsamości: twarzy.

Podobieństwo rysów jest tu zawsze trafnie uchwycone. Pewien drohobyczanin, rozpoznawszy w długonogiej nimfie na rysunku Schulza swoją żonę w stroju Ewy, robił Schulzowi ostre wymówki, małżonkę zaś jął posądzać – najniesłuszniej – o pozowanie do aktu. I w twórczości literackiej Schulza elementy autentycznej biografii artysty wtopione zostały w rozdziały Schulzowskiej kosmogonii. Pisał do Witkacego: „Tak jak starożytni wyprowadzali swych przodków z mitologicznych małżeństw z bogami, tak uczyniłem próbę statuowania dla siebie jakiejś mitycznej generacji antenatów, fikcyjnej rodziny, z której wywodzę mój ród prawdziwy. W jakiś sposób «historie» te są prawdziwe, reprezentują moją manierę życia, mój los szczególnie”. Tę „fikcję prawdziwą” wspierają gęsto dosłowne przeniesienia z rzeczywistości. Dziecięce, mitologiczne przeżycia małego Brunona – który stał się w książkach Józefem – podniesione zostały do uniwersalistycznej rangi; miasteczko Drohobycz, stając się nie oznaczonym na żadnej mapie matecznikiem magii dzieciństwa, nie zatraciło śladów swej autentycznej topografii. Dla percepcji Schulzowskiego dzieła świadomość tych zależności autobiograficznych, tych filiacji nie jest konieczna. Autonomiczny świat Schulza tłumaczy się sam przez się i nie wymaga odwoływania się do psycho-biograficznej genezy, skoro osobiste stało się powszechnym, a prowincja – światem.

Niezmiernie jednak interesujące i istotne jest odnajdywanie w tych dziejach mitologicznych – elementów realnego, umiejscowionego w konkretnym czasie i przestrzeni tworzywa. Te tropy, rozsiane w utworach, były nie bez znaczenia dla procesu twórczego: stanowiły po-rękę autentyczności tworzonego świata, uwierzytelniały niejako wizję – wizję rekonstruowanej mitologii dzieciństwa.

W tej symbiozie elementów autentyczności z mitem i fantomem tkwi jedna z tajemnic kreatorstwa Brunona Schulza. Trudność dokonywania konfrontacji w tej materii bierze się stąd, że czas zaginął po tamtej stronie ostatniej wojny, że większość tych, którzy przechowywali go w pamięci – nie istnieje, a sceneria – Drohobycz i okolice – odmieniona, zamieszкана przez innych – znalazła się za granicą.

W czasie mojej podróży w rodzinne strony Schulza odnajdywałem owe miejsca związane z realną biografią Brunona i mitycznym życiorysem Józefa ze *Sklepów cynamonowych*. „Chciałbym Panu najpierw pokazać Drohobycz i okolice – pisał Schulz do Brezy w 1934 roku – oczyma Pańskimi na nowo zobaczyć scenerię mojej młodości. Wprowadzić Pana w nie napisane rozdziały «Sklepów cyn.» Proszę przyjechać”. Po trzydziestu latach ja skorzy-

stałem – samozwąnczo – z tamtego zaproszenia, by zwiedzić scenerię napisanych rozdziałów. Przewodnikami była mi znajomość twórczości Schulza i kilku rodowitych drohobyrczan, pamiętających wielkiego pisarza.

Dom, w którym się urodził i spędził dzieciństwo, nie istnieje, ale na jego miejscu już od lat kilkudziesięciu stoi nowy dom narożny, pełen od świtu słońca, wdzierającego się przez frontowe okna. Tutaj właśnie na północno-zachodniej pierzei rynkowej słońce jest najwcześniej, zaledwie się wychylił znad dachów naprzeciwległych kamieniczek. Zanim światło zdąży osunąć się do stóp kamieniczki, już zagląda do okien na piętrze.

Czytajmy Schulza: „Mieszkaliśmy w rynku, w jednym z tych ciemnych domów o pustych i ślepych fasadach, które tak trudno od siebie odróżnić”. „O piątej godzinie rano – rano jaskrawe od wczesnego słońca, dom nasz kapał się już od dawna w żarliwym i cichym blasku porannym”.

A po południu, kiedy słońce wycofuje się z głębokich wnętrz mieszkań po tej stronie rynku i zaczyna się chylić – przewędrowałem tropami Schulza dwie osłoneczone jeszcze strony rynku, by na koniec dojść do apteki w przeciwległym, narożnym domu przy wpadającej do rynku ulicy – niegdyś Stryjskiej. I znów nieomylnie prowadził mnie Schulz, bo posłuchajmy jego słów z opowieści *Sierpień*:

„W sobotnie popołudnia wychodziłem z matką na spacer. Z półmroku sieni wstępowało się od razu w słoneczną kąpiel dnia. [...] Tak wędrowaliśmy z matką przez dwie słoneczne strony rynku, wodząc nasze załamane cienie po wszystkich domach, jak po klawiszach. [...] Aż wreszcie na rogu ulicy Stryjskiej weszliśmy w cień apteki. Wielka bania z sokiem malinowym w szerokim oknie symbolizowała chłód balsamów, którym każde cierpienie mogło się tam ukoić”.

Nie ma już bani z malinowym sokiem na wystawie apteki, należącej ongiś do magistra Gorgoniusza Tobiaszka, tylko słońce, wschodząc i zachodząc, rozjaśnia i gasi fasady poszczególnych domów, zgodnie ze ścisłym opisem Schulza. Stwierdzenie tego unaocznia zgodność z realną topografią i niezwykłą – jak na *genre* twórczości Schulza – wierność realiom, z jaką na kartach swych utworów wskazywał autentyczne punkty swej biografii.

Realiów tych odnaleźć można wiele, tych rzeczywistych punktów oparcia immanentnego Schulzowskiego świata. Każda niemal najrzykowniejsza nawet metafora Schulza, każdy najdrobniejszy mit *Sklepow* *cynamonowych* ma korzenie w realnym podłożu, zweryfikowane tym powiązaniem i tą genezą, nadającą fantasmagoriom walor autentyczności. Dopiero w tym miejscu, z którego wyrosła, dynamiczna hiperbola Schulza przechyla się „w te wątpliwe, ryzykowne i dwuznaczne regiony, które nazwiemy tu krótko regionami wielkiej herezji”.

Tylko Drohobycz i jego okolice pozwalały Schulzowi odtworzyć urok mitów zaznanych w dzieciństwie. Toteż tylko tam umiał tworzyć, a egzotyczne, zaczarowane podróże do kolorowych Hajdarabadów czy Tasmanij podejmować mógł też jedynie za sprawą drohobyckiego albumu znaczków pocztowych, „przekazów na imperia i republiki, na archipelagi i kontynenty”.

Kiedy narrator i bohater *Sklepow* postanawia wracać „drogą na Żupy Solne”, idzie umitycznionym miastem a zarazem prawdziwą jego ulicą; gdy w czasie swej nocnej, błędnej wędrówki zauważa, że przedmiejski fragment krajobrazu przypomina „ulicę Leszniańską w jej dolnych i rzadko zwiedzanych okolicach” – ma na myśli biegnącą ku wsi Lisznia ulicę Liszniańską, której nazwę już w pierwszym wydaniu książki zniekształcił błąd drukarski; gdy, wszedłszy do gmachu gimnazjum, postanawia zajrzeć do sali, w której profesor Arendt prowadził lekcje rysunków – znajduje się w c. k. Gimnazjum im. Franciszka Józefa, gdzie się Schulz uczył i gdzie istotnie jego pierwszym przewodnikiem po krainie sztuki był w 1902 roku Adolf Arendt. I Wzgórze Bazyliiańskie zachowało w kosmogonii Schulza swą prawdziwą nazwę, i cerkiew Św. Trójcy, stojąca po dziś dzień w centrum Drohobycza, bieleeje jak w

Genialnej epoce swą barokową fasadą, „która, jak zlatująca z nieba ogromna koszula Boga, pofałdowana w pilastry, ryzality i framugi, rozsadzana patosem wolut i archiwolt, porządkowała na sobie w pośpiechu tę wielką wzburzoną szatę”. Nietrudno też upewnić się, krążąc po Drohobyczu, że Schulzowska ulica Krokodyli, owa „pasożytnicza dzielnica” – to mitologiczna transpozycja ulicy Stryjskiej, tandetna miasteczkowa *city* o groteskowych wielkomiejskich pretensjach. U Schulza stała się symbolem urzekającego, chorobliwego piękna imitatywności, zachowując jednak swe rzeczywiste cechy, załączki magicznej metamorfozy: ze wzniesienia ulicy Krokodyli widać było „niemal całą długość tego szerokiego traktu aż do dalekich [...] zabudowań dworca kolejowego”. Ten sam widok roztacza się z najwyższego punktu ulicy Stryjskiej – będącej prototypem owej mitycznej ulicy. Czerpanie z wyobraźni było bowiem dla Schulza zarazem procesem czerpania z pamięci, nie tej „biograficznej”, jak ją sam nazywa i na jej brak się uskarża, ale emocjonalnej – „pamięci klimatów”. Rudymenty realiów z nią związane przechowuje skrzętnie dla uprawdopodobnienia sobie samemu własnych kreacji twórczych.

W Truskawcu, uzdrowisku położonym pod Drohobyczem, spędzał Schulz od dzieciństwa niejedne wakacje. W opowiadaniu pt. *Jesień* nie nazywa go po imieniu, ale kiedy żegna lato, oskarżając je o nadmiar aspiracji twórczych, jako piętnastoletni chłopiec, który ma wracać z wakacji do swego miejskiego domu – wiemy, że to Truskawiec, „małe jeszcze wówczas zdrojowisko”. Scena pożegnania lata rozgrywa się w konkretnie oznaczonym miejscu: „w małym rondo parkowym, pustym teraz i jasnym w słońcu popołudniowym, przy pomniku Mickiewicza rozwidnia mi się w duszy prawda o przesileniu lata. W euforii tego objawienia wstępuję na dwa stopnie pomnika, zataczam wzrokiem i rozpostartymi rękoma łuk pełen rozmachu, jakbym się zwracał do całego letniska, i mówię: – Żegnam cię. Poro!”

Małe rondo parkowe z pomnikiem Mickiewicza istnieje do dziś, odwiedziłem je, otoczone krajobrazem Schulzowskiej Republiki marzeń, którą czytelnik Schulza skłonny jest traktować jako wyłączny twór czystej imaginacji autora. W drodze z Drohobycza do Truskawca przypomniałem sobie słowa: „W te dni, bywało, matka wynajmowała powóz i wyjeżdżaliśmy wszyscy słoczeni w jego czarnym pudle – subiekci na koźle z tobołkami lub uczepieni resorów – za miasto, na «Górkę»”. Słowa te i dalsze przywiódł mi na pamięć pagórkowato-falisty krajobraz, który się przed nami otworzył. Dalekie pasmo wzgórz, przyćmione milami odległości, zamykające wielkie przestrzenie rzadko widywane tak rozległe naraz – w obrębie jednego spojrzenia. Zapytałem. Tak, to tzw. Górka – tu, gdzie właśnie jesteście. A ten dom z boku, po lewej stronie, to kiedyś była stara karczma Putza... Wiem już: jestem u rubieży Schulzowskiej *Republiki marzeń*.

„Zatrzymaliśmy się wreszcie na «Górcę», przy karczmie murowanej i szerokiej. Stała samotnie na dziale wód, odcinając się na niebie rozłożystym dachem, na wyniosłej granicy dwóch opadających połaci. Konie dobijały z trudem do wysokiej krawędzi, ustawały same w zamyśleniu, jakby na rogatce dzielącej dwa światy. Za tą rogatką otwierał się widok na rozległy krajobraz, pocięty gościńcami, wyblakły i opalizujący jak blade gobelin, owiany ogromnym powietrzem błękitnym i pustym. [...] ...wjeżdżaliśmy w ten kraj rozległy jak mapa...” Tak oto mityczne dzieje zagnieździły się w drohobyckim powiecie: tu jeździły w uprząży bezskrzydłe pegazy – szkapy dorożkarskie, tu bożek Pan – jako włóczęga – szedł w zarośla za swoją potrzebą, a pogańscy czciciele słońca to przechodnie, którym oczy przymrużył i wykrzywił usta oślepiający blask sierpniowego dnia, nakładając im na twarze maski kultowe; tu gontowy dach domu kupca-maga staje się ptasią Arką Noego; a ostatnie stronicie z ogłoszeniami starego tygodnika – Pismem świętym pełnym magicznych wersetów. Utwór pt. *Księga* złożony jest właśnie z poetyckich mitów, emanujących z tych ogłoszeń. A same ogłoszenia są rzeczywiste, autentyczne znaki ewokacyjne Schulzowskiej mitologii. Można je znaleźć w

rocznikach starych czasopism: Annę Csillag, reklamującą cudowny środek na porost włosów, przemienioną przez Schulza w boską „apostołkę włochatości”, „Elsa-fluid z łabędziem” czy pamiętniki Magdy Wang.

Postacie z opowieści Schulza, które dostały mitologicznej nobilitacji, to nie tylko on sam – główny bohater utworów – i jego ojciec Jakub-kupiec, natchniony mag i na wpół boski hezjarcha. Więcej figur z drohobyckiej powszedniości zasłużyło na wmitwstąpienie. Niesamowity żeński demon obłędu – wariatka Tłuja, występująca w opowiadaniu pt. *Sierpień* i przypominana raz jeszcze w *Komecie* – to znana w Drohobyczu, obok niedorozwiniętego Awrumke, Tłuja *vel* Tłoja, nieszczęsna obłąkana żebraczka. Półgłówek Dodo, będący postacią tytułową jednego z opowiadań, to Dawid Heimberg, syn ciotki Schulza, Reginy. Schulz zawsze z pełnym zainteresowaniem zdumieniem obserwował karykaturalnie wielką głowę swego niewydarzonego kuzyna i wielokrotnie go szkicował. Nawet piesek Nemrod ze *Sklepów cynamonowych* był w domu Schulzów i tak się w istocie nazywał. Obok Tłui, Doda i wuja Hieronima ojciec też bywa nosicielem specyficznego obłędu. Edzio jest kaleką, którego szerokie bary i witalność kłóć się niepokojąco z bezwładem nóg. W tej predylekcji do elementów życiowych deformacji tkwi nie tylko przerażenie rzeczywistością, ale jednocześnie nieobca surrealizmowi „teratofilia”, głębokie zafascynowanie istnieniem form kuriozalnych, podważających sztywne reguły rzeczywistości.

Ktoś proponował termin – „realizm fantastyczny” dla twórczości Schulza. Bardzo to nieprecyzyjne określenie, choć mgliście majaczeje w nim cień jakiejś słuszności – symbioza fantomu z realistyczną obserwacją. Surrealizm? Ten szuka szokujących zestawień, oddając się w służbę alogiczności widzenia sennego. Schulz w swych doznaniach i przekazach elementów widzialnego świata jest mistrzem, widzi, dostrzega celnie i precyzyjnie. Dopiero z tych dostrzeżeń, poprzez podsunięte im związki i konsekwencje – buduje mit, daleki od potocznego widzenia świata, nie surrealistycznie alogiczny, ale w jakiś sposób o c z y w i s t y, rządzący się – by znów użyć neologizmu – Schulzowską m i t o l o g i k ą.

To sprawia, że poszczególne obrazy w pisarstwie Schulza, spotęgowane mityzacją przedmiotu, są prawdziwsze, sugestywniejsze niż jakikolwiek realistyczny opis. Stąd historia szczeniaka Nemroda, choć daleka od naturalistycznej opisowości ani starająca się ją przekroczyć utartym chwytem banalnej antropomorfizacji – jest tak artystycznie przekonywająca i trafna. I oto okazuje się, że ten introwertyk, pogrążony w głębiach swej osobowości, był niezrównanym obserwatorem.

Prześledźmy na dwóch przykładach zasady i stopnie tego spotęgowanego widzenia. Gdyby sprowadzić obraz Schulza, który zacytuję, do elementów zewnętrznego spostrzeżenia, mielibyśmy opis następujący: Jelenie mają długie, sterczące i rozgałęzione rogi i są bardzo płochliwe. Drugi stopień widzenia, bardziej wnikliwego, pozwoliłby jeszcze na stwierdzenie: jelenie nie widzi swych rogów – znajdują się poza zasięgiem jego wzroku. Dopiero umitycznienie zespala i uzupełnia poszczególne składniki postrzeżeń i doznań, czyni obraz przenikliwie plastycznym i nadając relacji pozory procesu poznawczego, ewokuje metafizykę poezji:

„Zrozumiałem wówczas, dlaczego zwierzęta mają rogi. Było to – to niezrozumiałe, które nie mogło pomieścić się w ich życiu, kaprys dziki i natrętny, nierozumny i ślepy upór. Jakaś *idée fixe*, wyrosła poza granice ich istoty, wyżej ponad głowę, i wynurzona nagle w światło, zastygła w materię dotykálną i twardą. Tam przybierała kształt dziki, nieobliczalny i niewiarygodny, zakręcona w fantastyczną arabeskę, niewidoczną dla ich oczu a przerażającą, w nieznaną cyfrę, pod której grozą żyły. Pojąłem, dlaczego te zwierzęta skłonne były do paniki nierozumnej i dzikiej, do spłoszonego szału: wciągnięte w swój obłęd, nie mogły się wyplątać z gmatwaniny tych rogów, spomiędzy których – pochylając głowę – patrzyły smutno i dziko, jakby szukając przejścia między ich gałęziami”.

Drugi przykład: kot, widziany „zwyczajnie” w zakresie opisu z *Genialnej epoki*, ujawniłby

kilka cech: leniwą nieruchawość, elegancję kształtów i poruszeń, nieodgadniony bezwyraz okrągłych oczu. Schulz pisze: „Ich doskonałość zatrzażała. Zamknięte w precyzji i akuratności swych ciał, nie znały błędu ani odchylenia. Na chwilę schodziły w głąb, na dno swej istoty, i wtedy nieruchomiały w swym miękkim futrze, poważniały groźnie i uroczyście, a oczy ich zaokrąglały się jak księżyc, chłonąc wzrok w swe leje ogniste. Ale po chwili już, wyrzucane na brzeg, na powierzchnię, ziewały swą nicością, rozczarowane i bez złudzeń”.

Tak rzeczywisty szczegół jest tu dostrzeżony w swych najnieuchwytniejszych przejawach – i dopiero wniosek, uogólnienie, przedłużenie, ciąg dalszy – staje się mitem, przemianą, wkracza w sferę Schulzowskiej baśni. Wystarczy choć raz zobaczyć akacje w wietrze i zapamiętać elastyczne przegięcia gałęzi, jakby przesadne, charakterystyczne dla nich ukłony, do których – zda się – nie zmusza ich wiatr, ale sama natura tego krygującego się listowia, aby pojąć prawdę słów: „Zdawało się, że te drzewa afektują wicher, wzburzając teatralnie swe korony, ażeby w patetycznych przegięciach ukazać wytworność wachlarzy listnych o srebrzystym podbrzuszu, jak futra szlachetnych lisic”.

Mówiąc o *Sklepkach cynamonowych*, Schulz użył sformułowania: bankructwo realności. Tak, bankructwo w jej pretensji do jednoznaczności, do utartej niezmienności. Poeta-mitotwórca, uznając jej zręby, jednocześnie się jej przeciwstawia, narzuca jej nowe prawa, egzekwuje nie bywałe dotąd konsekwencje. Bowiem fantazjotwórstwo Schulza nie kreuje nowej rzeczywistości obok, niezależnej od tej dostępnej doświadczeniom powszednim i zrozumieniu. Przeciwnie: wkracza w nią, omijając bezpańskie dziedziny nietknięte przez ludzką wiedzę, odbiera realności powagę, mierząc się z nią na jej wydeptanych gościńcach. I tu dopiero rodzi się Schulzowska metafizyka – nigdy nie mistyka świata Kafki! – metafizyka ożywionej materii. Wnikliwą znajomość tej zasady, nie tylko w twórczej praktyce, lecz również w pełnej samoświadomości jej dróg i mechanizmów, wyraził Schulz na marginesie pewnej recenzji: „Gdy nowoczesny pisarz chce znaleźć uzasadnienie, uprawdopodobnienie dla świata transcendentalnego, umiejscawiając go w punktach, gdzie nasza znajomość rzeczywistości, gdzie nasza wiedza ma luki – osiąga wręcz przeciwny skutek, dyskredytuje wątek fantastyczny. Między światem transcendentalnym a rzeczywistością przyrodniczą nie ma żadnego pomostu”.

Pewne pozory obiektywnej rzeczywistości zostają zachowane, pewne jej zewnętrzne rudymenty są respektowane nadal, a zarazem zakwestionowaniu podlegają istotne jej cechy i prawa: czas, przestrzeń, odrębność poszczególnych istnień. Tkanka i struktura realności zostaje osłabiona, jej dogmaty obalone – w rozbrojoną tak rzeczywistość wkracza mit o quasi-racjonalistycznym pozorze, antyheroiczny, niekiedy sam przekornie podważający własną powagę. Dopiero wtedy jest w stanie – podobnie niepewny jak rzeczywistość, która uległa zachwianiu – przeniknąć ją niepostrzeżenie, zatrzeć granice między sobą a nią. I konsekrować jej nową postać – bez patosu, niekiedy – z uśmiechem uziemiającym zbyt wysokie napięcia demiurgicznych mocy Schulzowskiego świata.

Właśnie: humor Schulza, przenikliwy a dyskretnie bezgłośny! Chroniący przed postawą *serio*, właściwą obcemu mu światu, zabezpieczający od gestów egzaltacji. Jakże często humor ten – najniesłuszniej – interpretowany bywa przez recenzentów jako akt degradujący rzeczywistość, gdy w istocie jest on sojusznikiem mitu, który podnosi ją do wyższej rangi. Ta przyprawa groteski odbiera kreacjom Schulza ezoteryczność, ale nie poniża, nie wynika z intencji parodystycznych ani nie prowadzi do destrukcji mitów, do ich kompromitacji.

Mitologia Schulza, uzyskująca w twórczości tak doskonały wyraz, nie była dlań jedynie artystowską grą: wyrastała z autentycznych głębin jego osobowości. Obcował z mitami na co dzień, choć dawno już rozstał się z „genialną epoką” mitotwórczego dzieciństwa. Kiedyś, w latach trzydziestych, odwiedził swoją przyjaciółkę w Łodzi i nagle, podczas ożywionej rozmowy, spochmurniał z niewiadomych dla pani domu przyczyn. Wreszcie przyznał się, że

wysoki komin fabryczny, ujrzany nagle przez okno, tak go przeraził i zdominował, że nie mógł się już z tego otrząsnąć. Od tej chwili komin ów stał się trzecią osobą w rozmowie. Jego nieuchronna i istotna obecność i potencjalnie zawarte w nim możliwości „stały się jakby realnością dla nas obojga” – formułuje jego łódzka przyjaciółka. „Przypominam sobie – wspomina – jak, siedząc ze mną w kawiarni w Łodzi, opowiadał mi o życiu znaczka pocztowego [markownik Rudolfa z *Wiosny* – J. F.], gdy nagle podeszła do mnie znajoma, aby się przywitać. Usiadła przy naszym stoliku, a on dalej mówił o tym, co poprzednio, ignorując ją jakby wewnętrznie, po prostu jej nie dostrzegając”.

Przed grozą komin uciekał w krainę kolorowości – w pociechę znaczków pocztowych. Tam była jego mityczna ojczyzna. W niej znajdował azyl przed uczuciem zagrożenia, a te fantomy, które i tam zdołały wtargnąć, obezwładniane, oswajane bywały w twórczości humorem, groteską, pozbawiającą je śmiertelnego jadu. Zauważmy, że tam gdzie w utworach Schulza element grozy jest nikły lub nie ma go wcale – groteskowa drwina powściąga się, czasem staje się nieobecna; wzrasta zaś, jako odtrutka, w miarę narastania „groźnych” wątków.

I tak w Traktacie o manekinach, na przykład, czytamy: „– Czy mam przemilczeć – mówił przyciszonym głosem – że brat mój na skutek długiej i nieuleczalnej choroby zamienił się stopniowo w zwój kiszek gumowych, że biedna moja kuzynka dniem i nocą nosiła go w poduszkach...” I nagle tonacja, aura opisu odmienia się: przybywa na odsiecz, przejawiający się nawet w warstwie stylistycznej, anulujący grozę, humor: „Co za rozczarowanie dla rodziców, co za dezorientacja dla ich uczuć, co za rozwianie wszystkich nadziei, wiązanych z obiecującym młodzieńcem!”.

A gdy w opiekuńczym kręgu ojca kolorowy świat nie jest zagrożony niczym, słowa nie cofają się nawet przed okrzykami ledwo artykułowanego zachwyty, nie przyzywają ironii, pozwalają sobie na wyraz jawnego wzruszenia:

„Księga... Gdzieś w zaraniu dzieciństwa, o pierwszym świcie życia jaśniał horyzont od jej łagodnego światła. Leżała pełna chwały na biurku ojca, a ojciec, pogrążony w niej cicho, pocierał poślinionym palcem cierpliwie grzbiet tych odbijaneł, aż ślepy papier zaczynał mglić się, mętnieć, majaczyć błogim przecuciem i z nagła złuszczał się kłakami bibuły i odsłaniał rąbek pawiooki i urzęsiony, a wzrok schodził, mdlejąc, w dziewiczy świt bozych kolorów, w cudowną mokrość najczystszych lazurów. O, to przetarcie się bielma, o, ta inwazja blasku, o, błoga wiosno, o, ojczyste...”

Tylko bardzo powierzchowna znajomość twórczości Schulza upoważniać może do twierdzenia o bliskim pokrewieństwie z Kafką. W istocie są to światy diametralnie odmienne, krańcowo różne motywy twórcze, dalekie sobie filozofie. Schulz cenił wysoko Kafkę, ale – wbrew bezpodstawnym posądzeniom – nigdy nie uważał się za jego wyznawcę czy choćby za towarzysza snów.

Schulz to budowniczy rzeczywistości-azyłu, będącej cudownym „zaostrzeniem smaku świata”; Kafka – to mieszkaniec i glosator świata grozy, ascetyczny pustelnik, oczekujący na cud sprawiedliwości, który się nie zdarzy. Schulz – metafizyk, ubrany w całe bogactwo kolorowości;

Kafka – mistyk we włosiennicy doczesnych wyrzeczeń. Schulz – kreator i władca kompensującego Mitu; Kafka – syzyfowy poszukiwacz Absolutu. Schulz – rozrzutny stwórca powszednich Olimpów; Kafka – notariusz wszechogarniającej Otchłani.

Życie, realna egzystencja, miało dla Schulza najistotniejsze znaczenie jako surowiec twórczości, było dlań cenne w tym zakresie, w jakim dawało się „użytkować twórczo”. Twórczość pojmował jako posłannictwo, była mu realizacją tęsknot i osłoną przed zabójczym lękiem. Zaludnił więc swe utwory przychylnym czarodziejstwem i oswojonym demonizmem, nigdy

nie zstępując na dno metafizycznej grozy, z której nie ma powrotu. Realne nazwy autentycznych osób i miejsc, przeniesione w mitologię, były mu czymś więcej niż pretekstem: terminami, które, odmieniwszy swoją treść, pozostały jako jedna z więzi między realną biografią artysty a kreowaną przezeń mityczną autogenealogią.

WYPRAWY W ŚWIAT

Środowisko, w którym Schulz przebywał, dalekie było od spraw sztuki. Ani rodzina, ani grono nauczycieli gimnazjalnych nie mogły zastąpić istotnych rozmówców, z którymi mógłby dzielić się przemyśleniami, wieść dyskusje na tematy interesujące go najbardziej. Szukał takich duchowych towarzyszy, czasem darzył zaufaniem i intelektualnymi zwierzeniami osoby nie będące w stanie zrozumieć go w pełni. Potrzeba interlokutora była przemożna, a wrażliwość na urok kobiecy tak duża, że najczęściej bywało, iż kobiety właśnie stawały się korespondencyjnymi spowiedniczkami pisarza. Niektóre z nich odbiegały daleko od przeciętności, jak Debora Vogel. Znajomość z nią i korespondencja okazały się czynnikami zapładniającymi twórczość, a więc przyniosły rezultaty, których oczekiwał.

Minęły lata dwudzieste, przyszedł trzydziesty. Wielu wiedziało już od dawna, że Schulz jest malarzem; nikt nie domyślał się, że próbuje on potajemnie swych sił w literaturze. Nawet bliscy mu skądinąd ludzie doznali całkowitego zaskoczenia w chwili jego debiutu literackiego. W rozmowach z nimi nigdy nie wspominał o swych zamierzeniach i próbach pisarskich.

Środowisko, z którego wyrósł i z którym łączyły go stosunki najbliższe – to społeczność żydowska Drohobycza, zwłaszcza te jej kręgi, które – dalekie od ortodoksji – stanowiły ważny składnik inteligencji miejscowej, w różnym stopniu zasymilowany. Więzy rodzinne były tu najistotniejszym łącznikiem i spoiwem. Uczniowskie i młodzieńcze przyjaźnie także nie wykraczały na ogół poza ten krąg, powściągane nieraz obawami przed spotkaniem się z niechęcią. Tylko listy tak wyczulonego w swej wrażliwości człowieka, kierowane do wybranych adresatów, mogły być wolne od podobnych obaw, nie zawsze przecież bezpodstawnych – zwłaszcza w okresach nasilania się tendencji antysemitycznych. Dopiero jako ujawniony pisarz miał Schulz możliwość istotnego poszerzenia zasięgu swych znajomości, zyskania nowych „towarzyszy pióra”, ale nie towarzyszy życia, nie współuczestników żmudnej prowincjonalnej codzienności. W niej towarzyszyli mu koledzy-nauczyciele, pełniący obok niego funkcje pedagogów; nie było jednak – prócz nielicznych wyjątków – podstaw do duchowej wspólnoty w tym przypadkowym i często uciążliwym kontakcie z gronem profesorskim, tym bardziej, że własną pracą nauczycielską – mimo jej sumiennego wykonywania – uważał Schulz za smutną konieczność odbierającą mu czas i siły do twórczości.

Debiut rozszerzył krąg znajomych i odbiorców. Dotychczas, do 1934 roku, jedynymi czytelnikami Schulza byli odbiorcy jego listów. Obecnie wkroczył w kręgi literackie, a zasięg jego opublikowanego dzieła stał się nieporównanie większy. Fakt ten sprawił, że oprócz satysfakcji zaczął Schulz odczuwać utrudniającą pisanie treść. Twórczość jego urodziła się przecież z samotnych przeżyć i przemyśleń – odpowiedzialna w swoim kształcie jedynie wobec samego, wymagającego twórcy. Po licznych listownych sondowaniach ośmieliła się wreszcie przemówić do paru adresatów: czytelnik był znany i zaufany, pisanie do niego i dla niego było jak wyznaczenie tajemnicy – szeptem. Czytelnik-adresat nie był bezimienny, ale wypróbowany, jego reakcje dawały się przewidzieć. Jemu przekazywał Schulz nie tylko swoje literackie próby, ale i utwory paraliterackie, jakimi byty w większości jego listy.

Można bez przesady stwierdzić, że Schulz był ostatnim w Polsce wybitnym przedstawicielem sztuki epistolograficznej. Listy stanowiły nie tylko początek jego twórczości pisarskiej; nie zaniechał ich nawet wtedy, gdy objawiona już w druku twórczość odebrała im pierwotną funkcję i rangę jedynej twórczości literackiej. Epistolografia jest więc szczególnie istotnym składnikiem jego pisarstwa. Listy stały się dla niego tak chętnie uprawianą formą pisarstwa, że nawet w dorobku *sensu stricto* literackim są utwory będące *quasi*-listami, jak

„list” do Witkiewicza czy też znakomity „list” polemiczny w odpowiedzi Gombrowiczowi – obydwie przeznaczone do druku, dla czytelników, choć formalnie skierowane do jednej tylko osoby. Marzył o wyjściu poza zakłęty krąg listów, planował przeniesienie się z Drohobycza. Pierwsze marzenie się spełniło, obezwładniając go lękiem wobec rozległego, niewiadomego audytorium; plany przeprowadzki nigdy nie doszły do skutku: sam się im podświadomie przeciwstawiał. Potrzebna mu intymna zacisza wiązała się i z rodzinnym Drohobyczem, i z twórczością epistolarną. Tymczasem jednak wypłynął – jako pisarz – na szersze wody, z Drohobycza – w nieznaną świat.

Powiększał się krąg nowych znajomości, a jednocześnie wzrastało osamotnienie w kręgu najbliższym: niespełna trzy lata przed debiutem Schulz osierociał; w 1931 r. umarła starszuszka matka, którą dotychczas serdecznie się opiekował. Wkrótce miał umrzeć nagle na serce starszy, podziwiany przez Brunona brat, ponoszący część ciężarów utrzymania rodziny. Stało się samotniej i trudniej. Odchodzili bliscy ludzie, pozostały fantomy przeszłości. Rekompensatą stały się kręgi literackie przyjmujące nowego przybysza.

Sklepy cynamonowe przyniosły mu sukces literacki i pierwsze najcenniejsze znajomości – przede wszystkim ze Stanisławem Ignacym Witkiewiczem i Zofią Nałkowską. Witkiewicza poznał już przed kilku laty, ale znajomość, nie podtrzymywana spotkaniami, przygasła, by dopiero teraz odnowić się i zacieśnić; Witkiewicz stał się entuzjastą *Sklepow cynamonowych*, czemu dał wyraz w obszernych publikacjach na temat twórczości Schulza. Nałkowska była najpierw protektorką Schulza, ułatwiając mu wydanie pierwszej książki, a następnie – serdeczną przyjaciółką. Pierwsza drukowana wypowiedź o *Sklepiach cynamonowych* była jej pióra. Pisała: „Styl tej książki naświetla i przegląda rzeczywistość jakby na wylot, ukazuje ją zdeformowaną i prawdziwą, jak tkaninę pod mikroskopem – prawdziwością spotęgowaną i groźną. Książka niezmiernie interesująca, do której wraca się po wciąż nowe zdziwienia, którą się czyta na nowo w różnych kierunkach, na różnych głębokościach”. Nałkowska i Witkiewicz nie byli odosobnieni w tym entuzjazmie; Adolf Nowaczyński, Antoni Słonimski i Julian Tuwim wysunęli w 1935 r. kandydaturę Schulza do nagrody „Wiadomości Literackich”. Tadeusz Breza wysoko ocenił ją w recenzji opublikowanej wkrótce po ukazaniu się *Sklepow cynamonowych*. Nie wynika z tego jednak, że wszyscy krytycy i recenzenci odnieśli się do Schulza pozytywnie. Obok uznania i pochwał twórczość ta spotkała się z niezrozumieniem, niechęcią, a nawet z gwałtowną napastliwością recenzentów. Tylko najwrażliwsi umieli ją docenić, innych ponosiła zadufana w sobie neofobia.

„Jest coś dziecinnego w tym starczym spojrzeniu, które rujnuje” – pisał jeden z młodych krytyków. – „Taka fantastyka [...] wymaga raczej pobłażliwości niż niechęci” – dodawał wyrozumiale, twierdząc jednak stanowczo, że Schulz „uboży świat” i że jego „chora samotność jest nie usprawiedliwiona, tłumaczyłaby się diagnozą raczej, oceną warunków, niż potrzebą”. Nie była to bynajmniej opinia najostrzejsza, inni pisali o Schulzu jako o „autorze snobistycznych wykrętasów”, „symulancie” i „epigonie” czy „ckliwym sentymentaliscie”, a jeden z krytyków, odsądzwszy twórczość Schulza od jakiegokolwiek wartości, zapewnił amatorów palenia książek na stosach, że utwory Schulza „nawet spalone” nie nabiorą, jako całkowicie bezwartościowe, żadnej atrakcyjności. Słowa te ukazały się w druku na osiem miesięcy przed wybuchem drugiej wojny światowej! Wprawdzie pod słowami zachwyty i uznania podpisywały się najpoważniejsze pióra, a za obelżywymi napaściami stali znacznie późniejsi funkcjonariusze krytyki literackiej, przeważnie związani z kręgami skrajnie prawicowymi, ale Schulz nie pozostawał obojętny na publiczne ataki – przygnębiały go bardzo, choć nigdy nie zachwiały w nim na dłużej głębokiego przekonania o słuszności obranej drogi. Jego prywatna, od lat gromadzona w szufladzie twórczość stała się sprawą publiczną, przyjmowaną z entuzjazmem lub niechęcią. Do zacisznych kątów drohobyckiego samotnika wtargnęły głosy z zewnątrz, zakłócając twórczy spokój. Jak się wkrótce miało okazać, nie był to wcale czynnik mobilizujący.

Pomimo głosów potępiających, które odzywały się tu i ówdzie, sukces *Sklepów cynamonowych* był niewątpliwy, a świadomość tego skłaniała Schulza, aby – korzystając z tej pomyslnych dlań fali uznania – niezwłocznie zasiąść do pisania nowego dzieła. Zamierzał wziąć udział w konkursie na powieść, ogłoszonym przez „Ilustrowany Kurier Codzienny” w Krakowie, ale skończyło się na zamiarach. W kilka miesięcy po wydaniu *Sklepów* pisał do dawnego kolegi: „Miałbym teraz dużo powodów do zadowolenia, mógłbym sobie pozwolić na trochę radości, a zamiast tego przeżywam nieokreślony strach [...] nie piszę nic, nawet przepisywanie czegoś sprawia mi wstręt nieprzezwyciężony”. I po kilku miesiącach znowu: „Wielka mi szkoda zmarnować taki sukces, jaki odniosłem «Sklepami», a zmarnuję go, jeśli jeszcze w tym roku nie wydam rzeczy przynajmniej na tym poziomie stojącej”.

Nigdy nie miało dojść do spełnienia tych zamierzeń. Wydane po przeszło trzech latach *Sanatorium pod Klepsydrą* składało się w przeważającej części z utworów dawnych, a praca nad rozpoczętą powieścią Mesjasz wlokła się opornie. Zdopingowany przez publiczne uznanie jego pisarstwa, tym dotkliwiej odczuwał przymus pracy nauczycielskiej, tym bardziej mu zawadzała. Rozpoczęła się długotrwała i niełatwa batalia o urlop. W nim pokładał nadzieje na kontynuowanie pracy twórczej. Wreszcie przyznano mu urlop płatny od 1 stycznia do 30 czerwca 1936 r. W tym czasie napisał kilka recenzji – przeważnie dla „Wiadomości Literackich” – dużą opowieść pt. *Wiosna*, opowiadania *Jesień* i *Republika marzeń*, których nie włączył potem do swej książki. Przygotował i uzupełnił zasób ilustracji do *Sanatorium pod Klepsydrą*. Dużą część urlopu spędził w Warszawie, pisał tu, tęskniąc za Drohobyczem, jak wygnaniec. Toteż pierwsze słowa napisanej wówczas *Republiki marzeń* są jakby pokrewne Mickiewiczowskiemu: „O czym tu dumać na paryskim bruku?...” i „przenoś moją duszę utęsknioną do tych pagórków leśnych, do tych łąk...” Stęskniony emigrant z Drohobycza tymi słowami rozpoczyna opowieść: „Tu na warszawskim bruku, w te dni zgiełkliwe, płomienne i oszałamiające, przenoszę się myślą do dalekiego miasta mych marzeń, wzbijam się wzrokiem ponad ten kraj niski, rozległy i fałdzisty, jak płaszcz Boga zrzucony kolorową płachtą u progów nieba. Bo kraj ten cały podkłada się niebu, trzyma je na sobie kolorowo sklezione, wielokrotne, pełne krużganków, triforiów, różyc i okien na wieczność. [...] Tam, gdzie mapa kraju staje się już bardzo południowa, płowa od słońca, pociemniała i spalona od pogód lata, jak gruszka dojrzała – tam leży ona, jak kot w słońcu – ta wybrana kraina, ta prowincja osobliwa, to miasto jedyne na świecie”.

Do swej drugiej książki miał stosunek niesłusznie lekceważący; miał żal do siebie, że nie zdobył się na rzecz nową, a tylko wybrał z szuflad utwory dawniejsze, uzupełniając je paru nowymi. Jeszcze przed wydaniem *Sanatorium* pisał do Brezy: „Fragmenciki moje, które czytałeś – są napisane od ręki – kiedyś, wyszukałem je teraz jako takie «paralipomena». Twoje pochwały są nieuzasadnione. To raczej słabsze rzeczy. [...] Ja napisałem tylko większą nowelę około 60 str. druku [*Wiosna* – przyp. J. F.]. Mam zamiar wydrukować ją w jakimś piśmie, a potem wydać razem z innymi nowelami w osobnym tomie. Nie jestem z niej zadowolony. Tęsknię już do jakiegoś nowego stylu. Kilku nowel nie mogę dokończyć”.

Urlop umożliwił więc przygotowanie książki do druku. Z końcem urlopu rozpoczęły się wakacje. Jeszcze w ostatniej chwili tej od dawna nie zaznawanej wolności Schulz zdecydował się wyruszyć na wycieczkę zagraniczną za oszczędzone pieniądze. Dwudziestego szóstego sierpnia z Gdyni odpłynął statkiem „Kościuszko” na trzydniową wyprawę do Sztokholmu. Była to – nie licząc „niezagranicznego” przed laty wyjazdu do Wiednia i Kudowy – pierwsza w jego życiu podróż za granicę. W Sztokholmie wycieczkowicze spędzili jeden dzień. Na statku poznał Schulz Karolinę i Stefanię Beylin. Ta ostatnia, tłumaczka Andersena, długie godziny rozmawiała z Schulzem o duńskim bazarzu i o baśniach w ogóle; nie był to temat obojętny autorowi *Sklepów cynamonowych*. Krótkotrwały wояaż nie miał jednak dla Schulza twórczych konsekwencji; jeszcze raz miała się potwierdzić zasada, że tylko drohobyckie kąty były dlań poezjotwórcze.

W listach uskarżał się, że eksploatując dawność, nie zdobywa nowych surowców, nie znanawanych dotychczas przeżyć, że abstrakcyjność jego życia odczuwa niezaspokojony głód konkretności. „Wysil pamięć, jak zechcesz – pisał do Debory Vogel – nie znajdziesz w biografii twojej niczego, co by mogło być przedmiotem narracji”. Odpowiadała mu: „My przechodzimy także przez wszystko, «co ludzkie», procent silniejszy lub słabszy w akcesoriach zewnętrznych moim zdaniem nie liczy się tutaj [...]. Powiesz, że to właśnie jest to – że ja chcę żyć «przykładami» życia, tymi nikłymi konkretami, które my rozdmuchujemy do ognia», jak mówisz. Nie sądzę, aby inni robili inaczej, aby nie żyli egzemplarycznością życia... [...] I my, jak tamci, mamy poza człowieczym, szarym i odwiecznym życiem, a raczej przed nim – pewną dozę romantyki [...] i mamy pewien procent egzotyki, przychodzący do nas w postaci podróży, zwiedzania obcych i nie znanych miast, okolic i w postaci nieoczekiwanych tam spotkań. I niekoniecznie ta podróż musi trwać sześć miesięcy odległości, by przeżyć – egzemplarycznie – jej istotę, egzemplarycznie zaś zawsze się przeżywa, gdyż nikt wszystkich podróży nie poznał, a to by był jedyny argument przeciw poznaniu «egzemplarycznie» – jak ja ten proces określam”.

Podróże w wyobraźni były jednak dla Schulza niezastąpione: podróż do barwnych krajów, do których prowadziły Józefa znaczki pocztowe z albumu; zwiedzanie dalekich epok i ziem dzięki obrazom ze zbiorów ojców bazylianów w *Drugiej jesieni*. Już nawet Warszawa była zbyt odległa, nawet w niej gubił się ciągle na ulicy, pozbawiony zupełnie zmysłu orientacji w terenie. A cóż dopiero w obcym mieście w obcym kraju: tam uczucie zagubienia i obcości niweczyło zdolność doznawania uroku nowych klimatów, a w każdym razie w znacznym stopniu ją ograniczało. Mimo to jednak Schulz był ciekaw szerszego świata i w 1938 r. przedsięwziął swą drugą i ostatnią podróż zagraniczną – tym razem do Paryża. Dla człowieka lekającego się jakichkolwiek nagłych decyzji, podległego ciągłym wahaniom – samo postanowienie wyjazdu nie było rzeczą prostą. Namówiła go do tej ekskursji pianistka Maria Rey-Chasin¹, serdeczna przyjaciółka pisarza. Po rozlicznych sprawach przedwyjazdowych, w których załatwianiu pomagali absolutnie niezaradnemu życiowo pisarzowi znajomi, wyjechał w ostatnich dniach lipca, pełen obaw, że w okresie letniego martwego sezonu w Paryżu nic nie zdoła zobaczyć i nikogo nie zastanie.

Wyjechał. W Paryżu, mimo opieki, jaką nad nim roztoczył brat Marii Chasin, Georges Rosenberg oraz Ludwik Lille, malarz, stary znajomy ze Lwowa, zamieszkały już na stałe we Francji, Schulz czuł się zagubiony i nie miał odwagi wyruszać samotnie na wędrowki po mieście. Rozżalony tym swoim osamotnieniem w tłumie paryżan, pisał, że Paryż jest „najbardziej ekskluzywnym, samowystarczalnym, zamkniętym miastem na świecie”. Niedostateczna znajomość języka francuskiego także działała onieśmielająco, a ambasada polska uchyliła się od jakiegokolwiek pomocy. „Prócz tego – wszystkie lepsze salony sztuki zamknięte. Nawiązałem wprawdzie stosunki z jednym marszandem przy ul. Faub. St. Honoré, który mi chciał zrobić wystawę, ale potem sam wycofałem się z tego. Mimo to jestem zadowolony, że byłem w Paryżu, widziałem tyle zdumiewających rzeczy, zobaczyłem raz z bliska, a nie za pośrednictwem reprodukcji – sztukę wielkich epok – a w końcu, że byłem pozbawiony pewnych złudzeń co do kariery światowej. Widziałem rzeczy piękne, wstrząsające i straszne. Wielkie wrażenie zrobiły na mnie cudowne kobiety paryskie – z towarzystwa i kokoty, swoboda obyczajów, tempo życia”.

Niechętnie, z obawą poruszał się sam po mieście, bojąc się zabłądzić bez ratunku w labiryncie ulic. Przeważnie więc ktoś mu w wędrowkach towarzyszył. Georges Rosenberg widywał się z nim niezbyt często, gdyż obowiązki zmuszały go w tym czasie do ciągłych wyjazdów z Paryża. Jednakże przy każdym spotkaniu powracali do kontynuowania wątków z poprzedniej rozmowy, a ich kontakt był bardzo bliski. „Spędziliśmy jeden wieczór – wspomina

¹ vel Chazen

ów paryski przyjaciel Schulza – w bardzo wytwornym, znanym kabarecie paryskim «Casanova», na Montmartre. Schulz był bardzo przejęty urodą, elegancją i strojami kobiet z «zawrotnymi» décolletés i nie zawsze zdawał sobie sprawę z «komercyjnego» podejścia niektórych niewiast. Zapytał mnie nieśmiało, czy może pogłaskać po ramieniu sąsiadkę naszego stołu, która widocznie nic nie miała przeciwko temu. Był wzruszony dotknięciem. Zrozumiałem, że był niewolnikiem swoich fantazji i że nie był człowiekiem szczęśliwym. A tak panował nad nami wszystkim bogactwem ducha, myśli i swojej poezji. [...] pozostał mi w pamięci jako niezwykle bogaty intelekt i czarodziej słowa, który prowadził mnie na niezbrane szczyty psychiki i motywacji ludzkich, a jednocześnie w ciemne suterenowe kąty naszej uczuciowości. Był nieśmiały, czasem wystraszony, kiedy mówił o «groźnych kominach w Łodzi», pełen czułości dla istoty kobiecej i bardzo, bardzo delikatny”.

Obawy się sprawdziły: Paryż po 14 lipca był opustoszały, do wielu wymarzonych spotkań nie doszło, nie zobaczył się Schulz nawet z Jules Romainsem, co sobie przed wyjazdem obiecywał. Satysfakcja z oglądania dzieł sztuki w oryginale mieszała się z przygnębiającym poczuciem własnej niedoskonałości, skonfrontowanej z arcydziełami, z którymi miał możliwość po raz pierwszy w życiu obcować. To sprawiło, że wycofał od marszanda swoje rysunki, że zaniechał ich wystawiania. Jedyne wizyta w pracowni wybitnego rzeźbiarza Nauma Aronsona podniosła go nieco na duchu: Aronson był zachwycony rysunkami Schulza, a szczerść i siła tego zachwytu nie ulegały wątpliwości – nawet dla Schulza, skłonnego do braku wiary w siebie. O zaprezentowaniu we Francji dzieł literackich, mimo starań, nie mogło być mowy, zabrakło dostatecznie wpływowego pośrednika, który podjąłby trud zainteresowania Paryża pisarstwem nikomu nie znanego przybysza z Polski. Spośród stu rysunków, które wziął ze sobą, kilkanaście rozdał paryskim znajomym, a resztę przywiózł z powrotem. Pozbył się – jak pisze – pewnych złudzeń, co do kariery światowej. Te „złudzenia” to z dawna żywione marzenie, by wyjść poza trudne do przebycia granice języka, by być tłumaczonym na zachodzie Europy. O Niemczech – oczywiście – nie marzył, pełen wstrętu wobec hitleryzmu i obaw przed nim. Nawet – jadąc do Francji – wybrał drogę dłuższą, byle nie przejeżdżać przez Niemcy. Znając jednak biegle język niemiecki, napisał jeden utwór po niemiecku, licząc na pewną tłumaczkę austriacką, która, zapoznawszy się z tym utworem, zechce – być może – zainteresować się i polskimi utworami. Nadzieje te nie ziściły się jednak. Niemiecką nowelę posłał także do Szwajcarii Tomaszowi Mannowi, ale i to nie doprowadziło do jej wydrukowania. Miał jeszcze pewne nadzieje na włoski przekład *Sklepów cynamonowych*. George Pinette, kuzyn Marii Chasin, zgłosił był gotowość pertraktacji na temat tej książki z włoskimi wydawnictwami, prosząc Schulza o przesłanie mu – w obcym języku – tekstu *Exposé*, który byłby omówieniem *Sklepów* i mógłby stanowić podstawę do rozmów i starań. Schulz taką charakterystykę swej książki napisał i przestał, ale oczekiwania na pomyślny efekt były bezowocne. Nazbyt zawierzył szansom tych usiłowań, które nie miały przynieść żadnych rezultatów, nie wzbudziły zainteresowania we włoskich kręgach wydawniczych. Wiosną 1939 roku był w Polsce znany pisarz włoski, Massimo Bontempelli, a program jego pobytu przewidywał m. in. spotkanie z Gombrowiczem i z Schulzem. Do spotkania doszło, ale okazało się ono bezowocne: trudności porozumienia się w obcym języku i nieśmiałość Schulza złożyły się na to. Bliski wybuch wojny pokrzyżował zresztą wszelkie plany i pozrywał nawiązane kontakty.

Wyprawy w świat – podróże zagraniczne – były nieliczne i w skutkach jałowe, próby wyjścia na europejskie forum literackie nie przyniosły żadnych rezultatów. Schulz podjął jeszcze – na innej płaszczyźnie – próbę porzucenia drohobyckiej izolacji, związania się z nurtem realnego życia: zaręczył się. Znajomość i zażyła przyjaźń rozpoczęła się w 1933 roku, a w roku 1936 przybrała formę narzeczeństwa, mającego wkrótce – według nigdy nie zrealizowanych zamierzeń obojga – stać się związkiem małżeńskim. Zanim w 1937 r. nastąpiło ostateczne

rozstanie, owo prowizorium związku z bliską osobą dawało Schulzowi poczucie bezpieczeństwa, więzi z życiem, ze sferą ludzkich, powszednich spraw. Ten wyczuwalny, konkretny „grunt pod nogami” był mu potrzebny, nadawał sens istnieniu w jego realnych przejawach, poza sferą fantastyki. Uczucie kochającej go kobiety było mu osłoną przed zagrożeniem, drogowskazem życiowym, gwarancją upragnionej zaciszności, której sam nie mógł osiągnąć, a której pragnął. „Ona, moja narzeczona, stanowi mój udział w życiu, za jej pośrednictwem jestem człowiekiem, a nie tylko lemurem i koboldem. [...] Ona mnie odkupiła swoją miłością, zatraconego już prawie i przepadłego na rzecz nieludzkich krain, jałowych Hadesów fantazji. Ona mnie przywróciła życiu i doczesności. To jest najbliższy mi człowiek na ziemi”.

Za to zakotwiczenie w życiu, solidarność najgłębszą i wspólnotę duchową był wdzięczny kochanej i – przede wszystkim – kochającej kobiecie. Okazało się jednak, że odpowiedzialność za przyszłość, za jej kształt, jest obopólna. Schulz widział w swej narzeczonej – *sit venia verbo* – swoją przedstawicielkę w realnym świecie, którego nie czuł się obywatelem, wysłanniczkę do powszedniej rzeczywistości. Nie chciał, nie umiał współdziałać z nią w strefie praktyki życiowej, on, dożywotni klient cynamonowych sklepów. Aktywny, przedsiębiorczy i wynalazczy w regionach wielkiej herezji – w świecie ustalonych norm międzyludzkich czuł się obco: był wśród nich cudzoziemcem biernym i niezaradnym. Trudno mu było chodzić, był stworzony do lotów, niosło go „wyżej i wyżej w żółte, niezbadane, jesienne przestworza”. Czul się dłużnikiem narzeczonej, a zdawał sobie sprawę, że tak niewiele jest w stanie zdziałać dla niej, że jego moce nie są z tego świata – bezsilne poza strefą sztuki i niepotrzebne. Mimo to czynił co mógł. Miał tzw. „nazwisko”: wypożyczył je narzeczonej, firmując przekład książki, którego sama – nie znana w sferach literacko-wydawniczych – nie mogłaby wydać. Służył jej zresztą radami i poprawkami w pracy przekładowej, która ukazała się w edycji książkowej w 1936 roku jako tłumaczenie Brunona Schulza. Był to Proces Franza Kafki. Utrzymujące się po dziś dzień przekonanie, że jest to tłumaczenie Schulza, wynika stąd, że sprawa ta utrzymywana była przez samego pisarza w ścisłej konspiracji i że nigdy nie ujawniono jej kulis. Przyjmowany dotychczas za pewnik fakt, że Schulz jest autorem przekładu, bywa przytaczany jako dodatkowy argument (?) popierający jakoby tezę o rzekomym pokrewieństwie dwóch tak krańcowo różnych pisarzy, jak Schulz i Kafka. Niekiedy używa się argumentu, mającego służyć za dowód, że rzekome podobieństwa są rezultatem przypadku, nie zaś wpływu Kafki na Schulza. Twierdzi się mianowicie, że Schulz, pisząc *Sklepy cynamonowe*, nie znał w ogóle twórczości Kafki. Twierdzenie to – jak i poprzednie – jest najzupełniej fałszywe. W 1927 roku Schulz wspominał w rozmowie o „genialnym piarstwie” Kafki, którego już wówczas czytał w oryginale.

Kiedy po półrocznym urlopie i następujących bezpośrednio po nim wakacjach Schulz – wbrew mglistym planom przeniesienia się na stałe do Warszawy – zaczął wybierać się z powrotem do Drohobycza, narzeczeństwo było już bliskie zerwania. Wtedy – pomimo swej zupełnej niezaradności życiowej – podjął starania o zalegalizowanie związku. Kosztowało go to wiele samoprzewyciężeń i syzyfowych trudów. Molestował w licznych listach swych przyjaciół, by mu poradzili, pomogli, wyręczyli niemal w załatwianiu urzędowych spraw, których skomplikowana procedura i myśl o konieczności ich załatwiania przerażała go. Pisał: „Moja narzeczona jest katoliczką [...]. Ja zaś nie chcę przyjąć chrztu. Dla niej zrobiłem tylko to ustępstwo, że wystąpiłem z gminy żydowskiej. W tych warunkach możliwy jest ślub tylko według ustawy niemieckiej, obowiązującej w byłym zaborze pruskim, np. w Katowicach. Jak mnie informują, ślub mogą otrzymać tylko zamieszkali przez trzy miesiące na terenie woj. śląskiego. Można obejść tę ustawę przez zameldowanie się pozorne w jakimś mieście śląskim. [...] Muszę mieć zapewnioną bliskość i łączność z Juną (tak się nazywa moja narzeczona), ażeby móc w ogóle funkcjonować. To jest punkt zerowy, od którego wznoszę się w górę w skali fantazji”.

Przez pewien czas tylko ta sprawa absorbowwała Schulza, zaprzątnięty nią całkowicie – wysyłał błagalne i alarmujące listy, a nawet zdobył się na jedyny w swym życiu trzydniowy wyjazd do Katowic, do swego byłego ucznia, adwokata. Zabiegi były jednak daremne, nie doszło nigdy do realizacji projektów. W 1937 roku Schulz rozstał się z narzeczoną. Przez dłuższy czas czuł się bardzo źle, spustoszony wewnętrznie, nie znajdujący w niczym oparcia. Po dwóch latach nastąpiło uciszenie i Schulz zaczął szykować się do nowej, najistotniejszej wyprawy w świat: świat swojej wyobraźni. Znowu był wokół niego niczym nie zastąpiony Drohobycz, znowu powracało dawne osamotnienie – budzące obawy, ale i nadzieje na powrót dawnych „siedmiu lat tłustych” w twórczości. „Jakoś tak się stało – pisał w 1939 roku – że tak liczne i rojne grono moich przyjaciół przerzedziło się znacznie, kontakty osłabły i zmierzam jakby znowu ku partiom i strefom losu, gdzie panuje samotność. Jak niegdyś. Czasem napęlnia mnie to smutkiem i strachem przed pustką, to znowu nęci mnie jakimś poufnym, znanym z dawien dawna kuszeniem”.

Otwierał się świat wyzwolony z przymusu bieżącego czasu, nieuchwytnie pierwiastki doznań domagały się znowu krystalizacji, roztopione dotychczas w cienkim roztworze jałowego czasu. Nadchodził okres wielkich podróży, heretyckich podbojów świata. Niepotrzebne były do tego dalekie jazdy i włóczęgi, które trwoniły na swoich drogach skarby ciułane przez drohobyckiego samotnika. Wystarczał cichy pokój w parterowym domu przy ulicy Floriańskiej i okno, z którego przez ciasny prześwit między domami widać było daleki karpacki horyzont. I cisza – zbyt krótkotrwała. Zburzyły ją raz na zawsze bomby i salwy wojny. Za późno już było na jakiegokolwiek podróże, nawet na wyprawę najdalszą: w głąb samego siebie.

MAGIA I DEFINICJA

„Sen i mądrość” – mówił Schulz o Mannowskich *Historiach Jakubowych*. Żywił emocjonalizmu i ścisła precyzja kielznającego go wyrazu – chciałoby się powiedzieć o Schulzu. Mgławice abstrakcji, nie tracąc swej natury, przybierają postać konkretną, nieuchwytną treść stają się niemal dotykane. Rzadko się zdarza, aby tej miary wrażliwość sensualna łączyła się z matematyczną prawie ścisłością ekspresji, bez cienia dowolności, nieartykułowanego rozchwałowania słów i obrazów. Pogardzone przez romantyków „mędrca szkiełko i oko” podlega tu nowemu zastosowaniu i swoistej metamorfozie: zmienia się w czarodziejskie skrzyżowanie lupy i kalejdoskopu. Sceptyk, odrzucający nagie i romantyczne „czucie i wiarę”, ogląda świat za pomocą tego magiczno-optycznego przyrządu, a swoje odkrycia rejestruje na wzór racjonalistów: budując logiczne konstrukcje swej immanentnej rzeczywistości, stosując quasi-naukową terminologię, posługując się często i chętnie słownictwem obcego pochodzenia, wzmacniając sugestywność kreowanego świata, oczywistość jego przejawów.

Zespolecie tych tak często przeciwstawnych elementów, jak ów rodzaj bogactwa zmysłowego, zwanego przez Schulza „mięszem dzieciństwa”, oraz wybitnej sprawności intelektualnej o dyspozycjach scjentycznych – to symbioza w tym stopniu wyjątkowa. Przejawiała się ona nie tylko w twórczości, ale i w życiu Schulza. Marzyciel–fantasta, tropiciel dzieciństwa – był amatorem matematyki, uczył sporadycznie tego przedmiotu w gimnazjum, rozwiązywał dla przyjemności zadania podsuwane mu przez kolegę, profesora matematyki. „Symbole matematyki – pisał w *Mityzacji rzeczywistości* – są rozszerzeniem słowa na nowe zakresy”.

Mówi się niekiedy o Schulzowskim „udziwnianiu” świata. A przecież świat sam przez się był dlań nieodparcie dziwny i trzeba było dać temu poczuciu wyraz. W literaturze możliwe i dopuszczalne są twórcze mistyfikacje, wyrażanie idei dyktowanej potrzebami konkretnego dzieła i obowiązującej tylko w jego obrębie. Ale inaczej rzecz się ma w prywatnie złożonej deklaracji, w osobistym zwierzeniu. Dostrzeganie metafizycznych sprężyn rzeczywistości to nie chwyt, założenie artystyczne, ale głębokie przekonanie Schulza. Oto dowodzący tego fragment listu do Anny Płockier-Zwillich z 1941 r.: „Jestem ciągle pod urokiem Pani uroczych metamorfoz. Sądę, że są one dlatego tak wzruszające, że są tak niezależne od Pani woli, tak automatyczne i bezwiedne. Jest tak, jak gdyby ktoś cichaczem podsuwał kogoś innego, zamieniał Panią, a Pani jak gdyby przyjmowała tę nową osobę i bratają za siebie samą i grała swoją rolę dalej na nowym instrumencie, nie wiedząc, że to już inna porusza się na scenie. Naturalnie przejęskrawiam sprawę i przeciągam ją do paradoksu. Niech Pani nie uważa mnie za naiwnego. Wiem, że to nie jest całkiem bezwiedne, ale Pani nie zdaje sobie sprawy, ile w tym jest działania głębszych sił, ile jakiejś metafizycznej marionetkowości. Przy tym jest Pani niesłychanie reaktywna, formująca się natychmiast w kształt dopełniający, w cudowny akompaniament... Wszystko to dzieje się jak gdyby poza intelektem, w jakiejś krótszej i prostszej drodze niż droga myśli, po prostu jak reakcja fizyczna. Po raz pierwszy zdarza mi się spotykać takie bogactwo natury nie mieszczące się jakby w skali jednej osoby i dlatego aktywizujące jakby osobowości pomocnicze, improwizujące pseudoosobowości ad hoc zainicjowane na przeciąg jakiejś krótkiej roli, którą Pani musi odegrać. Tak sobie tłumaczę Pani proteuszową naturę. Może Pani myśli, że daję się nabierać, że podsuwam głębokie interpretacje pod grę zwykłej kokieterii. Zapewniam Panią, że kokieteria jest czymś bardzo głębokim i tajemniczym i dla Pani samej niezrozumiałym. Naturalnie, że tej tajemniczości Pani widzieć nie może i że od strony Pani musi się to przedstawiać nieproblematycznie i zwyczajnie. Ale to jest złudzenie”.

Jest w powyższym cytacie cały Schulz. Jego „skrajny monizm substancji, dla której poszczególne przedmioty są jedynie maskami”. Jest „noc otaczająca” i „ciemny fluid”, „krew tajemnicy”. Jest wreszcie postulowana w *Traktacie o manekinach* forma pseudoosobowości, o której ojciec mówił, że „dla jednego gestu, dla jednego słowa podejmujemy się trudu powołania [...] do życia na tę jedną chwilę”. Świat Schulza jest domeną ciągłej i gwałtownej przemiany materii, żywej materii. Alogiczność snu, tak wyraziście – i tak wyjątkowo u tego pisarza! – występująca jedynie w tytułowej opowieści „Sklepy cynamonowe”, nigdy prawie nie pojawia się w tej prozie w swej czysto onirycznej naturze, w swych nadrealnych przebiegach o niedocieczonej mechanice następstw i związków. Tu ulega swoistemu *quasi*-zracjonalizowaniu, jest zobiektywizowana, przeniesiona do kategorii zjawisk o wykrywalnej genezie, sprawdzalnych doświadczeniach wyobraźni, opatrzone magicznym znakiem wiarygodności. Żadna metamorfoza nie zjawia się jak *deus ex machina*, jak nagła i wynika niewiadome skąd przemiana studenta Samsy z *Przemiany* Kafki. Tam jest to nie tłumaczący się niczym wyrok nieznanych mocy. U Schulza każda przemiana jest rezultatem, konsekwencją. Następuje w krytycznym momencie, gdy wewnętrzne napięcie osiągnie kulminację. Wówczas rodzi się nowa jakość, ujawniają się nowe dynamizmy. Ich stan zatajony, embrionalny jest nam wiadomy, podawany przez Schulza jako wywód genetyczny dla nowego zjawiska.

Zazwyczaj mówi się tu o „fermentacji” materii, która jest siłą sprawczą mitologicznych procesów. I tak zjawisko *Drugiej jesieni* jest „zatruciem klimatu miazmatami przejrzałej i wyradzającej się sztuki barokowej, stłoczonej w naszych muzeach. Ta rozkładająca się w nudzie i zapomnieniu sztuka muzealna przecukrzy się, zamknięta bez odpływu, jak stare konfitury, przesładza nasz klimat i jest przyczyną tej pięknej, malarycznej febry, tych kolorowych delirium, którymi agonizuje ta przewlekła jesień”.

Gdzie indziej „ciemność fermentuje i wyradza się, a cisza psuje się w ciągu lat milczenia i rozkłada fantastycznie, jak w starych zapomnianych beczkach po winie”. Czasem sam moment „przepoczwarczenia”, przejścia w inne, następne stadium, jest uchwytne. Wówczas objawia punkt kulminacyjny, samą chwilę przemiany i jej przyczynę.

„Willa spała z zapuszczonymi żaluzjami, świecąc kredową białością w bezgranicznej martwocie szarej aury. Nagle, jakby ten zastój osiągnął punkt krytyczny, straciło się powietrze kolorowym fermentem, rozpadło się na płatki barwne, na migotliwe łopoty. Były to ogromne, ociążałe motyle zajęte parami miłosną igraszką”. Tak oto rzeczy zwyczajne, zjawiska powszednie nabierają nowych wymiarów i znaczeń dzięki podsunętej im nowej egzegezie genetycznej. Kurtyna w teatrze spuszczonej jeszcze przed rozpoczęciem spektaklu, błękitna w różowe malowane maski, kryła to, co miało nastąpić: „To sztuczne niebo szerzyło się i płynęło wzdłuż i w poprzek, wzbierając ogromnym tchem patosu i wielkich gestów [...]. Maski trzepotały czerwonymi powiekami, kolorowe wargi szeptały coś bezgłośnie i wiedziałem, że przyjdzie chwila, kiedy napięcie tajemnicy dojdzie do zenitu i wtedy wezbrane niebo kurtyny pięknie naprawdę, uniesie się i ukaże rzeczy niesłychane i olśniewające”.

Wichura, która wybuchła nad miasteczkiem, jest erupcją ciemnych graciarni nie uprzątanych strychów, ich pełnej rupieci ciemności, która „zaczęła się wyradzać i fermentować”. We wnętrzach starych mieszkań „rozkłada się [...] cisza do cna zepsuta i zdemoralizowana w tyśiąckrotnych przemyśleniach, w samotnych deliberacjach, obiegając obłędnie tapety w bezświatlnych błyskawicach”.

Tak zjawiska zwykle uzyskują niezwykłą genealogię, okazują się rezultatami nieoczekiwanych przyczyn, związki emocjonalne stają się związkami przyczynowo-skutkowymi. Nowy przejaw jest tłumaczony jako wynik procesu chemicznego, zachodzącego w materii, a nawet w abstrakcji sprowadzonej do konkretności: jest to „zatrucie”, „fermentacja”, „rozkład”. Ewolucyjna degeneracja jest tu stałą mitologiczną drogą przemian, jest także sprawczynią piękna, mityczną zasadą estetyki Schulzowskiej. Schyłek – jest tu zarazem narodzinami nowej jakości, rozkład – przyczyną nowej wegetacji, infekcja – źródłem spotęgowanych uro-

dotwórczych procesów. Nie dla paradoksu w *Drugiej jesieni* ojciec mówi: „Piękno jest bowiem chorobą [...], jest pewnego rodzaju dreszczem tajemniczej infekcji, ciemną zapowiedzią rozkładu, wstającą z głębi doskonałości...” Piękno anektuje dziedziny uchodzące za domenę brzydoty, uszlachetnia je mitem.

Podobnie procesy fantastycznych metamorfoz – przemiany człowieka w kupkę popiołu, w karalucha – odbywają się na owej psychochemicznej zasadzie. Wewnętrzne napięcia, ich narastanie, wzbieranie – prowadzi do nagłej przemiany; jesteśmy świadkami gromadzenia się dynamicznych potencji, a następnie ich realizacji: rodzi się nowa forma, nowe wcielenie.

Nic nie powstaje z niczego: zjawiska duchowe realizują się, materialne – rozwiewają się w nicłość. Powstają twory będące jakby na pograniczu imaginacji i wcielenia – problematyczne, o połowicznej rzeczywistości. Taka jest pseudo-fauna i flora, „która pojawia się niekiedy w pewnych ściśle określonych środowiskach. Środowiskami tymi są stare mieszkania, przesycone emanacjami wielu żywotów i zdarzeń – zużyte atmosfery, bogate w specyficzne ingrediencje marzeń ludzkich – rumowiska, obfitujące w humus wspomnień, tęsknot, jałowej nudy. Na takiej glebie owa pseudowegetacja kiełkowała szybko i powierzchownie, pasożytowała obficie i efemerycznie, pędziła krótkotrwałe generacje, które rozkwitały raptownie i świetnie, ażeby wnet zgasnąć i zwiędnąć”. Schulz dba o stopniowanie rzeczywistości, definiowanie jej zaęszczenia. Nie obnaża iluzyjności powyższego opisu, ale zawarte w nim zjawiska przesuwają w ową sferę graniczną „jawo-snu”, dodając, że było to „tylko mistyfikacją, wypadkiem dziwnej symulacji materii, która podszywa się pod pozór życia”. Kiedy indziej czytamy, że przyczyną pewnych niepełnych zdarzeń, cząstkowych realizacji jest niedoskonałość rzeczywistości, która nie może ich udźwignąć. A zatem istnieją one poza nią niejako, w stanie potencjalnym, zachowując jakby swą pozareczywistą rzeczywistość: „... są rzeczy, które się całkiem, do końca nie mogą zdarzyć. Są za wielkie, ażeby się zmieścić w zdarzeniu, i za wspaniałe. Próbują one tylko się zdarzyć, próbują gruntu rzeczywistości, czy je uniesie. I wnet się cofają, bojąc się utracić swą integralność w ułomności realizacji”.

Owa pseudofauna pełni się tu bujnie na pożywcze fermentu. Tak jest z niezdecydowaną rzeczywistością Ulicy Krokodyli, gdzie „nic nie dobiega do swego definitivum”. Schulz komentuje istotę tego stanu rzeczy: dzielnica ta „nie jest niczym innym, jak fermentacją pragnień przedwcześnie wybujałą i dlatego bezsilną i pustą. W atmosferze nadmiernej łatwości kiełkuje tutaj każda najlżejsza zachcianka, przelotne napięcie puchnie i rośnie w pustą, wydetą narośl, wystrzela szara i lekka wegetacja puszystych chwastów, bezbarwnych włochałych maków, zrobiona z nieważkiej tkanki majaku i haszyszu”.

Uczucia pierwotne – złość, gniew – są, podobnie jak i „fermentacja”, czynnikami przeobrażającymi. Ciotka Perezja spointowała szalejącą na dworze wichurę – własną złością, „zaciezrewiała się coraz bardziej w gniewie i stała się jednym pękiem gestykulacji i złorzeczeń”, po czym w oszalałej bieżącej bieganiu malała coraz bardziej, zsychała się, czerniała, aby na koniec „zetlić się w płatek popiołu, skruszyć w proch i nicłość”. Ojciec, popadłszy w łowiecką furję, polował na karakony, aż wreszcie owa karakonia fascynacja wstrętu, przemożne obrzydzenie zaczęło działać, przeobrażając ojca w karakona. Zmiany następowały stopniowo: czarne łuski na paznokciach, podział na segmenty, pozycja pozioma. Wprawdzie matka zapewnia, że ojciec wyjechał, ale stwierdzenie to uwieloznacznia sprawę, nie unieważniając metamorfozy. Podobnie – gniew ojca w sklepie doprowadził do gwałtownego spiętrzenia czynników przeobrażających i szybkiej przemiany: „Matka przybiegła przerażona: – Co ci jest, Jakubie – zawołała bez tchu. Chciała go, zrozpaczona, uderzyć w plecy jak kogoś, kto się zadławił. Ale już było za późno. Ojciec zjeżył się cały i nasrożył, twarz jego rozkładała się pośpiesznie na symetryczne człony przerażenia, przepoczwaczała się niewstrzymanie w oczach – pod ciężarem nieobjętej klęski. Nim zdołaliśmy zrozumieć, co się stało, zawibrował gwałtownie, zabzyczał i wionął nam przed oczyma monstrualną, buczącą kosmatą muchą stalowobłękitną,

objijającą się w oszalałym locie o wszystkie ściany sklepu”.

I znowu komentarz odrealnia to zdarzenie, ale mu nie zaprzecza: „Należało zresztą ten krok ojca wziąć cum grano salis. Był to raczej gest wewnętrzny, demonstracja gwałtowna i rozpaczliwa, operująca jednak minimalną dawką rzeczywistości”. Tego rodzaju obwarowane zastrzeżeniem „dementi”, przyjmując częściową prawdziwość fantastycznego zjawiska, tym bardziej potwierdza jego w pewnej mierze niewątpliwość, jest środkiem wzmacniania sugestywności mitu.

Dzieło pisarskie Schulza jest wielowarstwowe, niejednoznaczne: każdy obraz kusi do rozmaitych, równouprawnionych interpretacji. Nie wyłączają się one wzajem. Mityzacja rzeczywistości, powrotne dzieciństwo – wreszcie autotematyczność dzieła Schulzowskiego, na którą warto zwrócić szczególną uwagę.

Kreacja pisarza jest zarazem swoją własną egzegezą, reguły Schulzowskiej rzeczywistości są jednocześnie prawami procesu twórczego; program artystyczny Schulza jest w metaforycznej transpozycji podzielany przez żywioły i moce *Sklepów cynamonowych*, a samookreślające sformułowania, dotyczące samego pisarza i jego twórczości, odniesione są do zjawisk opisywanych. Stąd sugestywna tożsamość, wspólnota pobudek i natury kreatora i kreacji, biologii żywej materii i twórczej działalności artysty.

W recenzji o twórczości Zofii Nałkowskiej Schulz – zawsze skłonny do odnajdywania i eksponowania swojej problematyki w dziełach innych pisarzy – pisze: „sztuka ma [...] tendencję do materializowania metafory, do jej ucieleśniania i wyposażania realnym życiem...”. Radykalna tendencja realizowania metafory jest charakterystyczną cechą twórczości Schulza. I oto znajduje on sojuszniczkę w postaci jesieni, której przypisuje te same skłonności i potencje: „Gdy z niezbadanych przyczyn metafory, projekty, marzenia ludzkie zaczynają tęsknić do realizacji, przychodzi czas jesieni”. Zwierzał się przyjaciółom, że „żyje tylko w głąb, a nie wszereż, jak inni ludzie”. Tak też, nie inaczej, czyniła jego rzeczywistość pisarska: „Jak to wyrazić? Gdy inne miasta rozwinęły się w ekonomikę, wyrosły w cyfry statystyczne, w liczebność – miasto nasze zstąpiło w esencjonalność. Tu nie dzieje się nic za darmo, nic nie zdarza się bez głębokiego sensu i bez premedytacji. Tu zdarzenia nie są efemerycznym fantomem na powierzchni, tu mają one korzenie w głąb rzeczy i sięgają istoty”.

Z postaci Schulzowskich najczęściej ojciec jest wyrazicielem poglądów twórczych pisarza, a komentarze jego zachowań i wypowiedzi są także głosami do zasad własnego pisarstwa. Jest jakby znak równania między kodeksem natury a prawami kreatorstwa artystycznego, które ma za zadanie naśladować naturę, brać z niej przykład – jedynie w zakresie stwórczych działań, demiurgii, a więc nie w kopiowaniu jej urzeczywistnień, lecz we własnej, równie twórczej wynalazczości.

„Postanowiliśmy [...] jeszcze raz ukonstytuować świat, na małą skalę wprawdzie, dla nas tylko, ale podług naszego gustu i upodobania”. W tak ukonstytuowanym Schulzowskim świecie rzeczywistość nadal programuje i urealnia artystyczną filozofię autora, jest jej nieustanną egzemplifikacją, obrazowym i olśniewającym wykładem założeń twórczych pisarza, traktatem o tworzeniu.

Słowo Schulza jest magiczną różdżką, nie sposób wyobrazić sobie jego świat poza materia słowną, w transpozycji na jakąkolwiek inną mowę sztuk. Jest nierozłącznie, organicznie związane z jego wizją. Dzięki precyzji słowa sztuka pisarska, poezja, w tak oczywisty sposób staje się i podmiotem, i przedmiotem Schulzowskich historii. „Nienazwane nie istnieje dla nas – pisał. – Nazwać coś – znaczy włączyć to w jakiś sens uniwersalny”. Znaczą: stworzyć. W jednym z listów sformułował: „To jest zresztą postulat humanizmu, zhumanizowanie całego obszaru życia, żeby coraz mniej rzeczy było unikających światła myśli i uchylających się przed słowem”. Ten największy obok Leśmiana poeta polski naszego wieku powiedział: „Poezja – to są krótkie spięcia sensu między słowami, raptowna regeneracja pierwotnych

mitów”. Słowo Schulza nie jest słowem spotęgowanym, oszczędnym, lapidarnie dawkowanym, jak w wybitnych utworach współczesnej poezji. Słowo Schulza jest elementem definicji, składnikiem wielosłownych obrazów, istotą prowadzącą stadny tryb życia. Słowa te w dbałości o jak największą celność, jak najściślejszą dokładność układają się w zespoły o pozorach pleonazmów, z których każdy wnosi do opisu, do analizy zjawiska jakieś nowe pierwiastki charakteryzujące, nowe punkty widzenia, uzupełniające plastyczność opisu epitetą. Dopiero suma tego szeregu quasi-definicji daje pełnię obrazu, wzbogaca go obfitością jednokierunkowych hipotez i twierdzeń, nie noszących piętna tautologicznej zbędności i monotonii. Słowo Schulza służy konkretyzacji abstrakcyjnych treści, racjonalizacji spraw irracjonalnych. A więc poetyckie mity przybierają postać traktatów, ulotne wrażenia otrzymują sankcję obiektywnych praw, terminologia czerpie obficie z obcego słownictwa, na wzór rzeczowej nomenklatury naukowej.

Te słowa, te barbaryzmy, są nie do zastąpienia w ich Schulzowskim kontekście. Jarzyny, przyniesione przez Adelę z targu, to nie roślinne i ziemskie składniki obiadu, ale „wegetatywne i telluryczne ingrediencje obiadu o zapachu dzikim i polnym”. Bez uszczerbku dla treści nie da się tych terminów przetłumaczyć, odmienić na rodzime. Schulzowska „topografia nocy lipcowej” jest równie niezastąpiona, jak „zarys ogólnej systematyki jesieni”. Niezmiernie rzadko zdarzają się u Schulza zestawy tych wyrazów, które wydać się mogą przesadnie „obcojęzyczne”, jak np. gesty półgłówka Dodo podtrzymywały „swą żywą mimiczną ekspresją sugestię rozumnego rezonansu”. Jednakże na ogół ta stylistyczna predylekcja pisarza ma swoje istotne uzasadnienie. Przeszczepienie słownictwa wiedzy w rejony mitu jest zabiegiem jak gdyby weryfikującym mechanizm Schulzowskiego świata.

„Język nasz nie posiada określeń, które by dozwały niejako stopień realności, definiowały jej gęstość” – pisze Schulz w jednym z utworów. Ta magiczna umiejętność jest wielkim osiągnięciem pisarstwa Schulza. Ten czarodziej-przeobraziiciel nie rezygnuje jednak z porównania konwencjonalnego, z owych „niby”, „jakby”, „jak gdyby” czy „zdawałoby się”.

I tak: „pokój napelniał się cieniem, jakby pograżony w światło głębi morskiej”, jarzyny „niby zabite głowonogi i meduzy”. „Zdawało się, że te drzewa afektują wicher”. To jest pierwszy stopień, zaledwie sygnalizujący możliwości. W drugim stopniu – magia zaczyna działać, wrażenia obiektywizują się i przenoszą na swój przedmiot: „Czas zmylony ciszą odpływa na chwilę wstecz poza siebie i przez te nieliczone chwile rośnie z powrotem noc na falującym futerku kota” lub „wytrząsa przez okno wielką, obfitą pierzynę i leca na miasto puszki pierza, gwiazdki puchu, leniwy wysiew rojeń nocnych”, wreszcie w trzecim stopniu – metafora, stając się metamorfozą, prowadzi do najdziwniejszych, lecz uzasadnionych swym wewnętrznym mechanizmem, przemian.

Sanatorium Pod Klepsydrą jest ucywilizowanym Hadesem, bowiem styl Schulza intelektualizuje mit, uwspółcześnia kosmogonię. Schulz przekonuje swym dziełem: bogowie są wśród nas, prastare mity odradzają się jako nam rówieśne, cuda dzieją się w każdej chwili. Wszystko to istnieje – mocą stwórczej wyobraźni – nie w siódmej sferze, ale pod powłoką pospolitości, w powszednim dniu, w rzeczach zwyczajnych. Sugestywność tego artystycznego objawienia, jego nieodparta o c z y w i s t o ś ć jest tak wielka, że podyktowała Witkiewiczowi, entuzjaście Schulza, następujące słowa: „Ukazana jest niezgłębialna dziwność codzienności: w miejscu, w którym każdy czułby się jak więzień, czuje się człowiek pod sugestią Schulza jakby w ciągłej podróży [...] ...przebłyскуje w tym, co pisze Schulz, nadzieja, że ta najcenniejsza dziwność może być udziałem każdego, pod jakimi warunkami, jeszcze nie wiemy. Może to wyjaśni nam Schulz w swoich dalszych pracach” (podkr. J. F.). Witkiewicz, szukający w najróżniejszych narkotykach wizyjnej „dziwności istnienia”, jak gdyby posądzał Schulza o posiadania recepty, której ujawnienie pozwoliłoby wszystkim wkroczyć, śladem pisarza, w regiony wielkiej herezji! W tej wzruszającej nadziei Witkiewicza jest świadectwo olśnienia *Sklepami cynamonowymi*, urzeczenie

ich wewnętrzną autonomiczną prawdziwością, jakby nie będącą dziełem pisarza, lecz rezultatem jakichś magicznych wtajemniczeń, przekazywalnych sekretów.

Rzeczywistość Schulzowska nie jest Arkadią szczęśliwą. Magia otwiera wprawdzie swoim zaklęciem wszystkie sezamy zamkniętej na glucho cudowności i zaprzęga zjawiska do nowych znaczeń, rzeczy – do nowych funkcji, ale zna też urodę smutku, urok lęku, klęskę, będącą okupem za wszędobylską wolność wyobraźni. Wielka ptaszarnia ojca zostaje unicestwiona przez uosobienie zdrowego rozsądku – Adele; ptaki powracają do swego mistrza w postaci strzępów, zmarniałych resztek, które gawieź strąca na ziemię kamieniami.

Rzeczywistość Schulzowska musi i chce być swoiście prawdopodobna, nie może się więc wyrzec elementów cierpienia, łagodząc je tylko ambiwalencją i poczuciem odwołalności faktów. Tu bowiem nic nie jest ostatecznością, to, co się stało, zawsze jeszcze może się „odstać”. Ani przegrana, ani zwycięstwo nie jest definitywne, nawet śmierć jest problematyczna i niepewna. W tym powszechnym zachwianiu dogmatów i praw natury rodzi się jednocześnie niepokój wieloznaczności rzeczy i nadzieja realizacji marzeń, twórcza radość. Żadna kreacja nie jest krańcem możliwości, za każdą rysują się następne, nieprzeliczone perspektywy. „Główna rzecz, ażeby nie zapomnieć [...] że żaden Meksyk nie jest ostateczny, że jest on punktem przejścia, który świat przekracza, że za każdym Meksykiem otwiera się nowy Meksyk, jeszcze jaskrawszy – nadkolory i nadaromaty...”.

Rzeczywistość Schulza i jego dzieła są jednym i tym samym. Wyrazem twórczego buntu przeciwko światu, który jest królestwem „codzienności, zdeterminowaniem wszystkich możliwości, rękojmą nieprzekraczalnych granic, w których już raz na zawsze jest [...] zamknięty”. Wypowiedzi podobne, określające zadania Schulzowskiej sztuki, rozsiane są w wielu utworach. Stanowią poetycki komentarz nowej mitologii, kreacji tak żywej, że może sobie pozwalać bezkarnie na autoironię, na – zaostrażające procesy swej biografii – krzyżowanie romantyki z komedią, wzniosłości z błazenadą.

Szulz draży w głąb, sięga do korzeni, do grzybni naszych pojęć i wyobrażeń. Jest to regresja w podświadomość, w dzieciństwo, w prasłowo, w duchową archeologię, „wylęgarnie historii”.

„Dopiero poza naszymi słowami [...] szumi ten ciemny, nieobjęty żywioł”. „Tak dokonuje się w nas regresja na całej linii, cofanie się w głąb, powrotna droga do korzeni”. Ingerencja słowa, semantyki w tych głębiach, formułowanie niewyraźnego – to zadanie poetyckiego definicjonizmu Brunona Schulza. To była zarazem jego heroiczna walka z własnymi depresjami i opornym materiałem. W listach nazywał siebie kłamcą, który „musi przekonywająco przedstawić jako ziszczone i realne, co jest w nim naprawdę w nędznym rozpadzie i chaosie”. Lektura Rilkego, najulubieńszego poety Schulza, była mu stałą pociechą, podtrzymaniem na duchu w twórczych zmaganiach. „Istnienie jego książek – pisał w liście – jest gwarancją, że zagmatwane, głuche masy niesformułowanego w nas mogą wydostać się jeszcze na powierzchnię cudownie wydestylowane”.

Sklep ojca jest mitycznym pierwowzorem sztuki Schulza, sklep, który „niedocieczony i bez granic stał poza wszystkim, co się działo, mroczny i uniwersalny”. I on łączył w sobie procentującą „stokrotnie, ciemną, odstała kolorowość rzeczy”, magię wielobarwnej materii – z ich racjonalizacją w postaci terminologii surowego kupieckiego obrządku: w rachunkach, konto-korrentach, ultimach – uziemiających, chwytających w sidła rubryk ulotne czarodziejstwo. Oto przeniesiona w scenierię patriarchalnego kupiectwa zasada twórczości Schulzowskiej: współdziałanie mitu z matematyczną ścisłością, magia i definicja.

EPILOG ŻYCIORYSU

Całe życie Brunona Schulza przebiegało pod znakiem odczuwanego przezeń zagrożenia, cała jego twórczość była ucieczką przed tym zagrożeniem, mającym swe główne źródło w potęgającej doznania nadwrażliwości psychicznej, dla której powszednie niedogodności stawały się kataklizmem, a potencjalne niebezpieczeństwo – swym groźnym spełnieniem.

Znalazłszy się w liczniejszym towarzystwie, wśród obcych mu ludzi, w cudzym domu – Schulz zatracił się, czuł się wydany na łup groźnej, przekreślającej go obcości, zagrożony w samej swojej istocie. Mówiono wówczas o nim, że jest dziecięco nieśmiały, że mnąc machinalnie połę swej marynarki, wygląda jak uczeń wyrwany do tablicy albo jak dziecko, które rozgląda się ze strachem i nie znajduje wśród otaczających ani jednego r ó w i e ś n i k a, do którego mogłoby się zbliżyć.

Był po swojemu zabobonny i usiłował w życiu zażegnywać paraliżujące go poczucie zagrożenia. Główną metodą zażegnania była mu twórczość. Na co dzień miał jeszcze inną, w której irracjonalną skuteczność wierzył. Był to znak domku: prostokąt ze stożkiem dachu i wyrostkiem komina – jak na prymitywnym dziecięcym rysunku. Rysował go palcem na ścianie, w powietrzu, na stole – ołówkiem na skrawku papieru. Tym infantylnie zabobonnym gestem magicznym odtwarzał w sobie zaciszność. zakłóconą przez napierające nań poddmuchy obcości.

Ten domek trzeba było odbudowywać przesadnym gestem wciąż na nowo. Ale zbliżał się czas utraty wiary w magię nierealnego „domku”, kiedy najgrubsze mury domów prawdziwych przestawały być osłoną. W tych czasach miał się poczuć bezdomny i osamotniony – już nie tylko odarty ze ścian i murów, ale nawet ze złudzeń. Gloryfikator zaciszności d o m u c z ł o w i e k a znalazł się w czasie nieludzkim. Kiedyś pisał: „Dom człowieka staje się, jak stajenka betlejemska, jądrem, dookoła którego zagęszczają przestwór wszystkie demony, wszystkie duchy górnych i dolnych sfer”. Demony przestały się czaić i zatriumfowały, nie odpędzane już żadnym magicznym zaklęciem: ani infantylnym „znakiem domku”, ani genialnym mitotwórstwem.

Twórczość pomagała mu kiedyś przewycięzać obehwładniające stany, była remedium na nie. Jedynie w sferze erotycznej masochizm pozwalał Schulzowi czerpać satysfakcję z „zagrożenia”, którego sprawczyniami były kobiety. To masochistyczne zadośćuczynienie, przenikające do jego plastycznych i pisarskich kreacji, nie dyfundowało jednak w praktyce życiowej poza tę ograniczoną sferę doznań. Przymus, napór prozy życiowej, cierpienia – zawsze wytrącały mu pióro z ręki.

Przy wrażliwości tej miary sama praca nauczycielska w szkole była dla Schulza nie tylko wyjąławiąca, ale przyczyniała się w coraz większym stopniu do powstawania beztwórczych okresów, przejawiała się w głębokich i długotrwałych stanach depresyjnych. Nie trzeba było aż odgłosów przybliżającej się wojny, by odczuwać niepokój przed zawsze groźnym jutrem.

Wolność i bezpieczeństwo jednostki jak najrozległej pojęte, w aspekcie metafizycznym, to jeden z kluczowych obsesyjnych problemów pisarstwa Schulza. Mityczny czas, relatywny i posłuszny ludzkim pragnieniom, jest w jego twórczości ratunkiem przed przemijaniem, przed uwięzieniem w czasie, przed jednoznacznością ludzkiego losu. Figury panopticum, „kalwaryjskie parodie manekinów” z *Traktatu o manekinach*, są upostaciowaniem niewoli duchowej, przykładem formy, która nie jest wyrazem, lecz więzieniem tego, co w sobie przemocą zawarła.

Zapewne Schulz mitolog-kreator w roli zaharowanego nauczyciela rysunków i robót ręcznych – to sprzeczność i gwałt zadany jego osobowości na obraz i podobieństwo figur wosko-

wych, owych „jarmarcznych parodii”, którym przemocą narzucono obcą im biografię zewnętrzną. W tym sensie, pisząc o mieszkańcach panoptików, „wałących pięściami w ściany swych więzień”, pisał o sobie samym, a także o człowieku współczesnego świata w ogóle, wprzęgniętym w tryby bezdusznej totalitarnej maszyny.

W przeddzień realnego kataklizmu Schulz snuł plany twórcze, wierząc jeszcze, że oto zbliża się czas ich pełniejszej realizacji. W 1939 roku pisał w liście do znajomej: „Najchętniej usunąłbym się z jakimś jednym człowiekiem w zupełne zacisze i zabrał się jak Proust do sformułowania ostatecznego mego świata”.

Nie wiadomo, czy tym *opus magnum* miała być powieść pt. *Mesjasz*, o której kontynuowaniu i ukończeniu marzył, czy też zamierzał rzecz nową, mającą być ukoronowaniem jego pisarstwa. Plany te, nazbyt późno powzięte, nie miały być już nigdy zrealizowane. Do ich snucia upoważniało go jednak bliskie ukończenie nowej książki, złożonej z czterech większych opowieści, nad którą od kilku lat pracował, a której rękopis przepadł bez wieści w latach hitlerowskiej okupacji.

„Kiedy te opowiadania będą gotowe do druku, jeszcze nie wiem – pisał w 1939 roku. – Niezdolność do wyzyskiwania okrucichów i odpadków czasu zmusza mnie do odłożenia ostatecznego wykończenia ich do wakacji”.

Można przypuszczać, że książka została ukończona. Z końcem tych oczekiwanych wakacji wybuchła wojna i zastała już Schulza w Drohobyczu, dokąd wrócił z Truskawca przed rozpoczęciem roku szkolnego. Najpierw do miasta wkroczyły wojska hitlerowskie, by wkrótce ustąpić miejsca władzom sowieckim. Drohobycz znalazł się poza zasięgiem niemieckiej okupacji, włączony został do terytorium Ukraińskiej Republiki Radzieckiej. Wkrótce okazało się, że w nowej sytuacji politycznej Schulz nie mógł dostosować się do ciasnych schematów, sztywnych wymogów, stawianych pisarzom, do obowiązującej receptury literackiej. Ówczesna polityka kulturalna zacieśniona kultem jednostki i zaostrzona racjami aktualnej sytuacji politycznej – nie tolerowała Schulzowskiego *genre'u*, tak dalekiego formalnie od obowiązującego modelu literatury popularnej, tak nieprzydatnego dla spełniania doraźnych potrzeb agitacyjno-politycznych.

Zdawał sobie sprawę ze swej nieprzydatności w nowych warunkach. Pisał w liście: „Zostałem zaproszony specjalnym listem do współpracy w «Nowych Widnokręgach», miesięczniku polskim pod redakcją Wasilewskiej. Ale cóż mogę dla nich napisać? Coraz bardziej przekonuję się, jak daleki jestem od rzeczywistego życia i jak mało orientuję się w duchu czasów. Wszyscy jakoś znaleźli jakiś przydział, ja zostałem na lodzie. Pochodzi to z braku elastyczności, z pewnej bezkompromisowości, której nie chwaleb”.

Pomimo to wysłał do Lwowa, do redakcji „Nowych Widnokręgów”, swoje nie drukowane nigdzie opowiadanie o pokracznym synku szewca, uderzająco podobnym do szewskiego zydła. Utwór, oczywiście, został zdyskwalifikowany, a jeden z członków redakcji miał oświadczyć w związku z tym Schulzowi, gdy ten odwiedził osobiście lokal redakcyjny: „Nam Proustów nie potrzeba”. Zgnębiony i wstrząśnięty tą kategorię sentencją, powtarzał ją znajomym wielokrotnie dla udokumentowania faktu, że jako pisarz nie ma już na co liczyć. Nie mogąc działać jako twórca, mógł zarabiać jako rzemieślnik. Oprócz pracy nauczycielskiej, której – jako głównego źródła utrzymania – nie mógł się wyrzec, pracując nadal – aż do czerwca 1941 r. – w obu szkołach: w byłym Gimnazjum Jagiełły i w Gimnazjum im. Sternbacha, tak zwanej „szkole Blata”, ją zarabkować teraz jako plastyk. Nie oznaczało to bynajmniej działalności artystycznej. Sam Schulz z naciskiem mówił i pisał w listach o „rzemieślniczym malowaniu” czy rysowaniu. Polegało ono na wykonywaniu zamówionych przez miejscowych urzędników okolicznościowych rysunków do gazety i wielkich malowideł, przedstawiających przede wszystkim twarze mężów stanu, ze Stalinem na czele. W rozmowach z bliskimi Schulz uskarżał się na tę konieczność pseudoartystycznego zarabkowania. Malowanie wielkich portretów na modłę naturalistyczną, metodą tzw. „wcierek”, nie wychodziło

Schulzowi najlepiej: bruździła tu jego nie dająca się – mimo wszystko – ukryć indywidualność artystyczna. Niektórzy jego byli uczniowie, plastycy amatorzy, robili to jakoby znacznie zręcznie. Z odcieniem rozbawienia pomieszanego z niesmakiem opowiadał o swoich rzemieślniczo-malarskich kłopotach i przygodach. Redakcja miejscowego dziennika poleciła mu wykonać ilustrację czy winietkę do reportażu o żniwach. Polecenie wykonał, ale natychmiast został wezwany do redakcji, gdzie zażądano odeń... ideologicznego retuszu: dorysowania butów bosym, pracującym przy żniwach dziewczynom. Dorysował bez sprzeciwu: nie traktował tych prac poważnie, nie lokował w nich swych ambicji twórczych. I kiedy któregoś dnia okazało się, że powieszona na budynku ratusza wielkie malowidło przedstawiające podobiznę Stalina, wykonane na zamówienie miejscowych władz przez Schulza, zostało zanieczyszczone przez kawki, powiedział przyjaciółom, że oto po raz pierwszy w życiu fakt zniszczenia dzieła jego własnych rąk sprawia mu tak żywe zadowolenie.

Do pogłębiającej się depresji przyłączyła się jeszcze choroba – kamica nerkowa – zmuszając Schulza do kuracji w Truskawcu i obezwładniając go jeszcze bardziej. Jego sztuka pisarska powróciła do dawnego sposobu przekazu – ujawniania utworów pióra jedynie najbliższym przyjaciółom. Tylko że kiedyś jej zamknięcie w prywatnym obrębie epistolarnych zwierzeń było wynikiem przede wszystkim rozlicznych okoliczności osobistej natury, podczas gdy obecnie dzieło jego powróciło do szuflady z wyroku czynników decydujących o tym, co jest godne opublikowania, co zaś na druk nie zasługuje.

Głównym odbiorcą tych znów skazanych na pozostawanie w rękopisach utworów, najistotniejszym ich czytelnikiem – stała się w tym okresie Anna Płockierówna. Jej obecność, jej czytelnicza wrażliwość na twórczość autora *Sklepów cynamonowych*, jej partnerstwo w dyskusjach o sztuce – to czynniki, podtrzymujące Schulza na duchu, rozniecające zagrożone okolicznościami ożywienie intelektualne. Schulz poznał ją już przed wojną w pobliskim Borysławiu, dokąd przyjeżdżała, by odwiedzić swego kolegę – malarza Marka Zwillicha, jako studentka warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Już wówczas była entuzjastką pisarstwa Brunona Schulza. Teraz, w 1940 roku, przyjechała z okupowanej Warszawy do Borysławia, przekradłszy się przez granicę ówczesnego Generalnego Gubernatorstwa. Zamieszkała w domu Zwillichów wraz z narzeczoną, Markiem, a przyjaźń między nią a Schulzem zacieśniła się jeszcze bardziej, podsycana adoracją, jaką Schulz okazywał Ani. Ocalałe listy do niej są ostatnimi słowami pisarza utrwalonymi jego piórem.

W tym czasie nie pisał chyba nic nowego. Porządkował tylko swoje notatki, udostępnił Ani zawartość swych szuflad. Jako nauczyciel rysunków przystąpił do pracy w Gimnazjum im. Sternbacha, które, jako szkoła, istniało już od lat, a Schulz jeszcze w latach przedwojennych uczył tam okresowo, niezależnie od swej stałej pracy w gimnazjum państwowym. Nie uchylał się też od prac społecznych, do których go powoływano. Tak na przykład w 1940 r. zasiadł w komisji wyborczej w czasie powszechnych wyborów do „Wierchownego Sowietu”, a także pracował nad przystrojeniem lokalu wyborczego. Tworzono wówczas 10-letnią szkołę średnią z polskim językiem nauczania, a Schulza powołano do komisji przyjmującej nauczycieli do Związku Zawodowego. Pomimo, że chorował w tym czasie – przechodził bolesne zabiegi usuwania kamieni nerkowych – nigdy nie odmawiał przyjęcia dodatkowych obowiązków, którymi go obarczono. Owe kamyki, które wydobyto, przechowywał skrzętnie w pudełeczku. Sytuacja musiała być dlań bardzo bolesna. Był bezbronny i bezwolny. Jego przyjaciel, J. Kosowski, pisze: „Nie znosił zgiełku i szczerku. Przecież polityka to nieustanna walka, a Schulz, gdyby mu wypadło walczyć nawet o żywot wieczny, nie sięgnąłby po pałkę. Miał w woreczku żółciowym wodę lawendową. Skąd mu się to wzięło, że się wtedy krzątał w pobliżu polityki, nie wiem – przypadek”.

Choć próba wydrukowania utworu w „Nowych Widnokręgach” skończyła się fiaskiem, Schulz usiłował jeszcze doprowadzić do opublikowania innego opowiadania, jedyne, jakie

napisał po niemiecku dwa lata przed wojną. Wysłał więc *Heimkehr* do niemieckiej redakcji wydawnictwa literatur obcych w Moskwie – niestety i tym razem bez rezultatu.

Nadszedł czerwiec 1941 roku, wybuchła wojna niemiecko-sowiecka, Drohobycz znalazł się pod hitlerowską okupacją. Rozpoczął się ostatni, tragiczny etap życia pisarza.

Początkowo nikt jeszcze nie mógł przewidzieć, jakie rozmiary przybierze hitlerowska akcja eksterminacyjna wobec ludności żydowskiej. Na razie Schulz wraz z rodziną pozostał w swoim domu przy ulicy Floriańskiej, pozbawiony jakichkolwiek możliwości zarobienia na życie. Wszyscy Żydzi zostali napiętnowani opaską z gwiazdą, którą obowiązkowo musieli nosić na rękawie. W tym pierwszym okresie okupant tolerował i zatrudniał fachowców, głównie rzemieślników żydowskich. Schulz, idąc za radą znajomych, złożył podanie do Judenratu, załączając swoje rysunki, aby jako „potrzebny Żyd” uzyskać przywileje – to znaczy: przydział chleba i wata nadzieję przetrwania.

Rysunkami zainteresował się gestapowiec Feliks Landau, stolarz z Wiednia, podający się za architekta, referent do spraw żydowskich w drohobyckim gestapo, jeden z głównych morderców Żydów Drohobycza.

Schulz, nie znalazłszy pomocy w Judenracie, jedyną gwarancję bezpieczeństwa widział w protekcji swego gestapowskiego „mecenasa”. Istotnie, dzięki zatrudnieniom, jakie mu zlecił Landau, Schulz zaliczony został do kategorii „potrzebnych Żydów”: nosił na rękawie tzw. glejt – opaskę w oprawie z celuloиду, chroniącą go, jako fachowca, przed łapankami czy wózką do obozów.

Landau zatrudniał Schulza, jako niewolnika, przede wszystkim prywatnie: kazał się portretować, malować mieszkanie, nabywał odeń rysunki za żywność itp. Tak między innymi Schulz wykonał jego portret, będący połączeniem sztuki plastycznej i – specjalności Landaua – stolarszczyzny. Była to mozolna i kunsztowna mozaika, złożona z różnobarwnych kawałków forniru, czyli okleiny stolarskiej, układanych metodą intarsji. W willi, w której mieszkał Landau, Schulz na jego polecenie wykonywał malowidła ścienne; w sypialni gestapowskiego synka pokrył ściany barwnymi ilustracjami baśni. Za te bezpłatne prace Landau rewanżował się Schulzowi, zapewniając mu osobiste bezpieczeństwo, zapraszając niekiedy na obiad lub darowując nieco żywności. Schulz musiał przecież w tych najcięższych latach wyżywić także swoją siostrę, siostrzeńca Zygmunta i kuzynkę, którzy nigdzie nie pracowali.

Niezależnie od tych prywatnych robót dla Landaua Schulz – z polecenia miejscowego gestapo – wykonywał freski w budynku tzw. Reitschule – szkoły jazdy – oraz w siedzibie gestapowców.

Kiedyś, przed laty, w liście do przyjaciółki wyznawał z radością: „Czy to nie jest szczęście niezasłużone i niesprawiedliwe, że nam książka przynosi – prócz innych dóbr jeszcze przyjaciół?” Teraz mógł myśleć z równą, jeśli nie większą wdzięcznością o swoim malarstwie. Czuł, wiedział, że swoim talentem plastycznym zawdzięcza życie. W okresie malowania fresków był ożywiony nadzieją, chodził jak w transie, wierzył, że jego praca malarska zapewnia mu życie. Wiedział, że ten stan bezpieczeństwa trwać będzie, dopóki nie ukończy nakazanych mu prac. Toteż zwlekał, opóźniał ich wykonanie i pełen obaw wyrażał w rozmowach z przyjaciółmi niepokój, czy ta jego gra na zwłokę nie została dostrzeżona w gestapo przez władców jego życia i śmierci.

W budynku zdarto tynki ze ścian, ustawiono rusztowania i Schulz całymi dniami malował, trzymając się kurczowo drabiny w obawie przed upadkiem. Głównym motywem tych fresków były postacie kobiece, co być może także sprawiło, że przymus tej niewolniczej pracy był mu mniej gorzki. W 1942 roku gestapo zatrudniło go ponadto przy katalogowaniu skonfiskowanych księgozbiorów, złożonych w drohobyckim Domu Starców. Trzonem tych zbiorów była skonfiskowana jeszcze przez władze sowieckie biblioteka jezuitów z Chyrowa. Z czasem ilość książek wzrosła, wskutek hitlerowskich konfiskat zbiorów publicznych i prywatnych,

tak że w Domu Starców znalazło się w rezultacie ponad sto tysięcy tomów. Przy porządkowaniu tych księgozbiorów pracował wraz z Schulzem jego znajomy, młody adwokat Izydor Friedman. Praca ta trwała kilka miesięcy i była mniej uciążliwa niż praca fizyczna, której Schulz nie mógłby podjąć. Był przy tym nie zagrożony szykanowaniem i biciem, co było codziennym udziałem Żydów pracujących dla okupanta pod esesowskim nadzorem. Skatalogowanie książek miało posłużyć władzom hitlerowskim do selekcji zbiorów, które częściowo przeznaczono do wywiezienia, częściowo do zniszczenia.

Schulz na rozkaz gestapo służył jako rzeczoznawca przy ocenie zrabowanych dzieł sztuki – głównie obrazów. Oficer gestapo, nazwiskiem Pauliszkis, nakazał Schulzowi sporządzenie referatu-sprawozdania o książkach zgromadzonych w Domu Starców. Schulz napisał żądany elaborat świetną niemiecką, tak że wkład Pauliszkisa ograniczył się tylko do złożenia pod tym tekstem swego podpisu i wysłania referatu do Berlina.

Przyjaciele z Warszawy usiłowali przyjść Schulzowi z pomocą, przygotowywali dla niego pieniądze i fałszywe dokumenty. Ale jego paraliżował lęk, obawa przed schwytaniem. Nie mógł się zdecydować na ucieczkę, nie chciał na pastwę losu pozostawić rodziny, która znalazłaby się w sytuacji bez ratunku. Jak w jego twórczości – możliwości realizowały się w wyobraźni, obawy wyrażały się w najstraszliwszych spełnieniach, prześladowających go na jawie i we śnie. Zwierzał się przyjaciółom, że już widzi siebie jadącego pociągiem z zaciemnionymi niebieską farbą szybami. Na jakiejś małej stacji pociąg zatrzymuje się, słychać podkuty krok żandarmów, światło ręcznej latarki pada mu na twarz i słychać słowa: *Komm, du Jude, komm!* Tak dotkliwie i dotykalnie przeżywał swoją ucieczkę w wyobraźni, że nie mógł się już zdobyć na ryzyko zaznania jej w rzeczywistości.

Do pozostania w Drohobyczu przyczyniła się także wiara Schulza, że najpewniejszą gwarancją przetrwania jest dlań protekcja Landaua. Ufał, że snobujący się znajomością z artystą gestapowiec, eksploatujący dla siebie jego umiejętności plastyczne, we własnym interesie będzie dbał o to, by nie stało mu się nic złego. Przekonanie to bywało tak silne, że chwilowa nieobecność Landaua w Drohobyczu skłaniała Schulza do paniki. Raz, już we wrześniu 1942 r., w czasie jednodniowej nieobecności gestapowskiego protektora, Schulz z siostrą i siostrzeńcem ukrył się wraz z kilku Żydami w piwnicy pustej willi, skąd wyszedł dopiero po upływie doby, z chwilą powrotu Landaua. Willa ta, przy ul. Św. Bartłomieja, której właścicieli wyrzucili Niemcy, stała już długo zamknięta i nie zamieszkana. Otrzymałszy od właścicieli, Moroniów, zapasowe klucze, Schulz z rodziną, rabin Awigdor i inni znaleźli w niej kryjówkę, która o mało nie została zdekonspirowana ogniem, rozpalonym nocą w piecu przez ukrywających się w piwnicznych zakamarkach. Schulz opuścił schronienie, a siostra pozostała nadal z Awigdorami, aż do czasu kiedy ukrywający się w willi odmówili jej schronienia, obawiając się – zresztą nie bezpodstawnie – że mogłaby zdradzić ich i swoją obecność w czasie ataku nerwowego.

Do listopada 1941 roku nadzieje Schulza były jeszcze żywe: mieszkał nadal w swym domu przy ul. Floriańskiej, utrzymywał kontakt z Anną, rzadszy już wprawdzie i tylko listowny, ale bardzo dla niego istotny. Dzięki temu kontaktowi chciał i potrafił – mimo biedy i zaszczucia – prowadzić dysputy na temat sztuki, nie zubożyła jeszcze, nie ograniczony jedynie do najpierwotniejszych emocji: głodu i lęku. Pisał do Anny: „Myśl o Pani jest dla mnie prawdziwym jasnym punktem, odgradzam ją od powszednich myśli i chowam na najlepsze chwile, wieczorem. Jest Pani partnerką moich wewnętrznych dialogów o sprawach istotnych dla mnie”. I kiedy napomykał w liście: „Przecucie mówi mi, że się wkrótce jeszcze spotkamy...” – wyrażał w tym ostrożnym niedomówieniu zapowiedź swego zamierzonego wyjazdu do Warszawy, dokąd właśnie dwudziestosześcioletnia Ania z narzeczonym wybierała się potajemnie.

Być może, że tęsknota za Anną przemogłaby lęki i opory, skłaniając Schulza – mimo wszystko – do ucieczki w ślad za nią do Warszawy. Niestety stało się inaczej: Ania i Marek

nie zdążyli wyjechać. W czasie drugiego masowego pogromu Żydów w Borysławiu, przeprowadzonego przez okupanta przy pomocy faszystowskiej milicji ukraińskiej w dniu 27 listopada 1941 roku, zostali wraz z setkami innych wyciągnięci z domu, wywiezieni pod Truskawiec, tam zamordowani i pogrzebani w masowej mogile leśnej. Ten pierwszy, inspirowany przez hitlerowców masowy mord odbył się na terenach Schulzowskiej *Republiki marzeń*, w uwiecznionej przezeń scenerii dzieciństwa – gdzie zwyciężał dobroczynny urok świata, gdzie niegroźny pozór niebezpieczeństw dodawał tylko blasku niczym nie zagrożonej egzystencji. Stało się to dokładnie tam – w pięknym podtruskawieckim lesie.

To tragiczne wydarzenie wstrząsnęło Schulzem do głębi. Po tym ciosie nie podźwignął się już do końca. Niedługo potem nastąpiło przymusowe przesiedlenie do getta. Musiał nagle opuścić dom, w którym spędził trzydzieści kilka lat, i zamieszkać w getcie, przy ulicy Stolarskiej 18, w jednej izbie małego parterowego domku. Musiał pozostawić swoje rzeczy, których nie zdołałby pomieścić w nowym miejscu zamieszkania. Wówczas postanowił ratować to, co było dlań najważniejsze: swoje prace pisarskie i plastyczne, zapobiec ich zagładzie. Powierzył więc swoje rysunki i rękopisy ludziom mniej zagrożonym, jakimś – jak mówił – „katolikom spoza getta”. Kim byli ci depozytariusze – niestety do dziś nie wiadomo.

Stan zdrowia Schulza ulegał ciągłemu pogorszeniu. Od czasu do czasu próbował jeszcze leczyć się ambulatoryjnie w drohobyckim szpitalu, później – unikając zbędnego pokazywania się na ulicach – zaniechał leczenia. Nadszedł okres gwałtownych i częstych przeskoków od nagłej, wzmagającej się nadziei ocalenia – do stanu zupełnego załamania.

Kiedyś spotkał go na ulicy kolega, nauczyciel państwowego gimnazjum. Schulz przygnębiony, ale pozornie spokojny, powiedział nagle: „Do listopada mają nas zlikwidować”.

„Nie zrozumiałem – pisze ów kolega – ale ton jego słów zastanowił mnie i zaniepokoił. Spytałem: «Kogo?» «Nas – Żydów». «Co to znaczy – zlikwidować?» Powtórzył: «Zlikwidować». Zrozumiałem. I później nieraz przypominałem sobie ten wyraz – to jego słowo. Przypominałem sobie pogłoski, które wielokrotnie zjawiały się i znikwały wśród nieżydowskiej ludności. Ale wtedy nie chciałem czy nie mogłem uwierzyć, że to może się stać rzeczywiście – uważałem to za nieprawdopodobne, niezgodne z rozumem. Powiedziałem to. Spojrzał na mnie jak na kogoś zupełnie mu obcego – nie znanego. Zrozumiałem i odczułem to samo. Zrozumiałem różnicę jego sytuacji i mojej. On miał być wyjęty spod prawa”.

Każdy dzień przynosił pogorszenie i odbierał nadzieję, ale mimo wszystko nie odebrał jej Schulzowi do końca. Trapiący go głód i absorbująca bez reszty walka o biologiczne przetrwanie sprawiały, że w okresach najgłębszego upadku potrafił już tylko rozmawiać z przyjaciółmi o jedzeniu, o rozkoszach zaspokajania głodu, o wielorakości smaków.

Wysyłał do Warszawy bezradne, spłoszone listy. Pytał: „co robić?” Wszyscy doradzali przyjeżdżać jak najprędzej. Przekazano mu dolary, część pieniędzy dał mu osobiście kolega Friedman, ale Schulz postanowił poczekać na niego do chwili, kiedy i on otrzyma „aryjskie papiery”. Z kół zbliżonych do Armii Krajowej, a także z kręgów lewicowych nadchodziły propozycje pomocy. Dostarczono do Drohobycza fałszywe dokumenty dla umożliwienia mu bezpieczniejszej ucieczki. Wreszcie literaci warszawscy, starzy znajomi Schulza, postanowili nie liczyć już na jego samodzielny przyjazd, ale służyć mu jak najaktywniejszą bezpośrednią pomocą w podjęciu ucieczki z Drohobycza do Warszawy.

Termin odkładanej ucieczki ustalił Schulz w końcu na dzień 19 listopada 1942 r.

Zginął zastrzelony na ulicy swego miasta około południa, w dniu zaplanowanej ucieczki, w tzw. „czarny czwartek”, w czasie „dzikiej akcji”, zarządzanej przez gestapo. Pretekstem do tego masowego mordu stało się następujące wydarzenie. Aptekarz Kurtz-Reines, postanowiwszy uciec na Węgry, zaopatrzył się w broń. Hitlerowiec Hübner zatrzymał go na ulicy, a wtedy aptekarz strzelił, raniąc jakoby Niemca w palec. W odwet zarządzono dziką akcję, esesmani wyruszyli na polowanie. Rozpoczęła się nagła strzelanina. W tym czasie Schulz i

Friedman nie byli w pracy, lecz przypadkowo w getcie, aby zaopatrzyć się w żywność. Tam zaskoczyła ich akcja terrorystyczna. Niczego się nie spodziewający przechodnie wpadli w popłoch i poczęli chaotycznie uciekać. Niektórzy esesowcy, upatrzawszy sobie jakąś przypadkową ofiarę, puszczali się w pogoń za uciekającym, zapędzając się za nim nieraz na klatki schodowe, na piętra, aby wreszcie na jakimś korytarzu dopaść uciekiniera i zastrzelić.

Niedługo przedtem Landau zastrzelił Löwa, dentystę z Drohobycza, który był niewolnikiem i protegowanym gestapowca Günthera. Między Güntherem a Landauem trwała już od dawna ostra animozja. Zabicie Löwa skłoniło Günthera do wywarcia zemsty na swym antagoniście. Scharführer Karl Günther odgrażał się, szukał Schulza, aby go zabić. Skorzystał z czwartkowej akcji. I zastrzelił Schulza przy zbiegu ulic Czackiego i Mickiewicza.

Izydor Friedman, towarzysz ostatnich chwil życia Schulza i świadek jego śmierci, relacjonuje: „Gdy usłyszeliśmy strzelaninę i zobaczyliśmy uciekających Żydów, i my rzuciliśmy się do ucieczki. Słabszego fizycznie Schulza dopadł gestapowiec Günther i przytrzymał go, po czym przyłożył mu rewolwer do głowy i strzelił dwukrotnie. W nocy znalazłem zwłoki Schulza, obszukałem kieszenie, a znalezione w nich dokumenty oraz jakieś zapiski dałem jego siostrzeńcowi [Zygmuntowi] Hoffmanowi, który zginął w miesiąc później. Nad ranem pochowałem go na cmentarzu żydowskim”.

Tego dnia na ulicach Drohobycza zginęło ponad dwustu Żydów, a ich ciała leżały na bruku jeszcze i nazajutrz.

„Tak jest, tak jak stał, niegotowy i niewykończony, w przypadkowym punkcie czasu i przestrzeni, bez zamknięcia rachunków, nie dobiegłszy do żadnej mety, w połowie zdania niejako, bez kropki i wykrzyknika, bez sądu...” – pisał Schulz w *Komecie* o świecie, który się miał skończyć. I tak też właśnie skończył się świat Schulza na rogu Czackiego i Mickiewicza w listopadowe przedpołudnie. Według relacji kilku drohobyczan Günther, spotkawszy Landaua, miał powiedzieć z triumfem w głosie: „Zabiłem mojego Żyda – ja zabiłem twojego”. Rachunki zostały wyrównane.

Nie ma śladu po grobie Schulza; nie ma nawet śladu po starym żydowskim cmentarzu, gdzie spoczęło ciało pisarza w pobliżu grobu matki i ojca, dla których przed laty sam projektował kamienne nagrobki. Na terenie niegdyś cmentarnym wznosi się dziś nowa dzielnica mieszkaniowa.

Gdy życie wielkiego twórcy zostaje nagle przerwane w pełni sił – chcąc nie chcąc zadajemy sobie pytanie: co by było, gdyby przeżył, gdyby dane mu było kontynuować dzieło? Przecież od debiutu do śmierci pozostało Schulzowi niespełna dziewięć lat...

Na takie pytania nie ma odpowiedzi, mogą być zaledwie domniemania. Wojna, wraz ze wszystkim, co przyniosła, okazała się najokrutniejsza dla narodu, z którego się wywodził, otworzyła oczy na nieprzeczuwane ogromy nieszczęścia i zbrodni. Trapiące go przez całe życie poczucie wyobcowania i osaczenia samotnością zmieniło się w stan rzeczywistego zaszczucia; wieloletnie zagrożenie twórczej, przytulnej ciszy – ustąpiło miejsca nieustającej grozie męczeństwa i śmierci. Co dzień niemal nadchodziły wieści o tragicznej śmierci najbliższych, zanim nadeszła śmierć własna. Zginęli wszyscy – jeden po drugim. Zamordowano wszystkich profesorów gimnazjum Błata, potem zginąć mieli po kolei inni – tysiące, dziesiątki tysięcy drohobyczan. Zginął Schulz, jeden z nich. Jakże ciasny, maleńki był krąg jego wewnętrznej biografii. Od miejsca jego urodzenia do miejsca zgonu jest tylko parę chwil drogi.

Bardzo istotna jest wiadomość, że Schulz w tym najcięższym okresie życia prowadził notatki. Wiadomo nam o tym na podstawie relacji ludzi, którym udało się uciec spod luf plutonów egzekucyjnych czy z transportów na śmierć. Mieszkał już wtedy w getcie, był głód. Dla całej rodziny było tylko trochę niemieckiej zupy i skąpa, oszczędnie racjonowana porcja chleba. Między innymi odwiedził go znajomy, inżynier Michał Mirski, który był trzy razy rozstrzeliwany i trzykrotnie udało mu się ująć z życiem. Na prośbę Schulza opowiadał mu o

tych tragicznych perypetiach, a Schulz skrzętnie tę relację notował. Miał już około stu stron takich zapisków i mówił, że zbiera materiały do dzieła o martyrologii najstraszliwszej w historii. Mirski widział się z Schulzem po raz ostatni 9 listopada 1942 roku. Schulz był wychudzony do ostateczności i osłabiony, mówił ledwie słyszalnym głosem. Miał jeszcze przed sobą dziesięć dni życia. Spisywał dzieje tragedii jednostek i zagłady narodu. On, mitolog dzieciństwa! Czy znalazłby w arsenale swej magii broń przeciw rozpaczom – jak to zawsze czynił dawniej, czy Najnowszy Testament, jaki by dopisał do swojej Biblii, potrafiłby za sprawą Schulzowskiego relatywizmu czasu zapewnić zmarłym mityczne zmartwychwstanie? Jak niegdyś – ojcu w *Sanatorium Pod Klepsydrą*

Jakkolwiek zabrzmiałaby odpowiedź na te pytania, zdaje się rzeczą pewną, że ten, który umiał być twórcą jedynie w swoim rodzinnym gnieździe, którego opanowywała nieprzezwyciężona niemoc twórcza gdziekolwiek indziej – nie mógłby tworzyć poza swoim Drohobyczem. Wydaje się więc, że – jakkolwiek by było – w 1939 roku zamknęła się definitywnie ostatnia karta jego mitycznej Księgi: już bez Apokalipsy, której nie podołałoby jego czułe, delikatne pióro.

Zginął, aby po blisko dwudziestu latach objawić się światu jako jeden z najwybitniejszych pisarzy europejskich naszego stulecia, tłumaczony na wiele języków. Tak oto dzieło Schulza, wierne magii jego mitycznego czasu, przetrwało ulotne mijanie dni i lat.

DZIEŁA OCALAŁE I ZAGINIONE

Mówiąc: twórczość Schulza, dzieło Schulza – mamy na myśli, niestety, tylko tę świetną część jego dorobku, która ocalała. Być może już nigdy zasób dochowanych utworów Schulza nie ulegnie istotnemu powiększeniu, uzupełnieniu. Upewniałyby o tym moje czterdziestokilkuletnie poszukiwania, które przyniosły istotne plony, zwłaszcza w odszukaniu wielu listów pisarza, nie dały jednak żadnego rezultatu w zakresie jego zaginionej twórczości literackiej. Moja podróż w rodzinne strony Schulza – do Drohobycza, Borysławia, Truskawca i Lwowa – także okazała się pod tym względem całkowicie bezowocna.

Wyjątkowo okrutnie obszedł się los ze spuścizną artystyczną tego pisarza. Dość powiedzieć, że z manuskryptów utworów nie publikowanych nie odnalazło się do dziś nic, a spośród rękopisów dzieł drukowanych przed wojną – zachował się tylko jeden.

Szulz drukował swe utwory przede wszystkim w Warszawie w „Wiadomościach Literackich”, „Skamandrze”, „Studio” i „Tygodniku Ilustrowanym”, a obie książki wylał w warszawskim „Roju”. Obłężenie Warszawy w 1939 roku, a po pięciu latach powstanie warszawskie obróciło archiwa redakcyjne w popiół wraz z całym miastem. Rękopisy dwóch utworów opublikowanych w „Sygnałach” lwowskich – przepadły we Lwowie bez wieści. Poza tymi dwoma miastami Schulz umieścił dwa swoje utwory w miesięczniku „Kamena”, wydawanym przed wojną w Chełmie Lubelskim. Jeden z nich to *Wiosna*, fragment opublikowanego później w „Skamandrze” (a następnie w tomie *Sanatorium pod Klepsydrą*) utworu pod tym samym tytułem. Jednakże w wersji zamieszczonej w „Kamieniu” znajduje się urywek usunięty potem przez autora, interesująca wizja święta Paschy, nigdzie dotychczas poza „Kamena” nie drukowana. Drugi utwór drukowany w „Kamieniu” to znana z późniejszych edycji książkowych *Druga jesień*. Jej rękopis właśnie ocalał w prywatnych papierach zamorodowanego w hitlerowskim obozie współredaktora „Kamienia”, Zenona Waśniewskiego, byłego kolegi Schulza ze studiów lwowskich przed pierwszą wojną światową. Manuskrypt *Drugiej jesieni*, składający się z sześciu jednostronnie zapisanych kartek zeszytu w kratkę, znajduje się w moich zbiorach i został wydany pt. *Druga jesień* w 1973 r. w postaci facsimile w osobnej edycji książkowej.

Wszystkie pozostałe rękopisy Brunona Schulza, które ocalały, to wyłącznie listy. Zebrane przeze mnie, zostały opublikowane w tomie *Prozy Schulza* w 1964 roku, a te, do których dotarłem później, znalazły się w *Księdze listów* (1975), w „*Listach, fragmentach, wspomnieniach...*” (1984) i w *Okolicach sklepów cynamonowych* (1986), niektóre zaś, stanowiące znaleziska najnowsze oczekują publikacji. Z pewnością nie jest to jeszcze wszystko, co z epistolografii Schulza ocalało. Można żywić nadzieję, że uda się jeszcze coś niecoś odnaleźć, np. listy do Tomasza Manna, z którym Schulz korespondował w latach 1938-1939, choć dotychczasowe kwerendy okazały się bezowocne.

Listy ocalałe, stanowiące nikłą część niezwykle obfitej korespondencji tego pisarza, uchowały się rozmaicie, ale zawsze dzięki niezwykle przypadkowi. Regułą było zniszczenie w czasie wojny; każdy list ocalony ma swoją osobliwą – często niewiarygodną – historię. Warto pokrótce przytoczyć owe dziwne perypetie listów Schulza, które pozostały, choćby niektórych tylko.

Listy do Tadeusza Brezy pozostały do końca wojny w jego mieszkaniu w Warszawie przy ulicy Słonecznej. Były tam w czasie powstania warszawskiego, po kapitulacji, po ewakuacji i spaleni miasta. Mieszkanie Brezów należało do tych nielicznych, które nie spłonęły w czasie działań powstańczych ani nie zostały podpalone przez hitlerowców po zakończeniu walk.

Kiedy w 1945 roku po wyzwoleniu stolicy Tadeusz Breza powrócił do miasta, w swoim opustoszałym, doszczętnie niemal ograbionym mieszkaniu, wśród porozrzucanych na podłodze śmieci – znalazł podeptane, ale całe, listy swego kolegi i przyjaciela.

Listy do krytyka literackiego Andrzeja Pleśniewicza były do 1943 roku w posiadaniu adresata w Warszawie. Było to w początkach mego entuzjazmu dla twórczości autora *Sklepów cynamonowych*, entuzjazmu, który udzielił się kilku moim najbliższym kolegom. Jeden z nich, Adam Pawlikowski, po wojnie znany aktor filmowy, przekazał mi któregoś wiosennego dnia wiadomość o tragicznej śmierci Schulza. Wręczył mi także pożyczone od Pleśniewicza trzy listy. Właściciel ich zginął pod Warszawą pod koniec wojny, mieszkanie jego spłonęło, a pożyczone listy przechowały się u mnie, we Włochach koło Warszawy, gdzie zastałem je nietknięte po moim powrocie z obozu jenieckiego w 1945 r.

Najobfitszy z ocalałych zespół epistolarny to listy do Romany Halpernowej. Szukałem ich, gubiąc i odnajdując tropy, od 1949 roku. Wreszcie odnalazły się po piętnastu latach w Los Angeles. A oto etapy ich drogi za ocean: Halpernowa opuściła w 1940 r. swoje mieszkanie przy ul. Jasnej w Warszawie i przeniosła się za mury getta warszawskiego – po ogłoszeniu rozporządzenia hitlerowskiego nakazującego wszystkim Żydom zamieszkanie w odgradzonej od reszty miasta dzielnicy. Stamtąd, wraz ze swoim synkiem, zbiegła w lipcu 1942 r. Wyjechała do Krakowa, syna umieściła w internacie, a sama pod fałszywym nazwiskiem pracowała jako urzędniczka w niemieckiej firmie. W 1944 r., rozpoznana na ulicy przez agenta, została aresztowana, przewieziona do więzienia na Montelupich i rozstrzelana. Jej syn przeżył wojnę, dwukrotnie zmienił nazwisko, w latach czterdziestych przebywał w Polsce, następnie we Frankfurcie i wreszcie w Stanach Zjednoczonych, dokąd zabrał ze sobą – wraz z innymi pamiątkami po matce – listy od Brunona Schulza, ocalałe mimo tragicznej śmierci ich adresatki. Odnalazł je wkrótce po wyzwoleniu Warszawy w pustym i obrabowanym mieszkaniu matki – jedynym nie spalonym domu przy ulicy Jasnej, pod numerem 17. Przenosząc się do getta Halpernowa przekazała swe dotychczasowe mieszkanie znajomej, która aż do powstania zajmowała je, opiekując się pamiątkami po przyjaciółce. W lutym 1945 roku listy Schulza leżały rozsypane na podłodze.

Dwadzieścia cztery listy do Zenona Waśniewskiego, kolegi z lwowskich studiów, to po listach do Halpernowej zespół epistolarny najliczniejszy. Zachował się po śmierci adresata w papierach jego żony, Michaliny Waśniewskiej, w Chełmie Lubelskim.

Trzecim zespołem, największym z zachowanych, są „urzędowe” listy Schulza do władz szkolnych i oświatowych, odnalezione w latach osiemdziesiątych w archiwaliach lwowskich. Jest to osiemnaście listów z lat 1924-1938, dotyczących pracy nauczycielskiej Schulza w drohobyckim gimnazjum. Wraz z nimi odnalezione zostały liczne załączniki w postaci cennych dokumentów biograficznych jak np. odpis metryki urodzenia, świadectwa maturalnego, egzaminów na politechnice lwowskiej, czy egzaminu w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, upoważniającego Schulza do nauczania rysunków.

Wreszcie listy do Anny Płockier. Jest ich osiemnaście. Ostatni z nich Anna otrzymała na tydzień przed swą tragiczną śmiercią. Wywleczona wraz z narzeczonym i jego rodzicami z domu w czasie drugiego krwawego pogromu Żydów w Borysławiu 27 listopada 1941 r. – została rozstrzelana przez podległą hitlerowskiemu okupantowi faszystowską milicję ukraińską w masowej egzekucji w lesie pod Truskawcem. Przyjaciel jej narzeczonego, Marka Zwiłlicha, zabitego wraz z nią, Marian Jachimowicz, zajrzał do ich domu po pogromie, nie wiedząc jeszcze o tragicznym losie mieszkańców. Zastał mieszkanie puste, zdemolowane i okradzione. Tylko na podłodze odnalazł garść porozrzucanych kopert, pozbierał je i zabrał. Były to listy Schulza.

Wśród dokumentów biograficznych dużej wagi, które przez niedopatrzenie złego losu szczętkowo ocalały, były też listy do Brunona Schulza od różnych osób, przeważnie z literac-

kich kręgów. Zostały odnalezione w 1946 r. na strychu domu Schulzów przez Feiwela Schreiera, ucznia i przyjaciela zamordowanego pisarza. Znalazca przechował je u siebie w Drohobyczu i w r. 1957 przekazał mnie – za pośrednictwem przedstawiciela Wydawnictwa Literackiego w Krakowie. Nigdy nie dotarły do moich rąk i dalsze ich losy nie są pewne. Gdyby przypuścić – mimo gwałtownych zaprzeczeń ich posiadacza, Artura Sandauera – że opublikowane przezeń w warszawskiej Kulturze w 1976 r. listy do Schulza – to właśnie zawartość owego zagubionego prawie 20 lat wcześniej pakietu, który nieznanymi drogami dotarł do obcych rąk – byłyby to supozycja pocieszająca, świadczyłaby bowiem o tym, że cudem ocalałe, z pietyzmem zebrane i przechowane przez Schreiera rękopisy nie uległy bezpowrotnemu zaprzepaszczeniu, choć ich opublikowanie (nie wszystkich!) uległo co najmniej osiemnastoletniej, niczym nie dającej się usprawiedliwić zwłóce. Z owego znaleziska dotarło do moich rąk – poza tajemniczo przepadłym pakietem – jedynie kilka listów od Debory Vogel i jeden od Eggi van Haardt, wydzielonych z całego zespołu przez znalazcę.

Oprócz *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium Pod Klepsydrą*, książek stanowiących trzon ocalałego dzieła Schulza, zachowała się jeszcze pewna ilość rozproszonych po przedwojennych czasopiśmie opowiadań, esejów, krytyk literackich i recenzji. Większość ich została włączona do zbiorowego wydania dzieł Schulza pt. *Proza* w 1964 r. Pozostały jednak nieliczne publikacje, które do tej edycji nie weszły, drukowane przeważnie w „Wiadomościach Literackich” i „Tygodniku Ilustrowanym”. Są to m. in.: obszerna wypowiedź Schulza o subiektywnych motywach procesu twórczego i emocjonalnej genezie jego utworów literackich, esej okolicznościowy pt. *Powstają legendy*, felieton krytyczny o poezji Kazimierza Wierzyńskiego i kilka recenzji książek z literatur obcych.

To wszystko, co ocalało. Reszta – niemała i niebłaha – uległa zagładzie lub zagubieniu i sądzę po wielu latach poszukiwań, że szansę odnalezienia są nikle.

Cały zasób zaginionych utworów Schulza znajdował się w jego mieszkaniu w Drohobyczu przy ul. Floriańskiej 10 do przełomu 1941 i 1942 r. Następnie zabrał papiery ze sobą, przenosząc się do getta. Tam, gnieźdząc się w jednej izbie wraz z dwoma obcymi ludźmi, uznał, że całe swoje archiwum powinien zabezpieczyć. Toteż zimą, z początkiem 1942 roku, zwrócił się do Zbigniewa Moronia – pod którego adres nadchodziły wówczas listy do Schulza – aby przyjął w depozyt wszystkie rękopisy i rysunki. Moroń, odniósłszy się jak najprzychylniej do tej sprawy, przekonał jednak Schulza, że powierzenie wszystkiego jednej osobie jest ryzykowne, że lepiej podzielić te rzeczy między paru godnych zaufania ludzi. Schulz zgodził się z tym stanowiskiem i powierzył Moroniowi jedynie dużą tekę rysunków (kilkadziesiąt prac) oraz jeden obraz pastelowy „Królowa i paziowie”. Natomiast rękopisy literackie, notatki itp. oraz resztę prac plastycznych dał – jak wspomina Zbigniew Moroń – „jakiejś innej osobie, nie znanej mi; nazwisko jej mi podał, ale niestety zupełnie je zapomniałem”. Jedno zdaje się nie ulegać wątpliwości, że ów nieznany depozytariusz był Polakiem lub – co prawdopodobniejsze – Ukraińcem i mieszkańcem Drohobycza, Borysławia lub Stryja. Cytowaną wiadomość potwierdza niezależna od niej relacja Izydora Friedmana, udzielona mi w 1948 roku, niestety równie niepełna:

„W r. 1942 jako Żyd zostałem wraz z Schulzem skierowany przez drohobycki Judenrat do pracy w bibliotece, która podlegała gestapo. [...] Długie godziny spędzaliśmy na rozmowach. Poinformował mnie wtedy Schulz, że wszystkie swoje papiery, zapiski, korespondencję zdeponował u jakiegoś katolika poza murami getta. Niestety nie podał mi nazwiska, a być może, iż zapomniałem je. [...] Przez kilka miesięcy 1944 i 1945 r., pracując w Drohobyczu, poszukiwałem papierów Schulza, gdyż zdawałem sobie sprawę, że należy mu się sporządzenie jakiejś monografii. W dzienniku ukraińskim wydawanym w Drohobyczu, umieściłem odpowiednie ogłoszenie, w którym wezwałem depozytariusza papierów Schulza do podania swego adresu. Poszukiwania były niestety bezskuteczne”.

W 1965 roku podjąłem na nowo poszukiwania na Ukrainie, w archiwach i poprzez anonse w prasie lwowskiej i drohobyckiej, ale nie dały rezultatu.

Ustalmy, choćby nie w pełnej mierze, na podstawie posiadanych wiadomości, spis pozycji, które zawierały się w tym zaginionym depozycie. Przede wszystkim był tam rękopis tomu złożonego z czterech dużych opowieści. Jediną wiadomością o istnieniu tego dzieła jest odpowiedź Schulza na ankietę „Wiadomości Literackich” z kwietnia 1939 r.:

„Moją najbliższą książką będzie tom złożony z czterech opowiadań. Temat – jak zawsze – nieważny i trudny do zreferowania. Ja sam mam dla wewnętrznego użytku pewne nic nie mówiące nazwy prywatne. Tak np. temat jednego z tych opowiadań nosi zapożyczony od Jokaia tytuł «Marsz za porte-épée» – nie wiadomo właściwie, co nazwać tematem przy tym sposobie krystalizowania treści. Właściwym tematem, a więc ostatecznym surowcem, który znajduję w sobie bez żadnej ingerencji woli, jest pewien stan dynamiczny, zupełnie «ineffabilis» i zupełnie niewspółmierny ze środkami poezji. Mimo to posiada on całkiem określony klimat, wyznaczający ściśle gatunek treści osadzającej i nawarstwiającej się na nim. Im bardziej ten bezcielesny związek jest «ineffabilis», tym większa jest jego chłonność, tym wyraźniejszy tropizm i tym silniejsza pokusa zaszczepienia go na materiale, w którym by się zrealizował. Np. pierwszym załączkiem moich «Ptaków» było pewne migotanie tapet, pulsujące w ciemnym polu widzenia – nic więcej. To migotanie posiadało jednak wysoki potencjał treści możliwych, ogromną reprezentacyjność, prawieczność, pretensję do wyrażenia sobą świata. Pierwszym zawiązkiem «Wiosny» był obraz albumu z markami, promieniujący w centrum widzenia, migocący niesłychaną potęgą aluzji, atakujący ładunkiem dającej się domyśleć treści. – Ten stan, jakkolwiek treściowo ubogi, daje mi poczucie konieczności, legitymację do snucia, pewność legalności całego procesu. Bez tego fundamentu byłbym wydany na łup wątpliwości, miałbym poczucie blagi, dowolności i nieautentyczności tego, co tworzę. – Kuszą mnie obecnie coraz bardziej niewyraźne tematy. Paradoks, napięcie między ich niewyraźnością i nikłą a uniwersalną pretensją, aspiracją reprezentowania «wszystkiego» – jest najsilniejszą podniętą twórczą. – Kiedy te opowiadania będą gotowe do druku, jeszcze nie wiem. Niezdolność do wyzyskiwania okruszków i odpadków czasu zmusza mnie do odłożenia ostatecznego wykończenia ich do wakacji”.

Można przypuszczać, że tom był ukończony, gotów do druku. Z pewnością nie było w nim utworów drukowanych w czasopiśmie na dwa lata przed wojną, jak np. *Kometa* czy *Ojczyzna* (określona przez autora jako fragment większej całości), ponieważ – jak wynika z przytoczonej wypowiedzi Schulza – cztery opowiadania z przygotowywanego tomu to utwory nowe, nie znane, nie mające jeszcze nawet tytułów. Możliwe natomiast, że znajdowało się wśród nich opowiadanie o szewskim synku-pokrace, odrzucone w 1940 roku przez redakcję lwowskich „Nowych Widnokręgów”.

W zaginionym depozycie musiał się również znajdować manuskrypt powieści pt. *Mesjasz*. Utwór ten, najpewniej nie dokończony, ma swoją historię. Początki pracy nad nim to zapewne okres tuż po ukończeniu *Sklepów cynamonowych*, jeszcze przed ich wydaniem. W 1934 r. wydrukował Schulz w „Wiadomościach Literackich” utwór pt. *Genialna epoka* z dopiskiem: „fragment z powieści Mesjasz” – Na pytania Kazimierza Truchanowskiego odpisuje w liście z 1935 roku: „«Mesjasz» rośnie pomалу – będzie to dalszy ciąg «Sklepów cyn.»”. W 1936 r. znów odpowiada Truchanowskiemu: „Dotyka Pan bolesnej rany, gdy mówi o «Mesjaszu». Praca mi nie idzie”. A po upływie miesiąca – znowu: „«Mesjasza» nie tykam”.

W wydanym w 1937 r. tomie pt. *Sanatorium Pod Klepsydrą* znalazła się *Genialna epoka* już jako utwór samoistny, a nie fragment *Mesjasza*. Poprzedza ją bezpośrednio *Księga*, kompozycyjnie i fabularnie z nią związana – z pewnością również pierwotnie zamierzona jako rozdział powieści *Mesjasz*. Można by wnioskować z faktu przerwania pracy nad powieścią i umieszczenia jej fragmentów w innej książce, że Schulz zaniechał całkowicie kontynuowania

tego dzieła. O ile jeszcze w 1935 r. w odpowiedzi na ankietę „Wiadomości Literackich” wymienia ten tytuł w swych najbliższych planach pisarskich, o tyle w ankiecie z 1939 r. przemilcza go już zupełnie. Niewątpliwie jednak z dalszej pracy nad *Mesjaszem* nie zrezygnował, bo już po oddaniu *Sanatorium* do druku pisał w liście: „«Mesjasz» leży odłogiem” – a rzecz objętościowo znacznie musiała przekraczać owe dwa wyłączone z niej fragmenty, które znalazły się w *Sanatorium Pod Klepsydrą*. Już w czasie wojny czytał swym znajomym urywki z *Mesjasza*, nigdzie nie publikowane. Jak wspomina jeden ze słuchaczy tych lektur, była w nich mowa o tym, jak to ludzie podawali sobie z ust do ust radosną wieść, że oto *Mesjasz* nadchodzi i jest już o trzydzieści zaledwie kilometrów od Drohobycza... Powieść ta miała być głównym dziełem Schulza o najistotniejszej w jego mitologii idei „powrotnego dzieciństwa”, czyli „czasów mesjaszowych”.

Następna pozycja zaginionego depozytu to *Die Heimkehr*, jedyny utwór napisany przez Schulza po niemiecku. Była to nowela licząca trzydzieści stron maszynopisu, napisana w 1937 roku. „Ponieważ teraz myślę ciągle o tłumaczeniu na jakiś język europejski – przyszło mi na myśl napisać jakąś rzecz od razu po niemiecku” – pisał w liście do Romany Halpernowej we wrześniu 1937 r. Poza depozytem kopie tego utworu wysłane były do Moskwy w r. 1940 do wydawnictwa literatur obcych Inoizdat; nie doszło jednak do druku. Wcześniej jeszcze, w 1938r., informował w jednym z listów: „Matka mego przyjaciela chce zawieźć «Heimkehr» Th. Mannowi do Zurychu”. Owym przyjacielem był Jerzy Brodnicki, mąż graficzki Eggi van Harardt. W liście do Schulza z 23 marca 1938 r. Egga donosi: „Matka Jerzego jedzie około 10-tego kwietnia do Zurychu, by przedstawić Mannowi nowelę Twą wraz z moimi ilustracjami”.

Poza wymienionymi utworami w depozycie znajdowały się inne luźne opowiadania, utwory nie ukończone, fragmenty prozy, brudnopisy listów oraz pamiętniki spisywane od lat w grubych, oprawnych zeszytach, a także listy od wielu znajomych, pisarzy i malarzy – m. in. od Zofii Nałkowskiej, Debory Vogel, Tadeusza Brezy, Tomasza Manna, Witolda Gombrowicza, Stanisława Ignacego Witkiewicza, Juliana Tuwima, Emila Zegadłowicza, Marii Kuncewiczowej i wielu innych.

Choć dotychczasowe moje poszukiwania nie doprowadziły do odnalezienia bezcennego depozytu, to jednak nie stwierdziłem faktu jego zniszczenia. Po śmierci Schulza wojna długo jeszcze doświadczała jego rodzinne strony, potem nadeszła „wędrówka ludów” wielkiej repatriacji w konsekwencji zmiany granic Polski. Drohobycz i jego bliższe i dalsze okolice znalazły się poza jej granicami, na terytorium Związku Radzieckiego, gdzie twórczość i osoba Schulza nie była znana. Utrudniało to w ogromnym stopniu – jeśli nie uniemożliwiało całkowicie – wszelkie poszukiwania śladów – tam, gdzie miały one największe szansę pozostać. Było wiele okazji do zniszczeń i bardzo mało sposobności do kultywowania pamiętek. Jednakże przedziwną niekiedy miewają żywotność bezbronne papierki. Być może, że zapowiadane szersze udostępnienie zbiorów archiwalnych w byłym ZSRR, ułatwienie w nich poszukiwań, przyczyni się także do odkrycia choćby części wielkiej Schulzowskiej zguby w archiwach Lwowa, Sambora, Stryja, Drohobycza, a nawet – Kijowa i Moskwy. Wówczas z pozornego niebytu mogłyby się jeszcze może wyłonić bezcenne rękopisy, uznawane dotychczas za zaginione bezpowrotnie... Może na tej fali ujawnią się też zbiory prywatne oraz depozytariusze najcenniejszych skarbów ze spuścizny Brunona Schulza, który niegdyś złożył je w czyjeś zaufane ręce... Oby się tak stało.

Wszystkich odnalezionych i zebranych dotychczas listów Schulza jest sto pięćdziesiąt sześć. Tyle lub niewiele więcej pozostało z ogromnej, przez długie lata prowadzonej korespondencji pisarza, liczącej kilka tysięcy ważkich treściowo listów. Bardzo wiele z nich zginęło wraz z ich adresatami, inne zmiotła wojna – jeśli nawet nie zawsze bezpośrednio, to w następstwie swego niszczącego działania. W paru przypadkach udało się ustalić ponad wszelką wątpliwość fakt zniszczenia listów. Pierwsze z tych smutnych ustaleń odnosi się do korespondencji z Deborą Vogel.

Listy do niej miały wyjątkowe znaczenie i niezwykłą wartość. Były w nich obszerne postscripta, zawierające pierwszą redakcję *Sklepów cynamonowych*, pisanych wówczas – w latach 1930-32 – dla jedyne go czytelnika: adresatki. Po kilku latach, pisząc do Halpernowej, wspomina: „szkoda, że nie znaleźliśmy się przed paru laty. Wtedy umiałem jeszcze pisać piękne listy. Z moich listów powstały stopniowo «Sklepy cynam.» Te listy po największej części skierowane były do pani Debory Vogel, autorki «Akacje kwitną». Większość tych listów zaginęła”.

Zaginiecie większości listów wynikało prawdopodobnie z zamieszania związanego z przeprowadzką: w 1932 roku Debora wyszła za mąż za architekta Barenblütha i przenieśli się z ulicy Zborowskiej do domu męża przy ulicy Leśnej. Przywiązywała jednak duże znaczenie do tej korespondencji i w 1938 roku odnalazła zagubione listy. W grudniu tego roku pisała do Schulza: „Przy porządkowaniu znalazłam pakiet listów od Ciebie: proszę Cię zatem, byś zwrócił mi te inne, wypożyczone, o ile są Ci niepotrzebne, i te, które były swego czasu u Dr. Fr. [Friedmana? – J. F.], chcę uporządkować je chronologicznie”.

Pod koniec 1941 roku Debora Vogel z całą rodziną została przesiedlona do lwowskiego getta. Tam po mniej więcej dziewięciu miesiącach prześladowań wraz z mężem i sześciolatnim synkiem została zastrzelona w czasie tzw. wielkiej akcji w sierpniu 1942 roku. Stało się to w zamkniętym lokalu sklepowym, gdzie się ukryli, przy ul. Bernsteina.

Wszelkie swoje papiery pozostawili na Łyczakowie w domu przy ul. Leśnej. Dopiero w roku 1965 miałem możliwość przeprowadzenia poszukiwań na miejscu – we Lwowie. Dozrycy domu przy ulicy Leśnej, mieszkająca tam już od przeszło czterdziestu lat, poinformowała, że papiery z piwnic, pozostałe po „starych lokatorach”, zostały spalone przy robieniu generalnych porządków przed paru laty.

Drugie podobne ustalenie dotyczy listów Schulza do Józefiny Szelińskiej, osoby, której dedykował swoją drugą książkę – *Sanatorium Pod Klepsydrą*. Listy te pochodziły z lat trzydziestych, a było ich około dwustu. Zostały ukryte na strychu domu Szelińskich w 1941 roku w Janowie koło Lwowa. Janów w zasadzie nie uległ wojennym zniszczeniom. Niestety, jak stwierdziłem, dom Szelińskich nie istnieje: spłonął podobno pod koniec wojny czy też nawet po jej zakończeniu.

To tylko dwa przykłady smutnych dziejów korespondencji Schulza; podobny los przypadł w udziale wielu, wielu jego listom. Jednakże wśród rozproszonej spuścizny znalazły się również, oprócz rękopisów, prace plastyczne, grafiki i rysunki. Mimo ogromnych strat i w tym zakresie, rysunek miał na ogół większe szansę ocalenia, nawet w obcych rękach, niż rękopis, uważany często za bezwartościowy świstek papieru. Choć bywało inaczej.

Dużą tekę rysunków oraz jeden większy obraz dał Schulz, jak już wspomnieliśmy, Zbigniewowi Moroniowi na początku 1942 r. Nie były to wszystkie prace plastyczne, które pragnął ocalić. Resztę grafik, rysunków i obrazów (pasty i olej) przekazał innej, nieznannej osobie. W 1944 roku Moroń opuścił Drohobycz i przeniósł się do Makowa Podhalańskiego, gdzie zamieszkał. Tekę i obraz schował w koszu z bielizną. Tuż przed wkroczeniem do Makowa wojsk radzieckich Niemcy ewakuowali część ludności na trzy dni. Gdy Moroń powrócił do siebie już po wyzwoleniu miasteczka, zastał dom całkowicie obrabowany. Kosz z bielizną zniknął, a obraz, podarty na kawałki i podeptany, nie dał się już uratować. Tak w latach sześćdziesiątych zrelacjonował mi utratę bezcennego depozytu Zbigniew Moroń; tak też informowałem o tym w dotychczasowych publikacjach. Po latach – w 1985 r. – teka rysunków najniespodziewaniej odnalazła się wśród szpargałów zamkniętych w starej walizce brata Zbigniewa Moronia, Bogusława, w Gdańsku, po śmierci właściciela, który do końca życia nie wiedział o tym, że rzekomo zaginione rysunki nigdy nie zostały skradzione. Teką zawierała ponad osiemdziesiąt prac, które obecnie są już w większości własnością Muzeum Literatury w Warszawie, nabyte za pośrednictwem moim i miłośnika twórczości Schulza, Andrzeja Kretowicza.

Inną tekę, zawierającą ponad sto rysunków i szkiców (w tym część ilustracji do *Sanatorium pod Klepsydrą*), wręczył Schulz swemu byłemu uczniowi, Emilowi Górskiemu. Wiadomość o tym otrzymałem w 1948 roku i już wtedy miałem okazję obejrzeć posiadane przezeń rysunki, ale dopiero po latach – w 1964 r. – mogłem wraz z Markiem Holzmanem pośredniczyć między ich właścicielem a Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, które całą tekę zakupiło do swych zbiorów.

Spośród olejnych obrazów Schulza odnalazł się dziś tylko jeden. Jest to kompozycja zatytułowana przez antykwariusza, który wystawił ją na sprzedaż: „Spotkanie”. Pochodzi z rozgrabionych zbiorów przyjaciela Schulza, Stanisława Weingartena, który zginął w czasie wojny, zamordowany przez okupanta w getcie łódzkim. Ten jedyny znany nam dziś olej Schulza został zakupiony przez Muzeum Literatury w marcu 1992 r. na aukcji dzieł sztuki w Łodzi. Zachowała się fotografia podobnego dzieła, którego oryginał zaginął; jest to nieco odmienna wersja obrazu o tej samej tematyce, co odnalezione „Spotkanie”. Wszystkie lub prawie wszystkie obrazy olejne Schulza – prócz nowo-odnalezionej – zaginęły w rodzinnych stronach artysty, na terenie dzisiejszej Ukrainy. A było ich niemało. Jeden, „Zabicie smoka”, wisiał w drohobyckim domu pisarza, dwa znajdowały się w Galerii Miejskiej we Lwowie (krajobraz i portret); „Bał wariatów” i „Nadejście Mesjasza” były własnością brata Brunona Schulza i do 1939 r. znajdowały się obok wielu rysunków we Lwowie. Inne, liczne, w drobnej części jedynie znane nam z ustnych świadectw, przepadły bez wieści wraz z ich właścicielami, ofiarami hitlerowskiego ludobójstwa... Niejedno z tych dzieł zapewne jest do dziś przechowywane w niewiadomych miejscach i czeka na przypadek ujawnienia.

Około roku 1922 Schulz przystąpił do opracowania tzw. *Xięgi Bałwochwalczej*. Była to teka grafik, własnoręcznie przez autora oprawiona w płótno. Na okładce znajdował się rysunek tuszem – na każdym egzemplarzu inny. Wewnątrz teki jest karta tytułowa, zawierająca niekiedy spis zawartości, ozdobiona rysunkową winiętą. Napis na niej brzmi: *Xięga Bałwochwacza. Grafiki oryginalne Brunona Schulza*. Na luźnych kartonach naklejone są poszczególne grafiki, zaopatrzone w podpis autora i datę powstania; jest ich w tece kilkanaście, ale ich zestawy w poszczególnych egzemplarzach różnią się nieco. Wykonanie tych grafik przypada na lata 1920-1921, kiedy to Schulz cały swój czas mógł poświęcać dokształcaniu się, lekturze i rysowaniu. Pewną ilość egzemplarzy *Xięgi Bałwochwalczej* sprzedał, głównie w Warszawie, trochę podarował znajomym i przyjaciołom.

Witkiewicz określał technikę tych grafik wymyślonym przez siebie mianem – „drapografia”. Sam Schulz pisał do Waśniewskiego na ten temat: „Metoda, którą się posługuję, jest żmudna. Nie jest to akwaforta, ale tzw. cliché – verre – płyta szklana. Rysuje się igłą na warstwie czarnej żelatyny pokrywającej szkło, w ten sposób otrzymany negatywny, przeświecający rysunek traktuje się jako negatyw fotograficzny, tj. kopiuje się w ramce fotogr. na papierze światłoczułym, wywołuje, utrwała i zmywa – proceder jak przy odbitkach fotograficznych – koszt znaczny – praca także. Mam ofertę «Roju» na kilkanaście tek – nie wykonuję jej, choć można by zarobić kilkaset złotych”.

Pojedyncze egzemplarze *Xięgi Bałwochwalczej* zachowały się w polskich zbiorach muzealnych oraz w prywatnych rękach – także za granicą. Rysunki Schulza poza Muzeum Literatury znajdują się jeszcze w zbiorach Żydowskiego Instytutu Historycznego w Warszawie oraz u osób prywatnych – głównie w Warszawie, Krakowie i Łodzi. Pierwsza polska edycja książkowa *Xięgi* przygotowana przeze mnie do druku ukazała się w Warszawie w 1988 r.

Jak widać z pobieżnego przeglądu, straty są ogromne. Jeśli nie nastąpią kiedyś niespodziewane odkrycia zagubionych w rękopisach dzieł, Bruno Schulz pozostanie w literaturze jako autor dwóch książek i garści tekstów publikowanych za jego życia w czasopiśmie. Ta ocalała część dorobku genialnego twórcy zapewnia mu poczesne miejsce w literaturze naszego stulecia.

SPIS TREŚCI

Znalazłem autentyk (zamiast wstępu)
Bruno syn Jakuba
Księga, czyli powrotne dzieciństwo
Czas Schulzowski, czyli mityczna droga do wolności
Powrót do szkoły
Prehistoria i powstanie *Sklepów cynamonowych*
Fantomy a realność
Wyprawy w świat
Magia i definicja
Epilog życiorysu
Dzieła ocalałe i zaginione