

## WIOSNA BRUNONA SCHULZA: HISTORIA I MIT

STANLEY BILL\*

[www.orcid.org/0000-0003-4898-6641](http://www.orcid.org/0000-0003-4898-6641)

*Przełożył Tomasz Bilczewski\*\**

### Z PROWINCJONALNEGO MROKU „INNEJ EUROPY”

Najszerzej rozpowszechnione wizerunki Brunona Schulza (1892–1942) przedstawiają go jako polsko-żydowskiego pisarza i artystę, który w swojej pracy twórczej odwrócił się od polityki i historii tylko po to, by dać się pochłoniąć najbardziej brutalnym siłom politycznym i historycznym w swoim życiu. Zwłaszcza poza Polską recepcja dzieła Schulza zwykła koncentrować się na jednostkowości jego postawy estetycznej, tragicznych okolicznościach śmierci związanej z Zagładą oraz na legendzie zaginionych dzieł. W wielu opracowaniach krytycznych Schulz pojawia się jako postać zarazem apolityczna i ahistoryczna, artysta, który w pewien sposób nie przynależał do swego czasu i miejsca aż do momentu, gdy sowiecka i niemiecka okupacja prowincjonalnego miasta rodzinnego w przymusowy i przewrotny sposób dokonała „upolitycznienia” i „uhistorycznienia” pisarza. Z tego punktu widzenia estetyczny świat Schulza tworzy pewną zamkniętą przestrzeń oddzieloną od społecznych realiów, kruchą domenę osobistej mitologii i literackiego eksperymentu prowadzonego w krótkim okresie wythnienia od szalejących wichrów historii.

W świecie anglojęzycznym entuzjastyczny patronat wybitnych pisarzy, jak Philip Roth i Cynthia Ozick, stanowił siłę napędową rozwoju reputacji Schulza w latach 70. i 80. ubiegłego stulecia. Owi literaccy zwolennicy autora *Sklepow cynamonowych* zwykli postrzegać go właśnie jako tajemniczy talent, który wyłonił się z prowincjonalnego mroku „innej Europy”, zanim został połknięty przez wojenną zagładę. John Updike charakteryzował go jako „człowieka prze-

---

\* Stanley Bill – dr, adiunkt i dyrektor Programu Studiów Polskich na Uniwersytecie w Cambridge.

\*\* Tomasz Bilczewski – dr hab., Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego.

bywającego w ukryciu”, którego dzieła brały swój cudowny początek w „zapadłym miasteczku galicyjskim”<sup>1</sup>. Noblista John Maxwell Coetzee opisywał opowiadania Schulza jako „twory unikalne i zdumiewające, które wydawały się pochodzić znikąd”<sup>2</sup>. Ta pełna zdumienia pochwała pisarstwa Schulza odzwierciedlać może zarówno jego prowincjonalne zaplecze, jak i pewne zachodnie przeświadczenia dotyczące statusu kultury polskiej.

Jednak nie tylko w świecie anglojęzycznym recepcja Schulza zwykła oddzielać jego utwory od historii, polityki i społeczeństwa. W Polsce najwcześniejsza praca krytyczna poświęcona pisarzowi atakowała go właśnie za brak zainteresowania problematyką społeczną i polityczną. W najbardziej znanym tego rodzaju wystąpieniu Ignacy Fik zarzucał Schulzowi rzekomą dekonstrukcję więzi społecznych i redukcję jednostki do najniższych instynktów<sup>3</sup>. Późniejsi krytycy porzucają ów polemiczny ton, lecz najbardziej wpływowe interpretacje pism Schulza nadal będą zazwyczaj przesuwają kwestie społeczne, polityczne i historyczne do przypisów. Włodzimierz Bolecki i inni badacze koncentrowali się głównie na oryginalnej poetyce pisarza<sup>4</sup>. Władysław Panas zapoczątkował ten nurt interpretacyjny, który w samym centrum myśli Schulza umieszczał religijne tradycje żydowskiego mistycyzmu, zwłaszcza luriańskiej kabały<sup>5</sup>. Michał Paweł Markowski zaproponował Heglowskie i Nietzscheańskie wątki „filozofii egzystencji” jako najwłaściwsze konteksty rozumienia Schulzowego dzieła<sup>6</sup>.

Od tych tendencji interpretacyjnych pojawiały się, rzecz jasna, godne uwagi wyjątki. Jeden z najważniejszych stanowi wczesna praca krytyka Artura Sandauera, zakorzeniająca pisarstwo Schulza w dynamicznych realiach społeczno-ekonomicznych jego rodzinnego regionu. Według niego pisarz opisywał „zdegradowaną rzeczywistość”, w której odzywa się echo historycznych zmian w strukturze słabo rozwiniętego obszaru Galicji przełomu wieku,

<sup>1</sup> J. Updike, *Skromny geniusz Bruno Schulz*, przeł. J. Zieliński, „Literatura na Świecie” 1980, nr 8, s. 359.

<sup>2</sup> J.M. Coetzee, *Sweet Persuasions of the Dark*, „The New York Review of Books” 2003, No. 3, <http://www.nybooks.com/articles/2003/02/27/sweet-persuasions-of-the-dark> (dostęp: 21 grudnia 2017).

<sup>3</sup> Zob. I. Fik, *Literatura choromaniaków*, „Tygodnik Artystów” 1935, nr 15; K. Wyka, S. Napierski, *Dwugłos Schulzu*, „Ateneum” 1939, nr 1.

<sup>4</sup> Zob. W. Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Wrocław 1982.

<sup>5</sup> Zob. W. Panas, *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*, Lublin 1997. Karen Underhill powiązała myśl Schulza z innymi najważniejszymi postaciami „żydowskiej nowoczesności” (zob. K. Underhill, *Ecstasy and Heresy: Martin Buber, Bruno Schulz and Jewish Modernity*; [w:] *(Un)masking Bruno Schulz: New Combinations, Further Fragmentations, Ultimate Reintegrations*, red. D. de Bruyn, K. Van Heuckelom, Amsterdam 2009, s. 27–47).

<sup>6</sup> M.P. Markowski, *Powszechna rozwiązłość. Schulz, egzystencja, literatura*, Kraków 2012.

jak i jego własnych rzekomo masochistycznych tendencji<sup>7</sup>. W swej pozornie „nie-realistycznej” formie pisarstwo Schulza oddaje historyczną dezintegrację drobnego żydowskiego handlu Galicji w ostatnim okresie istnienia imperium austro-węgierskiego. W tym świetle metamorfozy oraz ostateczne zniknięcie „ojca” w opowiadaniach Schulza ucieleśnia koniec tradycyjnych form handlu, patriarchalnej władzy i być może nawet żydowskiej tożsamości. Praca Sandaue- ra oddziaływała szczególnie w latach 50. i 60., a wraz z ich upływem historycz- ne podejścia do dzieła Schulza stały się daleko mniej znaczące<sup>8</sup>.

Pisma Schulza, by odwołać się do krytycznego słownika Northropa Frye’a, zwykły przyciągać odczytania o bardziej „dośrodkowym” aniżeli „odśrodko- wym” charakterze. Większość interpretacji kierowała się raczej do wewnątrz – ku uderzająco oryginalnym „wzorcom werbalnym” ustanowionym przez tekst – niż na zewnątrz, ku obszarom wykraczającym poza domenę literatury<sup>9</sup>. Trzeba przyznać, że „żydowsko-mistyczne” odczytania Panasa i „egzystencjalne” inter- pretacje Markowskiego mają naturę o tyle „odśrodkową”, o ile wychodzą poza utwór literacki, by zmierzać w stronę innych systemów tekstowych znaczeń. Niemniej jednak pozostają one w obrębie czysto tekstowego świata, wzbogaca- jąc schulzologię przez poszerzanie lub zmianę relacji intertekstualnych. W grun- cie rzeczy, najogólniej rzecz biorąc, interpretacje te nie proponują żadnego biograficznego dowodu choćby na to, że Schulz wszystkie te źródła znał. Uwaga koncentruje się w sposób zdecydowany – i zarazem produktywny – na tekstach i ich wzajemnie oświetlających się znaczeniach, a w mniejszym stopniu na społecznych, politycznych czy historycznych światach rozciągających się poza ich granicami.

Ten „dośrodkowy” nacisk interpretacyjny nie jest być może zaskakujący. Intymna mitologia literacka Schulza, skoncentrowana na archetypalnym życiu rodzinnym i fantastycznych wydarzeniach z życia anonimowego prowincjonal- nego miasta, ze swej natury nie zachęca do odczytań „odśrodkowych”<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> A. Sandauer, *Rzeczywistość zdegradowana. Rzecz o Brunonie Schulzu*; [w:] tegoż, *Zebrane pisma krytyczne*, t. 1, Warszawa 1981, s. 557–580.

<sup>8</sup> Istnieją godne uwagi wyjątki (zob. T. Robertson, *Obrazowanie i historia w opowida- niach Brunona Schulza: Przypadek kolei żelaznej*; [w:] *Czytanie Schulza*, red. J. Jarzębski, Kraków 1994, s. 221–230; E. Prokop-Janiec, *Szulz a galicyjski tygiel kultur*; [w:] *Czytanie Schulza*, dz. cyt., s. 95–106). Jerzy Jarzębski w swojej biograficznej pracy poświęconej pisarzowi też zwracał szczególną uwagę na społeczny i historyczny kontekst twórczości Schulza, ale jego interpretacje koncentrowały się na „rekonstrukcji mitycznego świata sensów, tkwiącego w organizacji Schulzowskiego miasteczka” (J. Jarzębski, *Szulz*, Wrocław 1999, s. 206).

<sup>9</sup> N. Frye, *Anatomia krytyki*, przeł. M. Bokiniec, Gdańsk 2012, s. 85.

<sup>10</sup> Ewa Świąc skupiła się na „historiach rodzinnych” w prozie Schulza, argumentując, że „Schulzowska »prywatność« stanowić może także odwrót od rzeczywistości (wielkiej historii)” (E. Świąc, *Historie rodzinne w prozie Brunona Schulza*; [w:] *Literatura i różne historie. Szkice o literaturze XX i XXI wieku*, red. B. Gutkowska, A. Nęcka, Katowice 2011, s. 11).

Niemniej jednak utwory pisarza nie tworzą samotnej wyspy oddzielonej od społecznych, politycznych i historycznych realiów jego czasów. Wszak w eseju powstałym w 1939 roku, a dopiero niedawno ponownie odkrytym w archiwach, Schulz daje klarowne wyjaśnienie tego, w jaki sposób konceptualizował związek między sztuką a światem społecznym czy też politycznym:

Programy polityczne są tylko zracjonalizowaną powierzchnią, eksponentem wewnętrznym głębokich przemian dokonywujących się w głębi świadomości zbiorowej. Te przemiany nie dokonują się w kategoriach samej myśli politycznej, ale fermentują w głębiach mitycznych, tam gdzie rodzą się tęsknoty, zachwyty, ideały i formy wyobraźni zbiorowej. W tych samych głębiach operuje sztuka. Stąd płynie jej ogromna rola. Wobec gotowego rezultatu, wobec skrzystalizowanego dzieła sztuki nie zdajemy sobie sprawy, że ten ograniczony i na drobnej przestrzeni zamknięty twór zawiera w sobie w niesłychanej kondensacji rezultat ciężkich i daleko idących decyzji, rozstrzygnięć, wahań i przełomów, dokonywujących się w głębi świadomości społecznej. Rozstrzygnięć tych dokonuje artysta nie za siebie tylko, ale w imieniu zbiorowości, siłami i środkami tej zbiorowości.<sup>11</sup>

Z punktu widzenia Schulza sztuka ma do odegrania rolę szczególną, a pomimo tego pozostaje w intymny sposób powiązana ze sferą polityczną i społeczną. Sztuka w skondensowanej formie przekazuje mityczne „rozstrzygnięcia” „świadomości społecznej”, które wyrażają się również w programach politycznych i – szerzej – w historii. Tym sposobem tworzona przez Schulza sztuka wizualna oraz literacka dają wyraz mitycznym „początkom” wydarzeń historycznych. Pisarz, podobnie jak artysta, posiada specjalny dostęp do „świadomości zbiorowej” i za sprawą wspomnianego powiązania jest w stanie uchwycić „głębokie przemiany” będące motorem rozwoju historii społecznej i politycznej.

Schulz nie pisze bezpośrednio o historii, polityce czy kwestiach społecznych, dlatego właśnie w latach 30. staje się przedmiotem ataku lewicowych krytyków za swój rzekomy eskapizm estetyczny. Jednak – co pomaga nam zrozumieć sam pisarz – jego utwory w formie symbolicznej lub „mitycznej” w fundamentalny sposób łączą się ze społecznymi, politycznymi czy historycznymi procesami. Artur Sandauer zrozumiał ów związek w latach 50.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> B. Schulz, *E.M. Lilien*, „Schulz/Forum”, nr 6, s. 84. Schulz opublikował ten esej w odcinkach, ukazujących się w latach 1937–1938 na łamach „Przeglądu Podkarpacia”, lokalnej gazety okolic Drohobycza–Borysławia–Truskawca, czyli ówczesnych terenów południowo-wschodniej Polski. Esaj ten został opublikowany ponownie tuż po jego odkryciu w 2015 roku przez ukraińskiego historyka Bohdana Lazoraka i – równoległe – przez zespół Stanisława Rośka z Uniwersytetu Gdańskiego (*Artyści z Drohobycza, Lilien i Lachowicz*, red. W. Meniok, G. Józefczuk, Lublin 2015).

<sup>12</sup> Kontekst pisania w komunistycznej Polsce sprawiał, że twórcze interpretacje Sandauera miały zarazem charakter nieco ideologiczny. Sandauer powtarza nawet stwierdzenie, że sam Schulz był komunistą – pogląd ten został odrzucony przez jego czołowego biografę Jerzego Ficowskiego (zob. J. F i c o w s k i, *Regiony wielkiej herezji i okolice*, Sejny 2002, s. 154–155, 418–419).

Rewelacje ujawnione w nowo odkrytym esejju Schulza – wspólnie z poszerzającym się korpusem badań nad jego miejscem i epoką<sup>13</sup> – winny uprawomocnić i inspirować nowy zestaw „odśrodkowych” odczytań autorskiego dzieła. Krótko mówiąc, najwyższy czas, by schulzologia ponownie włączyła w obręb historii politycznej i społecznej nie tylko biografię, ale i pisarstwo Schulza.

Ten krytyczny proces został już zapoczątkowany. Pośród najnowszych „odśrodkowych” interpretacji pisarstwa Schulza znalazła się propozycja Macieja Urbanowskiego, który wskazał na zaskakujący rezonans między dziełem pisarza a pewnymi „rewolucyjno-konserwatywnymi” czy „antynowoczesnymi” wizjami polityki<sup>14</sup>. George Gasyna przekonywał, że Schulz zaangażował się w „mikropolityczny” projekt oporu, by uprawomocnić i twórczo przepracować „śmietnik” prowincjonalnej egzystencji<sup>15</sup>. Dorota Wojda rozwinęła „postkolonialne” interpretacje opowiadań<sup>16</sup>, a Karen Underhill opublikuje niebawem swą nową książkę poświęconą Schulzowi i „galicyjskiemu modernizmowi żydowskiemu”<sup>17</sup>. W dalszej części rozdziału przedstawię własną „odśrodkową” interpretację, odczytując *Wiosnę* – będącą najbardziej złożonym dziełem Schulza – jako swoistą mitologizację historii społecznej i politycznej jego czasów. W fantastycznej fabule tego utworu przedstawia on pośrednio historyczny rozpad imperium austro-węgierskiego na liczne państwa narodowe.

#### WIOSNA: „WIELKI KOMENTARZ CZASÓW”

Najdłuższy tekst literacki Schulza, jakim jest nowela *Wiosna* (1937), zawiera być może najwyraźniejsze treści polityczne i historyczne w całym twórczym dorobku pisarza. Podobnie jak większość opowiadań Schulza, rozgrywa się ona w okresie jego własnego dzieciństwa u zmięzchu imperium austro-węgierskiego. W centrum tego dzieła znajduje się portret cesarza Franciszka Józefa, reprezentujący – w niezmiennej i jednolitej formie – schyłek licznych możliwości owego świata:

<sup>13</sup> Włączając ważne prace historyków ukraińskich, którzy stali się współodkrywcami eseju: Bohdana Łazoraka, Leonida Tymoszenki, Łesi Chomycz, Ihora Czawy (*Vidomyi i nevidomyi Bruno Schul'is. Sofsiokul'turnyj portret Drohobycha, Drohobycz* 2016).

<sup>14</sup> M. Urbanowski, *Bruno Schulz i polityka*, „Wielogłos” 2013, nr 2, s. 22–23.

<sup>15</sup> G. Gasyna, „Tandeta” (*Trash*): *Bruno Schulz and the Micropolitics of Everyday Life*, „Slavic Review” 2015, No. 4, s. 760–784.

<sup>16</sup> Wojda sugerowała, że opowiadania Schulza głęboko problematyzują polski kolonialny mit kresów przez specyficzne przedstawienie pogranicza (D. Wojda, *Schulzowskie reprezentacje pogranicza kulturowego*; [w:] tejsze, *Polska Szeherazada: Swoje i obce z perspektywy postkolonialnej*, Kraków 2015, s. 179–198).

<sup>17</sup> K. Underhill, *Bruno Schulz and Galician Jewish Modernity*, Bloomington 2022.

Świat był naówczas objęty ze wszech stron Franciszkiem Józefem I i nie było wyjścia poza niego. Na wszystkich horyzontach wyrastał, zza wszystkich węglów wynurzał się ten profil wszechobecny i nieunikniony, zamykał świat na klucz, jak więzienie.<sup>18</sup>

Prowadzona przez dziecięcego narratora, Józefa, rebelia wyobraźni przeciw władzy cesarza tworzy centralną oś chaotycznej fabuły i symbolicznej ramy tej noweli. Osiągając swój punkt kulminacyjny w surrealistycznym powstaniu figur woskowych, rewolta wywołuje różnorodny oddźwięk: nie tylko seksualny, estetyczny, biologiczny, lecz także polityczny i historyczny<sup>19</sup>.

Nierealistyczne konwencje i wysoce ironiczny nastrój osłabiają i zniekształcają odwołania historyczne. Jak przekonywała Jaimy Gordon, opowiadanie to stanowi „burleskę historii”<sup>20</sup>. W rewolcie tej znacznie silniej pobrzmiwają tony erotyczne aniżeli polityczne, gdyż zbuntowana wojskowa armia Józefa szturmuje willę Bianki, miejscowej dziewczyny, która przykuwa jego wyteżoną uwagę. Niemniej jednak nowela Schulza przedstawia poddaną refrakcji perspektywę na polityczną nowoczesność i być może także na narodowe rewolucje pojawiające się w Europie Środkowej i Wschodniej w okresie pierwszej wojny światowej. Choć rebelia Józefa ostatecznie upada, narrator wyraża podziw dla krótkotrwałej erupcji różnorodności i różnicy w konfrontacji z więzami habsburskiej formy. W rezultacie Schulz przekształca rzeczywistą historię polityczną w pełny ironii mit, który działa w służbie jego szerszych estetycznych i filozoficznych zainteresowań dezintegracją wszelkich ugruntowanych form.

Konkretne kontury tej historycznej wizji przykuwają uwagę wówczas, gdy zderzymy pisarstwo Schulza z dziełem innego żydowskiego twórcy wywodzącego się z tego samego regionu i tego samego pokolenia, a mianowicie z twórczością niemieckojęzycznego pisarza Josepha Rotha (1894–1939). W jego najbardziej znanym dziele *Marsz Radetzky’ego* (*Radetzkymarsch*, 1932) obraz cesarza Franciszka Józefa, podobnie jak w *Wiośnie* Schulza, niesie ze sobą kluczowe znaczenie symboliczne. Obecne u Rotha opisy wszechobecnego wizerunku mogły nawet oddziaływać na późniejsze dzieło Schulza: „Po stokroć tysięcy razy rozproszony był Franciszek Józef w całym państwie – wszechobec-

<sup>18</sup> B. Schulz, *Wiosna*; [w:] tegoż, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław–Kraków 1998, s. 155.

<sup>19</sup> Jak zauważa Maciej Urbanowski, polityczne odniesienia „marszu rewolucyjnego” mają różnorodny charakter, jednak dominacja koloru czerwonego sugeruje socjalistyczne czy wręcz radzieckie konteksty. Jednocześnie Urbanowski obstaje przy przekonaniu, że jawnie polityczny aspekt złagodzony zostaje przez poczucie, że rewolucja rozgrywa się przede wszystkim „w wyobraźni narratora i/lub w świecie natury” (M. Urbanowski, dz. cyt., s. 17).

<sup>20</sup> J. Gordon, *The Strange Afterlife of Bruno Schulz*, „The Michigan Quarterly Review” 2004, No. 1, <https://quod.lib.umich.edu/cgi/t/text/text-idx?cc=mqr;c=mqr;c=mqrarchive;idno=act2080.0043.101;rgn=main;view=text;xc=1;g=mqrq> (dostęp: 21 grudnia 2017).



ny między swymi poddanymi; niczym Bóg w świecie”<sup>21</sup>. Jednak wydzźwięk tego symbolicznego obrazu w utworach obu pisarzy jest całkowicie odmienny.

Fabała powieści Rotha, usytuowana w schyłkowym okresie imperium austro-węgierskiego, ujawnia nostalgię za epoką, w której wizerunek Franciszka Józefa symbolizował bezpieczeństwo i stabilność jednolitego porządku górującego nad kulturową i językową różnorodnością całej monarchii<sup>22</sup>. Jego rozpad zwiastuje nadejście nowego i niebezpiecznego momentu dziejowego, współtworzonego przez narodowe i nacjonalistyczne państwa. Osobista nostalgia Rotha za starym porządkiem ma swe źródło w poczuciu bezpośredniego zagrożenia – czyhającego zwłaszcza na los wspólnot mniejszościowych, a pojawiającego się na obszarze postimperialnego regionu w burzliwych okolicznościach politycznych<sup>23</sup>. Roth, jak podaje jego biograf, lubił przypominać anegdotę o „starym, zakutym w kaftan Żydzie”, zabierającym ze sobą w podróż pociągiem „oprawiony portret Franciszka Józefa”<sup>24</sup>. W historii tej wizerunek cesarza przyjmuje postać niemal przednowoczesnego talizmanu, który chroni przed niebezpieczeństwami nowoczesności<sup>25</sup>. Tymczasem rzeczywistość – tak jak ją postrzegał Roth – zdążyła już ukształtować świat upadających wartości, zarówno politycznych, jak i metafizycznych; w *Marszu Radetzky’ego* bohater będący polskim arystokratą obserwuje: „[Monarchia] rozpada się [...] za życia. Rozpada się, rozpada się już! [...] Nie ma już wiary w Boga. Nacjonalizm stał się nową religią”<sup>26</sup>.

*Wiosna* Brunona Schulza nie wywołuje żadnego z lęków towarzyszących dezintegracji starego porządku, który poprzedza rewolucyjną władzę nowoczesnej polityki. Przeciwnie, nowela w pozytywny sposób wyraża podziw dla kruzenia się skostniałych habsburskich form i jednoczesnej eksplozji nowych możliwości. Franciszek Józef wchodzi na scenę historii dokładnie wówczas, gdy porządek, którego jest przedstawicielem, ma ulec rozbiciu na szereg elementów składowych:

<sup>21</sup> J. Roth, *Marsz Radetzky’ego*, przeł. W. Kragen, Kraków 2015, s. 100–101.

<sup>22</sup> Jak ujmuje to Coetzee, powieść stanowi „wielką elegię habsburskiej Austrii” (J.M. Coetzee, *Emperor of Nostalgia*, „The New York Review of Books” 2002, No. 3; wersja online <http://www.nybooks.com/articles/archives/2002/feb/28/emperor-of-nostalgia> (dostęp: 20 lutego 2018).

<sup>23</sup> W słynnym liście do Stefana Zweiga z roku 1933 pisał: „Zmierzamy w kierunku wielkiej katastrofy. Z dala od naszego osobistego położenia – nasza literacka i materialna egzystencja została zrujnowana – kieruje się nas ku nowej wojnie. Nie postawię na naszą przyszłość ani halera. Barbarzyńcy dokonali przejęcia. Nie łudź się. Piekło króluje” (J. Roth, *A Life in Letters*, przeł. M. Hofmann, New York 2002, s. 237).

<sup>24</sup> M. Hofmann, *Introduction*; [w:] J. Roth, *The Wandering Jews*, przeł. M. Hofmann, New York 2001, s. XIX.

<sup>25</sup> Poza *Marszem Radetzky’ego* obraz Cesarza Franciszka Józefa staje się symbolem utraconego bezpieczeństwa także w innych książkach Rotha, włączając w to *Popiersie cesarza* (*Die Büste des Kaisers*, 1934) i *The Emperor’s Tomb* (*Die Kapuzinergruft*, 1938).

<sup>26</sup> J. Roth, *Marsz Radetzky’ego*, dz. cyt., s. 219.

Świat przepoczwarzał się gwałtownie, wylęgał się w młodych, szczebiotliwych i niesłychanych kolorach, rozwiązywał się szczęśliwie we wszystkich węzłach i przegubach. Mało brakowało, a mapa świata, ta płachta pełna łąt i kolorów byłaby, falując, pełna natchnienia uleciała w powietrze.<sup>27</sup>

Wielość ta ma swój polityczny i historyczny wymiar, jak sugerują radykalne zmiany kolorów na dotychczasowych mapach świata.

*Wiosna* Schulza nie jest nostalgicznym i pogrzebowym *Marszem Radetky'ego*, wieńczącym koniec przednowoczesnego, wielonarodowego imperium, lecz raczej „uniwersalnym marszem wszystkich narodów”, radosnym peanem na cześć rewolucji twórczej<sup>28</sup>. Upadek starego porządku inauguruje w noweli marsz rozpoczynający się od markownika, będący entuzjastyczną deklaracją niepodległości wobec władzy wizerunku Franciszka Józefa, podjętą przez znaczki „Kanady, Hondurasu, Nicaragui, Abrakadabry, Hyporabundii”<sup>29</sup>. Połączenie ze sobą tego, co egzotyczne i fantastyczne, sugeruje nieskrępowaną dziecięcą wyobraźnię. Jednak uderza w tym połączeniu to, że oba państwa środkowoamerykańskie uniezależniły się od imperium. W pojawieniu się tych egzotycznych znaczków pod twarzą Franciszka Józefa odzywa się ich wcześniejsze pojawienie się jako niepodległych państw wśród „kreolskich pionierów”, by odwołać się do opisu, jaki proponuje Benedict Anderson dla określenia narodów Ameryki Południowej i Środkowej, które wybiły się na niepodległość jeszcze przed późniejszą falą europejskich ruchów narodowych<sup>30</sup>.

Te pierwsze środkowoamerykańskie znaczki zapoczątkowują powstanie szerokiej siatki postimperialnych i postkolonialnych odniesień, wplecionych w pozostałe fragmenty opowiadania. W kontraście do szarości imperium Franciszka Józefa znaczki ujawniają „ogromną manifestację krajów, uniwersalny pierwszy maj, monstr-paradę światów” ze „zdyszonymi i gorącymi delegacjami” nadchodzącymi z „San Domingo, San Salvador, z Florydy”<sup>31</sup>. Tę postkolonialną kawalkadę kontynuuje Meksyk, Gwatemala, Barbados, Labrador, Kuba, Haiti, Gujana, Jamajka, Kolumbia, Kostaryka, Wenezuela i Ekwador<sup>32</sup>. W dalszych partiach opowiadania willa Bianki tworzy dziwną, „eksterytorialną” strefę tropikalnego klimatu, pełną „ociężałych motyli” i atmosfery „czegoś kolorowego, kolonialnego”<sup>33</sup>. W kolejnym fragmencie „tłumy Murzynów” najeżdżają miasto<sup>34</sup>. Jako że wiosenne powstanie rodzi się niespiesznie, nazwy kolejnych postimperialnych państw narodowych tworzą awangardę: „Ekwador i Kolumbia

<sup>27</sup> B. Schulz, *Wiosna*, dz. cyt., s. 186–187.

<sup>28</sup> Tamże, s. 153.

<sup>29</sup> Tamże, s. 156.

<sup>30</sup> B. Anderson, *Wspólnoty wyobrażone*, przeł. S. Amsterdamski, Kraków 1997, s. 58–74.

<sup>31</sup> B. Schulz, *Wiosna*, dz. cyt., s. 160.

<sup>32</sup> Zob. tamże, s. 175–177.

<sup>33</sup> Tamże, s. 182–183.

<sup>34</sup> Zob. tamże, s. 203.



mobilizują. W groźnym milczeniu tłoczą się na molo szeregi piechoty, białe spodnie, białe, skrzyżowane rzemienie na piersiach. Jednorożec chilijski stanął dęba”<sup>35</sup>.

Schulz wykorzystuje nazwy egzotycznych krajów postkolonialnych i quasi-scenerię kolonialnych tropików, by stworzyć atmosferę fermentu i rewolucyjnych oczekiwań, która przenika jego nowelę. Klimat udanych rewolucji wymierzonych we władzę kolonialną oraz pierwszej fali nowoczesnych nacjonalizmów infiltruje austrowęgierską scenerię prowincjonalnego miasta, przypominającego rzekomo rodzinny Drohobycz autora. W kontekście urojonej rebelii przeciw symbolom władzy imperium habsburskiego nazwy pierwszych postkolonialnych krajów współgrają z nazwami późniejszych niepodległych państw, które w okresie dzieciństwa spędzonego pod panowaniem Franciszka Józefa mogłyby brzmieć równie egzotycznie dla narratora i dla samego Schulza: Czechosłowacja, Królestwo Serbów, Chorwatów i Słoweńców, Zjednoczenie Transylwanii z Rumunią, Zachodnioukraińska Republika Ludowa (do której należał Drohobycz między późnym rokiem 1918 a wiosną roku 1919) i oczywiście Druga Rzeczpospolita.

Narrator tworzy nawet bezpośredni związek między markownikiem a historią: „Czyż nie był on wielkim komentarem czasów, gramatyką ich dni i nocy?”<sup>36</sup>. W taki sam sposób księga *Wiosny* staje się wielkim ironicznym komentarzem do epoki Schulza i rozpadu imperium habsburskiego w egzotyczną koterię nowych państw narodowych. Pierwsze zwycięstwa, jakie nowoczesny nacjonalizm odnosi nad imperium, reprezentowanym w noweli przez znaczki państw postkolonialnych, inspirują do walki przeciw symbolom wielonarodowej monarchii Franciszka Józefa. Antyimperialna fabuła komplikuje się w dalszych partiach za sprawą narratorskiej lojalności wobec rzekomo wyalienowanego brata cesarza – arcyksięcia Maksymiliana, który pojawia się jako symbol podziemnego oporu. W istocie historyczna postać arcyksięcia miała swe własne imperialne ambicje, ujawniające się wówczas, gdy ogłaszał się on cesarzem Meksyku w roku 1864, a więc zanim siły republikańskie wyrzuciły go i zgładziły<sup>37</sup>. Józef zaczyna wierzyć, że Bianka jest potomkinią Maksymiliana i „małą Kreolką, której nadawał pieszczotliwe imię Conchity”<sup>38</sup>. Muza narratora to nieprawe „kreolskie” potomstwo kolejnych niezrealizowanych ambicji imperialnych.

W noweli Schulza rebelia Józefa nie przyjmuje, rzecz jasna, określonego charakteru narodowego czy politycznego, a zawiła i surrealistyczna fabuła nie pozwala na jakiegokolwiek upraszczające mapowanie wydarzeń historycznych

<sup>35</sup> Tamże, s. 201–202.

<sup>36</sup> Tamże, s. 177.

<sup>37</sup> Zob. tamże, s. 188–190.

<sup>38</sup> Tamże, s. 198.

w odniesieniu do niuansów samej narracji. Pomimo tego Schulz w formie refrakcyjnej i zarazem ironicznej uchwycił zasadnicze siły, które doprowadziły do pojawienia się ściśle narodowego przesilenia rewolucyjnego w dziejach Europy Środkowej i Wschodniej. Te luźne konteksty historyczne w naturalny sposób sugerują możliwość postkolonialnego czy też „postzależnościowego” odczytania noweli<sup>39</sup>. I istotnie, Dorota Wojda wskazała już na znaczenie najważniejszych pojęć teorii postkolonialnej dla utworów Schulza, takich jak: hybrydyczność, mimikra i palimpsest<sup>40</sup>. Wedle Wojdy liczne wyrazy hybrydycznej tożsamości i transformacyjnej mimikry służą przełamaniu utrwalonych granic pomiędzy dominującymi a marginalizowanymi formami egzystencji, odwracając hierarchię wartości i władzy. Schulz unika politycznych i historycznych szczegółów, ale dostarcza krytycznej „mimesis procesu”, pociągającej za sobą ironiczną dekonstrukcję wszelkich relacji między centrum a peryferiami, sobą a innym, kulturą a pozakulturową rzeczywistością.

Koncepcje Wojdy są wprawdzie użyteczne, aczkolwiek koncentruje się ona na polskim quasi-kolonialnym micie kresów czy też wschodniego pogranicza, czyli na narzucaniu Ukraińcom, Białorusinom, Żydom oraz innym osobom polskiej dominacji kulturowej i politycznej. W znacznym stopniu pomija ona to, iż domniemane miejsca większości opowiadań Schulza znajdują się w Drohobyczu okresu imperium austro-węgierskiego. Tymczasem w świetle tego faktu utwory pisarza stają się mniej podatne – choć pozostają wciąż otwarte – na interpretacje, które precyzyjnie podnosiłyby kwestie stosunków międzyetnicznych w okresie Drugiej Rzeczypospolitej, a więc czasie znajdującym się w centrum uwagi Wojdy. Jeśli pisarstwo Schulza dokonuje postkolonialnej dekonstrukcji relacji władzy, to sceneria i konkretne historyczne odwołania w jego opowiadaniach w bardziej bezpośredni sposób odnoszą się do austriackiej władzy „kolonialnej”. Ten krytyczny potencjał staje się szczególnie wyraźny w *Wiośnie*.

Zawarta w noweli sugestia narodowego wyzwolenia spod imperialnej opresji kulminuje w końcowym, krytycznym momencie rebelii: szturmowaniu willi Bianki, które jednocześnie stanowi powstanie przeciw symbolicznej władzy Cesarza. Uczestniczącą w insurekcji armię, złożoną z figur woskowych, tworzą w dużej mierze historyczni przeciwnicy imperium habsburskiego, włącznie z Patricem de MacMahonem, francuskim generałem, który pokonał Austriaków w bitwie pod Magentą w 1859 roku, i Luigim Luchenim, anarchistą, który

<sup>39</sup> W ożywionych debatach poświęconych użyteczności teorii postkolonialnej do analizy kultury polskiej, rozmaici badacze proponowali szersze określenie „postzależnościowy”, uznając je za lepiej pasujące do polskiego kontekstu, a w dalszej kolejności skłaniali się ku określeniu „postkolonialny” (G. Borkowska, *Perspektywa postkolonialna na gruncie polskim – pytania sceptyka*, „Teksty Drugie” 2010, nr 5, s. 40–52; D. Kołodziejczyk, *Postkolonialny transfer na Europę Środkowo-Wschodnią*, „Teksty Drugie” 2010, nr 5, s. 22–39).

<sup>40</sup> Zob. D. Wojda, dz. cyt., s. 179–198.

zamordował żonę Cesarza, Elżbietę, w roku 1898. Szczególnie znaczące wśród tych woskowych postaci są figury dziewiętnastowiecznego europejskiego nacjonalizmu: twórcy pierwszego niemieckiego państwa narodowego Otta von Bismarcka oraz architektów włoskiej niepodległości narodowej: Giuseppe Garibaldiego, Giuseppe Mazziniego oraz Wiktora Emanuela I<sup>41</sup>. Narrator, Józef, nosi nawet czarny kapelusz karbonariusza, dziewiętnastowiecznej tajnej sieci włoskich rewolucjonistów, mających w najszerszym sensie nacjonalistyczne aspiracje<sup>42</sup>. Schulz po raz kolejny stosuje luźny symbolizm historyczny wyzwolenia narodowego, by określić warunki szerszej estetycznej i filozoficznej rebelii narratora.

Podczas gdy jeden z bohaterów Rotha określa nowoczesność jako marsz „od humanitarności przez narodowość do bestialskość”<sup>43</sup>, figurę Schulzowskiego narratora moglibyśmy odczytać jako obraz nieprawdopodobnego obrońcy „wiosny narodów” w Europie Środkowej i Wschodniej – przynajmniej w takim stopniu, w jakim oznacza ona wyzwolenie wielości nowych możliwości spod jarzma ujednocniającej formy habsburskiej. Ta perspektywa spojrzenia na polityczny modernizm ma w noweli charakter w oczywisty sposób drugorzędny wobec innych kwestii, ale dostarcza ona takiego obrazu Schulza, który może wydawać się zaskakujący. Choć sam Schulz nie był przywiązany do politycznego nacjonalizmu, jego trwałe zainteresowanie mitem pierwotnym sugeruje szersze paralele z esencjalizującymi zainteresowaniami nacjonalistycznych ideologii. W wyjątkowo bogatym w sensy pasażu *Wiosny* narrator – podobnie jak Schulz w swym późniejszym eseju – twierdzi, że narodowe i „plemienne” „opowieści” spletają się z korzeniami innych opowieści, włącznie z jego własną:

Jesteśmy na samym dnie, u ciemnych fundamentów, jesteśmy u Matek. Tu są te nieskończone inferna, te beznadziejne obszary osjaniczne, te oplakane nibelungi. Tu są te wielkie wylęgarnie historii, te fabryki fabulistyczne, mgliste fajczarnie fabuł i bajek. Teraz wreszcie rozumie się ten wielki i smutny mechanizm wiosny.<sup>44</sup>

Jak przekonuje Schulz w swym odkrytym po latach eseju – poświęconym Ephraimowi Mosesowi Lilienowi (1874–1925), również artyście urodzonemu w Drohobyczu – „nacjonalizm polityczny” wydobywa także owe „rezerwy podziemne” czysto wyobraźniowego potencjału<sup>45</sup>. Przez to właśnie nacjonalizm opiera się na „siłach mistycznych i głębokich”, by wyłonić się jako „ruch ludowy, erupcja głębokich instynktów ludowych”<sup>46</sup>. Zawiała opowieść *Wiosny* sta-

<sup>41</sup> Zob. B. Schulz, *Wiosna*, dz. cyt., s. 213–214, 220–221.

<sup>42</sup> Tamże, s. 209.

<sup>43</sup> J. Roth, *Popiersie Cesarza. Naczelnik stacji Fallmerayer. Lewiatan*, przeł. S. Kaszyński, Kraków 2015, s. 27.

<sup>44</sup> B. Schulz, *Wiosna*, dz. cyt., s. 170–171.

<sup>45</sup> Zob. B. Schulz, *E.M. Lilien*, dz. cyt., s. 84.

<sup>46</sup> Tamże.

nowi twórczą mobilizację tych samych sił, wykorzystywanych wszelako bardziej do celów estetycznych aniżeli politycznych. Teoretyczne refleksje Schulza rzucają więcej światła na bliską – choć poddaną refrakcji – relację między obiema sferami.

#### KONKLUZJA: PARADOKS REWOLUCJI

Jeśli nowela Schulza w pośredni sposób przedstawia siły narodowe, które przyczyniły się do dezintegracji wielonarodowego imperium austro-węgierskiego, to jej surrealistyczna narracja nabiera charakteru całkowicie ahistorycznego w odniesieniu do pewnego kluczowego elementu. W przeciwieństwie do narodowych ruchów końca pierwszej wojny światowej, rebelia Józefa wymierzona w habsburską formę kończy się niepowodzeniem. Narrator i przywódca powstania wyznaje, że stał się uzurpatorem, który niewłaściwie zrozumiał oznaki wiosny: „Narzuciłem tej wiosnie moją reżyserię, podłożyłem pod jej nie objęty rozkwit i chciałem ją nagiąć, pokierować według własnych planów”<sup>47</sup>. Zaczyna on pojmować, że każda próba pozbycia się dominującej formy kończy się stworzeniem formy nowej, równie niewzruszonej<sup>48</sup>. Imię Józefa z uzasadnionych powodów współbrzmi z imieniem Cesarza. W końcu oskarża on sam siebie o „megalomanię”, zastępując stary reżym tyranią własnej wyobraźni, w dużym stopniu tak, jak to miało miejsce w przypadku arcyksięcia Maksymiliana<sup>49</sup>. Uświadomienie sobie podwójnej porażki jego rebelii prowadzi narratora do nieudanej próby samobójczej podjętej pod koniec noweli.

Ta wyciszona konkluzja ma swe konsekwencje dla artystycznej i literackiej twórczości Schulza. Rewolucyjne zadanie awangardowego artysty polega na rozsadzaniu wytartych form starego porządku symbolicznego i estetycznego. Jednak działając w tym duchu, w nieunikniony sposób narzuca on nowy dominujący porządek słów i obrazów. Wskutek tego, by sparafrazować słynny esej Schulza z 1936 roku zatytułowany *Mityzacja rzeczywistości*, „słowo z biegiem czasu sztywnieje, ustala się, przestaje być przewodnikiem nowych sensów”<sup>50</sup>. To unieruchomienie stoi w sprzeczności z Schulzowskim rozumieniem istoty misji pisarza, która sprowadza się do „przywrócenia słowom przewodnictwa przez nowe spięcia, które z kumulacji powstają”<sup>51</sup>. Z chwilą opublikowania nawet najbardziej eksperymentalne dzieło zakłada kompletną i zamkniętą formę,

<sup>47</sup> B. Schulz, *Wiosna*, dz. cyt., s. 217.

<sup>48</sup> Opierając się na pracy Jerzego Jarzębskiego, Maciej Urbanowski zauważa, że istnieje dialektyczna relacja między rewolucją a konserwatyzmem i że zjawiska te nieuchronnie prowadzą do siebie nawzajem (M. Urbanowski, dz. cyt., s. 19–20).

<sup>49</sup> Zob. B. Schulz, *Wiosna*, dz. cyt., s. 218.

<sup>50</sup> B. Schulz, *Szkice krytyczne. Dzieła zebrane*, t. 7, Gdańsk 2017, s. 51.

<sup>51</sup> Tamże.

która nie otwiera się już na bezgraniczną wielość czy „przewodnictwo”. Twórczy akt jednostkowej wyobraźni ma charakter potencjalnie tyraniczny w swym ustanawianiu niezmiennych form powstałych na ruinach form dawnych.

Tę samą konkluzję można odnieść do sfery politycznej, sugerując charakterystyczną postkolonialną podejrzliwość wszelkich metanarracji władzy i związanej z nią ambiwalencji w stosunku do postimperialnych sił politycznej nowoczesności i nacjonalizmu. W tym świetle każdy polityczny ruch wyzwolenia zmierza do „utrwalenia” czy też „znieuchomienia” w postaci nowej ograniczającej formy. Po dynamicznym wyłonieniu się ze statycznego porządku reprezentowanego przez wizerunek Franciszka Józefa wiele nowych państw narodowych w Europie Środkowej i Wschodniej stworzyło wkrótce swe własne homogenizujące systemy scentralizowanej władzy politycznej i kulturalnej, dając początek nowym „dyktatorom”, których tak obawiał się Joseph Roth<sup>52</sup>. Nowela Schulza wyraża podziw dla sił momentu rewolucji, ale jej zakończenie sugeruje nie wprost wyrażone rozumienie owych porewolucyjnych mechanizmów.

W okresie międzywojennym Schulz sam przyczynił się do narodowej mitologizacji „małego dyktatora” Polski, jakim był marszałek Józef Piłsudski. W eseju pisanym w związku z jego śmiercią w 1935 roku, symboliczny szkic twarzy marszałka antycypuje stworzony później obraz Franciszka Józefa, choć jego ton jest nie tyle satyryczny, ile niemal hagiograficzny:

Umierając, wchodząc w wieczność, marzy ta twarz wspomnieniami, wędruje przez szereg twarzy, coraz bledsza, przestronniejsza, aż w końcu z nawarstwień tych twarzy układa się na niej i zastyga w maskę ostateczną oblicze Polski – już na zawsze.<sup>53</sup>

Schulz idealizuje symbolicznego przywódcę polskiej niepodległości jako „legendę”, tworząc poetycki obraz o pierwotnych cechach narodowych. Twarz Piłsudskiego multiplikuje się, zmieniając się w reprezentację samej esencji Polski, zakorzenionej w mitycznym „podziemiu” historii i „marzeniach wieszczów”<sup>54</sup>. Jednak „zamrożona maska” sugeruje także „znieuchomienie” formy, wprowadzając pewną ambiwalencję podszywającą elegijne właściwości eseju. W przeciwieństwie do cesarza Piłsudski rozpoczyna jako rewolucjonista, ale kończy w formie tego samego zwielokrotnionego i niezmiennego obrazu.

Jakakolwiek charakterystyka Schulza jako narodowego mitotwórcy byłaby wybiórcza i zniekształcająca. Jako przedstawiciel mniejszości w międzywojennej Polsce był on bardzo świadom niebezpieczeństw, które Rothowi wydawały się tak żywe. Prawicowi krytycy nacjonalistyczni atakowali jego dzieło pod

<sup>52</sup> Zob. A. Polonsky, *The Little Dictators: The History of Eastern Europe since 1918*, London 1975.

<sup>53</sup> B. Schulz, *Szkice...*, dz. cyt., s. 16.

<sup>54</sup> Tamże.

postać ledwo skrywanego rasizmu, a jako nauczyciel obawiał się on utraty pracy w atmosferze rosnącego antysemityzmu aż do późnych lat trzydziestych<sup>55</sup>. Po śmierci Piłsudskiego wykluczająca perspektywa nacjonalizmu integralnego Romana Dmowskiego zyskała w Polsce przewagę. Schulzowska mitologizacja Piłsudskiego mogłaby wręcz sugerować nostalgiczną wizję utraconej stabilności, pokrewną elegijnej wizji imperium austro-węgierskiego Rotha. Jak dla Rotha Franciszek Józef, tak dla wielu liberałów postać Piłsudskiego reprezentowała pluralistyczną wizję Polski, która obejmowała wszystkie główne grupy etniczne. Jego śmierć stanowiła punkt zwrotny dla międzyetnicznych relacji w Polsce, a Schulz być może był świadom owego potencjału nawet wówczas, gdy pisał swój pochwalny esej w roku 1935<sup>56</sup>.

Bruno Schulz nie był pisarzem, który bezpośrednio korzystał z materiału historii politycznej. Jego główne zainteresowanie koncentrowało się na micie, z którym – jak przekonywał – w sposób nierozzerwalny wiązały się znaczenie i rozwój historii oraz polityki. W konsekwencji jego opowiadania zawierają w sobie ironiczną mitologizację wydarzeń społecznych, politycznych i historycznych. W swoim własnym zapośredniczonym stylu formułuje on komentarze odnoszące się do całej gamy zagadnień historycznych, od kwestii rozwoju ekonomicznego rodzinnego regionu po społeczne skutki technologicznych innowacji<sup>57</sup>. W swoim najdłuższym utworze literackim, jakim jest *Wiosna*, ujął, czy też raczej skonstruował, mitologiczną esencję dezintegracji imperium habsburskiego, wytwarzając swój własny imaginacyjny i wewnętrznie sprzeczny „komentarz” do historii rodzinnych ziem z okresu przypadającego na czas własnego życia. Narrator opowiadania wyraża podziw dla destrukcji dawnej imperialnej formy, ale zaczyna wierzyć, że nawet najbardziej kreatywne i produktywne rewolucje mogą ulec skostnieniu, przyjmując nowe formy opresji.

Artykuł powstał w ramach grantu NPRH (nr2aH 15 0218 83): *Światowa historia literatury polskiej. Interpretacje*. Kierownik grantu: prof. dr hab. Magdalena Popiel. Równoległe został opublikowany w: *Światowa historia literatury polskiej. Interpretacje*, pod red. M. Popiel, T. Bilczewskiego, S. Billa, WUJ, Kraków 2020.

<sup>55</sup> B. Schulz, *Księga listów*, red. J. Ficowski, Gdańsk 2008, s. 157–158, 164.

<sup>56</sup> W 1936 roku Schulz w podobnym tonie napisał o Piłsudskim dwa inne teksty (*Wolność tragiczna* i *Pod Belwederem*), w formie esejów będących recenzjami prac poświęconych polskiemu przywódcy autorstwa innych pisarzy (B. Schulz, *Szkice...*, dz. cyt., s. 54–60, 63–65).

<sup>57</sup> Zob. A. Sandauer, dz. cyt.; T. Robertson, dz. cyt.



*Stanley Bill*

BRUNON SCHULZ'S *SPRING*: HISTORY AND MYTH

Summary

The most prevalent popular and critical images of Bruno Schulz present a Polish-Jewish writer and artist who turned away from politics and history in his creative work only to be devoured by the most violent political and historical forces in his life. This article attempts to reinsert Schulz's writings into the social and political history of his day and age, focusing on an interpretation of his novella *Spring (Wiosna)*. It argues that Schulz viewed the meaning and progression of history and politics in mythical terms. Accordingly, his stories contain ironic mythologizations of social, political and historical events. In *Spring*, Schulz captures, or rather constructs, the mythological essence of the disintegration of the Habsburg Empire, producing his own imaginative and contradictory commentary on the history of his native region during his own lifetime.

**Key words:** Polish literature of the 20<sup>th</sup> century – literature, history and myth – the Austro-Hungarian Empire – Bruno Schulz (1892–1942) – Joseph Roth (1894–1939).

**Słowa kluczowe:** Bruno Schulz, historia, polityka, imperium Habsburgów, mit, Joseph Roth.