

[odczytania]

## **Stefan Chwin: Dlaczego Bruno Schulz nie chciał być pisarzem żydowskim (o „wymazywaniu” żydowskości w *Sanatorium pod Klepsydrą* i *Skleпах cynamonowych*)**

Prawie wszystkie imprezy i konferencje schulzowskie w Drohobyczu mają w swoim programie jeden żelazny punkt: odwiedziny drohobyckiej synagogi. Tak jakby Schulz i sławna synagoga na Łanie to było jedno. Tymczasem zastanawiająca jest zupełna nieobecność drohobyckiej synagogi w tekstach i literackiej wyobraźni Schulza. Ta monumentalna budowla – największa z budowli tego typu w Europie Środkowowschodniej – nie przedostała się do imaginariów pisarza nawet w najmniejszym stopniu, choć stanowiła za jego życia – i stanowi nadal – nader charakterystyczny, niemożliwy do przeoczenia element architektonicznego krajobrazu miasta. Trudno sobie wyobrazić realny Drohobycz bez gmachu z trójkątnym frontonem, wznoszącym się nad dachami domów, a jednak w twórczości Schulza nie ma o nim nawet słowa. Tak jakby drohobycka synagoga w ogóle dla niego nie istniała. Nie ma w tej twórczości także miejsca dla innych synagog drohobyckich, na przykład dla tej wzniesionej przy ulicy Stryjskiej, narożnej, w stylu wiedeńskiej secesji, i w ogóle dla jakiegokolwiek synagogi również spoza Drohobycza.

nieobecność  
synagogi

Czy miało to związek z postawą Schulza wobec religii żydowskiej, a może także wobec wszelkich innych religii?

Można wątpić<sup>1</sup>.

Józefina Szelińska twierdziła, że Schulz był bardzo przywiązany do klimatu żydowskiego Drohobycza, który ją z kolei – jak pisała – mocno drażnił (RW 324)<sup>2</sup>. Wedle Ficowskiego rodzina Schulza odwiedzała „drohobycki dom modlitwy” (RW 19), nie wiemy wprawdzie, czy regularnie, ale sam pisarz lubił ponoć w święto Jom Kippur wmieszać się w tłum świętujących Żydów. Startował też jako malarz w grupie żydowskich inteligentów „Kalleia”, w 1923 roku wystawiał swoje prace w Wilnie jako jeden z artystów żydowskich, w 1930 brał udział w wystawie zbiorowej w Żydowskim Towarzystwie Krzewienia Sztuk Pięknych w Krakowie, jawnie identyfikował się więc ze swoim macierzystym środowiskiem (RW 490–491). Nie przypadkiem też zaprojektował macewy z trembo-welskiego piaskowca na groby rodziców w duchu tradycyjnej ikonografii judaistycznej, którą dobrze znał i nad którą jako artysta panował, choć – o czym warto pamiętać – na kamiennych płytach nie umieścił inskrypcji żydowskich, lecz polskie (OS 19)<sup>3</sup>.

Wszystko to pozwala sądzić, że jako grafikowi i malarzowi nie przeszkadzało mu wcale uchodzić za artystę żydowskiego. Ficowski co prawda stanowczo stwierdzał, że Schulz nie znał „nawet języka swych ojców” i nie był blisko „ośrodków żydowskiej kultury” (KL 169)<sup>4</sup>, ale nawet gdyby jako bezwyznaniowiec do synagogi zupełnie nie zaglądał, to nic nie stało przecież na przeszkodzie, by w którymś ze swoich tekstów choćby tylko w paru słowach wspomniał o istnieniu drohobyckiej świątyni, nie

w tłumie  
świętujących  
Żydów

- 1 W niniejszym studium nie zamierzam kwestionować ustaleń badaczy, którzy zebrali nader przekonujące dowody na to, jak istotne były związki prozy Brunona Schulza z kulturą żydowską. Nie mam też zamiaru dociekać, w jakim stopniu Schulz czuł się (czy też nie czuł się) Żydem, to znaczy członkiem żydowskiej społeczności. Interesować mnie będzie tutaj wyłącznie to, czy Schulz w latach trzydziestych chciał, by publiczność, krytycy i wydawcy identyfikowali go jako pisarza żydowskiego. Chodziłoby zatem o problematykę Schulzowskiej autoprezentacji. Instruktywne omówienie poglądów na temat „Schulz jako pisarz żydowski” zob. np. *(Un)masking Bruno Schulz. New Combinations, Further Fragmentations*, eds. D. de Bruyn and K. van Heuckelom, Amsterdam – New York, 2009.
- 2 Zob. J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002 (dalej: RW i numer strony). Schulz został obrzezany w dzieciństwie, co go automatycznie włączało do gminy żydowskiej. Wedle metryki miał na imię Bruno, zdaniem jednak Ficowskiego jego pierwotne imię brzmiało „Ber”, co było nawiązaniem do imienia „Berl” albo „Berisz”, żydowskiego imienia jego dziadka ze strony matki. W rodzinie mówiono na Schulza Brunio. Siostra miała na imię Hania. Pierwotne imię żydowskie brata Izzydora brzmiało Izrael Baruch. Mimo że matka miała na imię Hendel, na szyldzie sklepu rodzinnego Schulzów przy ulicy Mickiewicza w Drohobyczu umieszczono imię Henrietta, co nie było w tamtej epoce niczym dziwnym, bo za rzecz naturalną uznawano wówczas dodawanie imion nieżydowskich do imion żydowskich.
- 3 Zob. J. Ficowski, *Okolice sklepów cynamonowych*, Kraków 1986 (dalej: OS i numer strony).
- 4 B. Schulz, *Księga listów*, Gdańsk 2002 (dalej: KL i numer strony).

tyle zresztą jako o budowli sakralnej, związanej z religią żydowską, ile po prostu jako o jednej ze sławnych budowli rodzinnego miasta. Jego przekonania religijne czy ich brak wcale nie musiały być przyczyną konsekwentnego „przeoczenia” tego gmachu w opowiadaniach.

Uwaga Schulza była skupiona na kilku istotnych punktach architektonicznych Drohobycza, ale – co znamienne – nie znalazła się wśród nich żadna żydowska świątynia. Rzecz ciekawa, że to nie synagoga, lecz właśnie gotycka katedra<sup>5</sup> zamieszkała z wielką siłą w jego wyobraźni. W licznych metaforycznych obrazach, które współtworzyły wizję świata przedstawionego Schulzowskich opowiadań, charakterystyczny kształt katedry pojawiał się obok odniesień do architektury klasztornej, hiszpańskiej architektury pałacowej, barokowej, secesyjnej i kolonialnej, a nawet obok tak egzotycznych form architektury azjatyckiej, jak pagody i minarety (O 164)<sup>6</sup>.

Od synagogi ważniejsze były dla Schulza-pisarza rozety, witraże, eskuariale, wirydarze, dormitoria – jak to widzimy choćby w opowiadaniu *Republika marzeń*, w którym natura podpowiada człowiekowi kształty do naśladowania, ale – co warto podkreślić – nie ma wśród tych kształtów form synagogalnych, a także takich form charakterystycznych dla kultury żydowskiej, jak kształt menory, macewy czy zwoju Tory, lecz pojawiają się właśnie formy odległe od ducha i stylu żydowskiej architektury i sztuki, związane ze sferą symboliczną europejskiej cywilizacji chrześcijańskiej czy dworskiej – refektarze, altany, parkowe belwedery, a nawet całe Wersale. To właśnie gotycka katedra – której zresztą nie ma i nigdy nie było w Drohobyczu – w dużym stopniu przesłoniła w Schulzowskim świecie zarys synagogalnej bryły i matrycy przestrzennej.

W *Republice marzeń* personifikowana Natura, podpowiadająca człowiekowi formy do naśladowania, miała wyobraźnię chrześcijańsko-grecką, katedralno-klasyczną i barokowo-gotycką; to właśnie jej podszeptów chciał słuchać Schulzowski narrator. Także zaświat w *Sanatorium pod*

wyobraźnia  
i gotycka  
katedra...

...której  
nie było

- 5 Bogusław Marszał wspominał, że w 1938 roku, po powrocie z Paryża, Schulz sugestywnie opowiadał „o olśniewająco pięknych średniowiecznych witrażach świątyń francuskich i pokazywał ich barwne reprodukcje” (OS 18). Jak się możemy domyślać, chodziło zapewne o francuskie katedry gotyckie. W opowiadaniu *Wichura* modelem przestrzennym nieba jest połączenie katedralnych sklepień, arkad, „wielokrotnego labiryntu” (B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 96; dalej: O i numer strony), galerii pokojów, długich amfilad i kazałmatów (O 87). Budował też Schulz obraz nocy na podobieństwo gigantycznych organów (O 89). W *Genialnej epoce* niebo było porównywane do budowli wojennych (blanki, fortelicje, O 122). W *Wiośnie* miało strukturę amfiladową (O 200). W *Sklepkach cynamonowych* modelem przestrzennym nieba były też „wielokrotne sklepienia” (O 69), mapa, kopuła i astrolabium.
- 6 W *Wiośnie* obraz nieba oparty był na skojarzeniach chińskich i arabskich (pagody i minarety chmur, O 164). Nigdy jednak nie pojawia się u Schulza obraz chmur układających się w kształt synagogi, menory czy zwoju Tory.

*Klepsydrą* nie przypominał żydowskiego Szeolu – w metaforycznych ujęciach jawił się jako grecko-rzymska przestrzeń asfodelu ze strażującym psem Cerberem (O 272) czy symboliczna przestrzeń greckiego Elizjum (O 332)<sup>7</sup>.

I jeśli Schulz budował w swojej prozie metaforyczne obrazy nieba, to robił to nierzadko właśnie wedle gotyckiej matrycy katedralnego wnętrza, a nie synagogi, chociaż w okresie międzywojennym sklepienie drohobyckiej świątyni na Łanie, które – jak można założyć – oglądał na własne oczy, pomalowane na niebiesko i podświetlone kryształowymi żyrandolami, było właśnie symbolicznym obrazem nieba.

Czy wszystkie te pominięcia i „przeoczenia” były konsekwencją Schulzowskiego dystansu wobec judaizmu i ciężenia jego religijno-etycznej wrażliwości ku katolicyzmowi?

Niekoniecznie.

Wiemy co prawda, że w drohobyckim Gimnazjum im. Króla Władysława Jagiełły nauczyciel Bruno Schulz przy modlitwie rozpoczynającej dzień lekcyjny zegnał się razem ze wszystkimi uczniami po katolicku, a swoją klasę osobiście prowadził na spowiedź wielkanocną, w kościele zaś zachowywał się tak jak każdy katolik. Od bratanicy Schulza Elli Schulz-Podstolskiej wiemy, że był on autentycznie zafascynowany postacią Jezusa, i że miał własny egzemplarz Nowego Testamentu. Ficowski zdecydowanie jednak odrzucał twierdzenia Andrzeja Chciuka, że pisarz był wierzącym katolikiem i ochrzcił się jeszcze przed I wojną (OS 50). Sam Schulz 8 lutego 1936 roku porzucił wyznanie mojżeszowe dla narzeczonej, która była katoliczką, a po wystąpieniu z gminy żydowskiej w Drohobyczu uzyskał status bezwyznaniowca (RW 498). W liście do Romany Halpern z 19 września 1936 pisał, że chociaż bardzo interesuje się filozofią chrześcijańską, to nie chce przyjąć katolickiego chrztu (KL 81). Wedle Ficowskiego Witold Gombrowicz w liście z maja 1938 roku zachęcał Schulza do odwiedzenia słynnego zakładu dla ociemniałych w Laskach, kierowanego przez księdza Władysława Kornilowicza, argumentując, że duchowość pisarza z Drohobycza w naturalny sposób ciąży ku chrześcijaństwu. W innym liście skierowanym do pisarza nieznaną kobietą wyrażała przekonanie, że Schulz i tak „wyląduje” w katolicyzmie, sam jednak pisarz nigdzie nie sugerował, że swoją przyszłość chciałby związać z katolicyzmem. Znajomi uważali go za wierzącego „w ogóle” (OS 53–54), a więc ani za wyznawcę religii mojżeszowej, ani katolickiej.

jak każdy  
katolik

wierzący  
„w ogóle”

<sup>7</sup> Charakterystyczne, że w liście do Romany Halpern z 19 września 1936 roku Schulz opisywał swoje życie duchowe, posługując się przestrzenną metaforą antycznogrecką, nie zaś judaistyczną – jako „jałowe Hadesy fantazji” (KL 81).

W jednym tylko miejscu Schulz samookreślił się wyraźniej, przeciwstawiając swoją duszę „płowej, słowiańskiej duszy” Zenona Waśniewskiego. Ale i tu nie mamy pewności, czy przeciwstawiał własną duszę – jako „meandryczną i ciemną” duszę żydowską – zupełnie innej rasowo psychicznie Polaka, czy może po prostu własną osobowość depresyjną przeciwstawiał pogodnej, jasnej duszy dawnego kolegi szkolnego (KL 37).

Charakterystyczny jest też sposób, w jaki Schulz odnosił się do znaków żydowskości w swojej twórczości plastycznej. Otóż wyodrębnił w niej osobną domenę dla judaików, konsekwentnie oddzielając ją od reszty swoich dzieł. Na ilustracjach do *Genialnej epoki* przedstawił mężów Sanhedrynu w charakterystycznych żydowskich strojach, sportretował też rytualne biesiadowanie przy stole paschalnym<sup>8</sup>, co Wojciech Chmurzyński powiązał z pierwszą wersją opowiadania *Wiosna*, powstałą w 1935 roku, resztę graficznych judaików, które wyszły spod ręki pisarza, łącząc z zaginioną powieścią *Mesjasz*. Warszawski badacz uznał, że w tekach graficznych pisarza znalazło się „15 obiektów” o charakterze judaistycznym<sup>9</sup>. Podkreślał przy tym, że Schulz w tych pracach konsekwentnie unikał przedstawiania swojej twarzy, może z wyjątkiem jednego olejnego obrazu *Spotkanie*, na którym miał ponoć sportretować samego siebie w czarnym stroju chasyda. Trudno jednak mieć absolutną pewność, że przedstawiona na obrazie postać chasyda patrzącego na dwie eleganckie kobiety jest rzeczywiście autoportretem Schulza, choć za taką dość powszechnie uchodzi w schulzologicznej legendzie<sup>10</sup>. Można raczej przyjąć, że Schulz prawdopodobnie ani razu nie umieścił własnego wizerunku w grafikach o tematyce wyraźnie żydowskiej, choć wiele innych prac świadczy o tym, że lubił się portretować. Nader też konsekwentnie unikał wyraźniejszych akcentów judaistycznych w grafikach o charakterze erotyczno-masochistycznym. Wyraźnie oczyścił z wszelkich śladów żydowskości całą *Xięgę bałwochwalczą*. Tu postępował z żelazną konsekwencją<sup>11</sup>. Podobnie w autoportretach. Unikał na nich wszel-

judaika  
osobno

**8** Ale wielkiej synagogi drohobyckiej nie przedstawił na żadnej ze znanych mi grafik. W pejzażu miasta umieszczał chętnie zgeometryzowane bryły anonimowych domów mieszkalnych, a także budynki ratusza w Drohobyczu z jego charakterystyczną wieżą, równocześnie w swoich obrazach miasta konsekwentnie „przeocząc” bryłę żydowskiej świątyni na Łanie.

**9** *Bruno Schulz 1892–1942. Katalog–pamiętnik wystawy „Bruno Schulz. Ad memoriam” w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie*, red. W. Chmurzyński, Warszawa 1995, s. 15 (dalej: AM i numer strony).

**10** Zob. J. Ficowski, *Autoportrety i portrety Brunona Schulza*, „NaGłos” 1992, nr 7.

**11** Z jedynym chyba wyjątkiem: na jednej z okładek teki *Xięga bałwochwalcza* Schulz przedstawił rozwinięty zwój Tory i twarz brodatego patriarchy z uniesionymi rękami, ale na samych grafikach, znajdujących się w tece, przedstawień takich unikał. Charakterystyczne, że zwój Tory z okładki nie miał naniesionych na pergamin żadnych znaków hebrajskich. Był „czysty”, pozbawiony jakichkolwiek inskrypcji.

kich rekwizytów o konotacjach żydowskich w równym stopniu jak w *Xiędze bałwochwalczej*, którą – jak możemy przypuszczać – traktował jako swój artykuł eksportowy. Znamienne, że nawet cienia żydowskości nie dostrzegł w jego grafikach Witkacy, lokując Schulzowskie wizje w pobliżu Goi, nie zaś w kontekście biblijnej ikonografii chasydzkiego świata, co każe podejrzewać, że Schulz po prostu nie pokazał mu niczego ze swoich prac graficznych poza samą *Xięgą* (KL 163–164)<sup>12</sup>.

Inaczej sprawy przedstawiały się w prozie.

Warto tu wspomnieć o zastanawiającym incydencie z artystycznej biografii Schulza, który tej kwestii dotyczy.

Kiedy w roku 1935 Schulz opublikował w „Kamienie” (nr 10/20)<sup>13</sup> pierwszą wersję opowiadania *Wiosna*, w opowiadaniu tym „święta wielkanocne” wyraźnie określił jak „wielki teatr Paschy”, „misterium prastarej egipskiej wiosny”, wspomniał też o „nocy paschalnej” oraz „plagach egipskich”<sup>14</sup>. Otóż wszystkie te określenia „wymazał” z ostatecznej wersji opowiadania, która powstała na początku 1936 roku. Cała – jak ją określał Ficowski – „paschalna aura, judaistyczno-biblijna rekwizytornia” (OS 67) nie znalazła się ani w wersji opublikowanej w „Skamandrze” (1936, nr 74, 75), ani w wersji, która ukazała się w wydaniu książkowym, prawdopodobnie dlatego – jak pisał Ficowski – że tworzyłaby nazbyt jednoznaczny obraz święta Wielkanocy jako święta żydowskiego (KL 160). Można sądzić, że Schulz albo nie chciał, żeby taki obraz się w jego twórczości pojawił, albo po prostu zgodził się na ingerencję wydawców, którzy ten fragment z ostatecznego tekstu *Wiosny* usunęli, przy czym w jego listach nie znajdziemy żadnego dowodu na to, że przeciwko takiej ewentualnej ingerencji redakcyjnej w jakikolwiek sposób protestował. Kiedy zaś Mieczysław Grydzewski wydrukował jego debiutancką nowelę *Ptaki*, podpisał ją „Bronisław Schulz” (KL 167), a więc zmieniwszy imię Bruno na imię brzmiące dużo bardziej „słowiańsko”, też nie mamy żadnych dowodów na to, że pisarz wystąpił później z jakimś pro-

Bronisław  
zamiast Bruno

**12** Schulz ten sam motyw opracowywał w dwóch wersjach. Sporządził jego wersję chasydzką przeznaczoną, jak można sądzić, do prywatnego użytku, i wersję oczyszczoną z konotacji żydowskich – adresowaną do szerszej publiczności. Na przykład w szkicu *Spotkanie* przedstawił dwóch chłopców chasydzkich patrzących na obnażoną kobietę. Podobny układ postaci występował na ilustracji do *Wiosny*, przedstawiającej Rudolfa i Józefa patrzących na Biankę, ale to ujęcie tego samego tematu zostało „oczyszczone” z wyraźniejszych akcentów żydowskich. O olejnym obrazie *Spotkanie* Wojciech Chmurzyński pisał: „Nigdy przedtem ani potem nie portretował się artysta w stroju chasydzkim. Jego kostiumowy autowizerunek widoczny na obrazie jest więc w jego twórczości absolutnym ewenementem” (W. Chmurzyński, *Spotkanie ze „Spotkaniem” czyli kilka uwag o obrazie olejnym Brunona Schulza*, [w:] *Katalog-pamiętnik wystawy „Bruno Schulz. Ad memoriam”...*, s. 214).

**13** Wysłał ją do redakcji 16 marca 1935 roku (OS 66).

**14** Zob. R. Kaśków, *Wielki Teatr Paschy. O akcentach żydowskich w twórczości Brunona Schulza*, „NaGłos” 1997, nr 7.

testem wobec redaktora, chociaż w listach bardzo protestował przeciwko temu, co z jednym z jego tekstów zrobiła Edda van Haardt, w istotny sposób zmieniając formę i treść oryginału.

Dochodziła do tego kwestia antroponimii i toponimii, czyli charakterystyczna strategia nazewnictwa Schulza-prozaika. Strategia ta polegała w dużym stopniu na „wymazywaniu” z tekstu opowiadań imion i nazwisk o wyraźniejszych konotacjach żydowskich. Jeśli w swoich listach Schulz często wymieniał takie nazwiska drohobyckie, jak Sternbach, Płockier, Zwillich, Vogel, Halpern, Pilpel, Wingarten, Chajes, to w swoich opowiadaniach takich nazwisk wyraźnie unikał<sup>15</sup>. Podobnie z imionami. Do świata jego prozy nie miały prawa wstępu Rachele, Debory, Estery, Sary, a służąca o pięknym imieniu Ruchla została zamieniona w stokroć banalniejszą Adelę. Nie znajdziemy też wśród przedstawionych postaci żadnego Dawida, Abrahama, Izaaka. W restauracji z *Sanatorium pod Klepsydrą* kelnerem jest „pan Adaś” (O 263), porównany zresztą do greckiego Ganimedesa. W *Wiośnie* Bianka wspomina o Lonce, córce Antosi (O 200). W *Sierpniu* ciotka bohatera ma na imię Agata, wuj – Marek, córka ciotki – Łucja, a kuzyn – Emil. W *Martwym sezonie* subiekt ma na imię Leon (O 239), inny zaś ma na imię Teodor (O 246). W *Ostatniej ucieczce ojca* służąca nazywa się Genia, a wuj Karol (O 316). W *Samotności* pojawia się ciotka Tekla (O 310), w *Emerycie* pan Kawałkiewicz (O 294) oraz Zosia (O 297), uczeń Wicek i Szymek (O 309).

Wystarczy zestawić to z panoramą imion i nazwisk choćby z *Austerii* Juliana Strykowskiego, by zdać sobie sprawę, jak konsekwentnie Schulz „wymazywał” konotacje żydowskie ze swojego literackiego obrazu ludzkiego świata i miejsca. U Strykowskiego Gerszon, Bum, Kramer, Tojwie, Szalomcia, Apfelgrun... U Schulza realny kuzyn Dawid Heimberg zmienia się na kartach jednego z opowiadań w „Doda”, którego krewnymi są kuzynka Karola, ciotka Retycja i wuj Hieronim, stylizowany zresztą, co trudno uznać za przypadek, na katolickiego św. Hieronima (O 281). Tłuja z opowiadania *Sierpień* istniała rzeczywiście jako Tłoja, ale jej matka w opowiadaniu pojawia się już jako najzupełniej słowiańska Maryśka (O 9). Jedynym żydowskim imieniem – obok Jakuba i Noego – w całej prozie Schulza jest Szloma, syn Tobiasza (O 128), który zresztą chodzi po placu św. Trójcy. Dodajmy do tego, że żaden drohobycki dom przedstawiony w opowiadaniach Schulza nie ma mezuzy, chociaż w latach trzydziestych w Drohobyczu mieszkało około 20 tysięcy obywateli pol-

„wymazywanie”  
imion

i konotacji  
żydowskich

15 W liście z 3 marca 1938 do Romany Halpern znalazło się nazwisko Spiegel, w liście z 10 marca Reitman, w liście z 12 czerwca Menasze Seidenbeutel, w liście z 13 października Zygfryd Bienstock. W *Martwym sezonie* nazwisko kupców o konotacjach żydowskich pojawiło się w nazwie firmy „Christian Seipel i synowie” (O 235), była to jednak w prozie Schulza sytuacja wyjątkowa.

skich pochodzenia żydowskiego. W symbolicznym krajobrazie opowiadań nie znajdziemy też ani jednej macewy czy kirkutu.

Lecz dlaczego Schulz to wszystko robił?

Czy to „wymazywanie” i osłabianie żydowskości w prozie miało związek z jego lękiem przed antysemityzmem, zresztą w latach trzydziestych najzupełniej uzasadnionym?<sup>16</sup> W 1938 roku Schulz nie chciał jechać do Paryża przez Niemcy, bo – jak pisał w liście do Romany Halpern z 28 maja (KL 108) – „to by mnie zdeprymowało”. Żeby ominąć państwo Hitlera, wybrał dużo kosztowniejszą trasę wiodącą przez Włochy, co przy jego mizernih dochodach miało swoją wymowę. W liście do Romany Halpern z 20 marca (KL 105) anszlus Austrii określił jako „przygnębiające wypadki historyczne” (KL 105), dobrze zatem zdawał sobie sprawę z tego, co dzieje się w Europie. Wyczuwał też antysemicką niechęć ze strony „Prosto z mostu”, o czym pisał otwarcie (KL 110). W roku 1938 obawiał się nawet, że może zostać po prostu wyrzucony z pracy w drohobyckiej szkole „w razie wejścia w ustawę prądów nurtujących nasz kraj” (list do Romany Halpern z 31 marca 1938 roku, KL 106). Tonowanie żydowskiej barwy *Sklepow cynamonowych* i przedstawionego w nich obrazu Drohobycza byłoby w takim kontekście najzupełniej zrozumiałe, bo powody do niepokoju były poważne i Schulz ich nie lekceważył.

Mogły jednak wchodzić w grę także inne jeszcze okoliczności. Schulz bardzo chciał dostać za *Sanatorium pod Klepsydrą* prestiżową nagrodę „Wiadomości Literackich”, ale w listach wyraźnie dawał do zrozumienia, że chodzi mu przede wszystkim o to, by dzięki temu znaczącemu wyróżnieniu wyjść – jak pisał – „poza granice polskiego języka” (list do Romany Halpern z 20 lutego 1938 roku, KL 102), tak jakby swoje polskie pisanie i sukcesy na polskiej scenie literackiej traktował przede wszystkim jako trampolinę umożliwiającą karierę znacznie większą. W tym czasie pisał nowelę po niemiecku i myślał o liście do Tomasza Manna, a to, że znajomi dostrzegali podobieństwa jego prozy do *Historii Jakubowych*, bardzo mu pochlebiało. Zabiegał o to, by nowela *Heimker* trafiła do Zurychu (KL 192). Wyglądało to wszystko tak, jakby po polskim sukcesie chciał się szybko przestawić na pisarza niemieckojęzycz-

dłaczego?

16 Zob. M. Nowicka, *Żyd, czarownica i stara szafa. O konstruowaniu żydowskości autorów piszących o „trudnej” przeszłości*, „Teksty Drugie” 2012, nr 4. W wypadku pisarzy polskich pochodzenia żydowskiego w latach trzydziestych wchodziły w grę głównie dwie strategie zachowań: albo „autodemonizacja nagłaśniająca” (s. 265), czyli publiczne akcentowanie swojego żydostwa, uznawane za korzystne w sensie reklamowym, albo demonizacja piętująca, czyli poniżające oskarżanie pisarzy o żydowskość. Schulz „nie naznaczał się” żydowskością, lecz był naznaczany nią przez innych, co przyjmował z niepokojem. Zob. Także: M. Szara-Szwabowicz, *Literatura polska w zwierciadle hebrajskojęzycznej krytyki literackiej*, „Teksty Drugie” 2012, nr 1/2.



nego. W liście z 4 listopada 1936 roku do Mendla Neugroschla wyrażał nadzieję na niemiecki przekład *Sklepów cynamonowych* (KL 77). Pisząc 29 września 1937 roku do Romany Halpern, wspomniał, że włada językiem niemieckim doskonale i napisał już coś po niemiecku (KL 94). Zabiegał też o karierę włoską i francuską. W świetle tych faktów nasuwa się pytanie, czy to właśnie dlatego w sławnym *Exposé* do *Sklepów cynamonowych*, przeznaczonym dla włoskiego wydawcy, nie wspomniał nawet jednym słowem o tym, że przecież napisał w istocie mityczną historię rodziny żydowskiej żyjącej w jednym z miast Europy Środkowowschodniej, tylko starannie zatartł wszelkie ślady konkretnego kulturowo-geograficznego, galicyjsko-żydowskiego klimatu swoich tekstów?

Mylne byłoby jednak przypuszczenie, że Schulzowi chodziło jedynie o „wymazywanie” i osłabianie akcentów żydowskich. „Wymazywanie” w jego prozie nie ograniczało się bowiem tylko do żydowskości. Miało zasięg znacznie szerszy.

szerszy zasięg  
„wymazywania”

Zwykle przedstawia się Schulza jako symbol wielokulturowości, artystyczny wykwit wieloreligijnej i wielonarodowej kultury Galicji Wschodniej, a z jego twórczością łączy się pojęcie tygla kultur<sup>17</sup>. Tymczasem w swojej prozie Schulz dokonywał prawdziwej literackiej „czystki etnicznej” Drohobycza – to znaczy właśnie „wymazywał” czy osłabiał wszelkie oznaki polsko-żydowsko-ukraińskiego kolorytu lokalnego okolicy i środowiska ludzkiego. Jako prozaik zupełnie nie dostrzegał ukraińskich barw, charakterystycznych dla obyczajowo-społecznego klimatu swego rodzinnego miasta, czy równie charakterystycznych barw góralszczyzny karpackiej, chociaż o huculszczyźnie nie tylko pisał w liście do Romany Halpern z 10 marca 1938 (KL 101), ale także – jak mówili świadkowie – nawet z wyraźnym upodobaniem na wycieczkach szkolnych wymownie opisywał swoim uczniom prawosławno-ruski wygląd drohobyckiej cerkwi św. Jura, odwołując się do określeń zaczerpniętych właśnie... z kultury huculskiej<sup>18</sup>. W prozie jednak takich określeń

**17** Opinia o drohobyckiej wielokulturowości prozy Schulza należy do najsilniejszych stereotypów odbioru jego twórczości. „Połączenie żydowskich, polskich i ukraińskich źródeł” w twórczości Schulza „jest znamieniem dialogicznej istoty ziemi drohobyckiej”. Twórczość Schulza „stała się znakiem wielokulturowej przestrzeni naszego miasta”. Zob. W. Meniok, *Czynnik polsko-żydowski w genealogii kulturalnej Drohobycza*, [w:] *Drohobycz wielokulturowy*, red. M. Dąbrowski i W. Meniok, Warszawa 2005, s. 60.

**18** Na szkolnych wycieczkach Schulz ponoć w następujący sposób opisywał drohobycką cerkiew św. Jura: „Ma się wrażenie, że oto widzimy wiejską babę z naszych stron, wystrojoną w swoją sutą kieckę z odstającymi «bortami», babę, która oburącz obejmuje swoje dwie córki, też odświętnie ubrane i dostojnie podąża wraz z nimi na niedzielną mszę” (OS 15). O cerkwi mówił też: „oto góral karpacki ze swoim «kloboukiem» na głowie stoi na szeroko rozstawionych nogach, podparł się pod boki i dobrze mu tak stać na swojej ziemi...” (OS 15). Tego rodzaju fraza, inkrustowana góralskim słownictwem, nie pojawia się w żadnym miejscu jego prozy.

kim był  
„kmiotek  
ze wsi”?

i szczegółów obyczajowych unikał. Zachowywał się więc trochę tak jak pisarz z międzywojennego Gdańska, który by udawał, że nie widzi na ulicach Kaszubów, albo pisarz z międzywojennego Zakopanego, niedostrzegający rzekomo na Krupówkach górali podhalańskich.

Ani cebulaste kopuły drewnianej cerkwi św. Jura, ani cerkiew Podwyższenia Krzyża, ani ten rodzaj obrazowania zaczerpnięty z folkloru ukraińsko-karpackiego, do jakiego Schulz ponoć odwoływał się w swojej żywej mowie, opisując na wycieczkach swoim uczniom drohobycką cerkiew, ani postać jakiegokolwiek górala karpackiego, jednego z tych, których z pewnością mógł widywać w dni targowe z okien swojego domu przy drohobyckim rynku, nie przedostały się do języka jego prozy i do kreowanego w niej obrazu Drohobycza<sup>19</sup>. Jeśli w *Martwym sezonie* pojawiała się postać „kmiotka ze wsi”, to nieistotne było, czy jest on Polakiem, Rusinem, Hucułem bądź Ukraińcem, gdyż Schulza-prozaika nie interesowało to zupełnie (O 239).

Podstawową zasadą prozy Schulza było: opisywać Drohobycz, a l e n i e j ę z y k i e m D r o h o b y c z a, to znaczy na przykład językiem drohobyckiej ulicy<sup>20</sup>. Drohobycki bałak – specyficzna gwara lokalna, łącząca w sobie rozmaite wpływy i klimaty – nie miał prawa wstępu do języka *Sklepow cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą*. Sygnatura językowa miasta wielokulturowego, klimat „tutejszości”, bałak jako muzyka drohobyckiej „małej ojczyzny”, znak *genius loci*, nie daje się słyszeć w języku Schulzowskiej prozy nawet dalekim echem.

Prawosławna, rusińska czy ukraińska barwa Drohobycza dla Schulza-pisarza po prostu nie istniała<sup>21</sup>. Podobnie też żadnych lokalnych językowych brzmień ukraińskich w jego narracji nie znajdziemy. Drohobycz, tak jak został przedstawiony w *Skleпах cynamonowych*, jeśli chodzi o realia topograficzne, obyczajowe i architektoniczne, jawił się po prostu jako jedno z katolickich miast polskich II Rzeczypospolitej, z pewną domieszką klimatów żydowskich, opromienionych wystylizowaną aurą biblijnych odniesień. Chociaż żadnej synagogi w Schulzowskim Drohobyczu nie znajdziemy, to jednak katolickie kościoły pojawiały się

19 Inaczej sprawy przedstawiał w swojej prozie na przykład Andrzej Chciuk, wedle którego drohobycki bałak wpływał nie tylko na język polskich, ale i ukraińskich czy żydowskich mieszkańców Drohobycza. Chciuk podkreślał, że na ulicach i w domach Drohobycza rozbrzmiewała mowa Polaków, Ukraińców, Niemców, Węgrów, Cyganów, a nawet Słowaków. Ten drohobycki kosmos języków nie interesował Schulza zupełnie. Zob. A. Chciuk, *Atlantyda. Pierwsza opowieść o księstwie Bałaku*, Warszawa 1989.

20 A równocześnie w liście do Tadeusza Brezy z 21 maja 1934 roku Schulz wyraźnie dawał do zrozumienia, że *Sklepy cynamonowe* są opowieścią o najzupełniej realnym Drohobyczu z czasów jego młodości (KL 26).

21 Z jednym wyjątkiem: w opowiadaniu *Mój ojciec wstępuje do strażaków* pojawiała się sala prawosławnej organizacji charytatywnej „Stauropigia” jako miejsce bankietu straży ogniowej (O 223).

w jego twórczości parokrotnie<sup>22</sup>, a obok tego pomnik Mickiewicza czy Wzgórze Bazylińskie. Dominowała wyraźnie polska toponimia: Tyśmienica, Słotwinka, Wisłok (O 218), Pojezierze (O 70), ulica Podwale (O 60), droga na Żupy Solne (O 62), ulica Leszniańska jako odpowiednik realnej Liszniańskiej, Krajowy Związek Kredytorów (O 236)...<sup>23</sup> Można by na podstawie tych obserwacji odnieść wrażenie, że Schulz w ten sposób polonizował swoją prozę, że to był jeden z celów jego literackiej strategii. Ale i takie wrażenie byłoby mylne. W drohobyckim kinie przedstawionym w *Sklepiach cynamonowych*, w rzeczywistości mającym nazwę Urania, lecą tylko filmy amerykańskie (OS 36), a nie polskie z Ordonką czy Eugeniuszem Bodo, jak to bywało w latach trzydziestych. Szpargał-Autentyk, odnaleziony przez Józefa w kuchni Adeli, przypomina raczej starą, pożółkłą gazetę austro-węgierską niż polską. Opisując ulicę Stryjską jako ulicę Krokodyli, Schulz podkreślał jej pseudoamerykańskość, a nie żydowskość, ukraińskość czy polskość. Detalicznie wymieniając „magazyny krawców, kolekcje, składy porcelany, drogerie, zakłady fryzjerskie”, zabudowania dworca kolejowego, pociągi, tramwaje (O 72–76), nawet jednym słowem nie wspominał o narożnej synagodze, która tam stała, a także o tym, jakie to nazwiska figurowały w tamtym rejonie miasta na szyldach sklepowych, a były wśród nich nazwiska nie tylko kupców żydowskich, lecz i polskich. Także polsko brzmiąca „ulica Floriańska”, przy której sam mieszkał, nie przedostała się do jego prozy. Jeśli Schulz nie chciał być „pisarzem żydowskim”, to w jednakowym stopniu nie chciał być też „pisarzem polskim”. W swoim pisaniu starał się wykroczyć poza obie te kategorie.

W reklamowej notce na skrzydełku *Sklepiów cynamonowych* wydanych w Roju Schulz pisał, że w swojej prozie tworzy „krąg legendarny utkany z fragmentów wszystkich kultur i mitologii”, łącząc „bogactwo elementów kulturalnych” z „charakterem ściśle prywatnym i jednorazowym” (OS 62). Znamienne, że nie napisał, iż to bogactwo łączy „z charakterem ściśle lokalnym”. Postromantyczna idea „małej ojczyzny”, domowej ojczyzny galicyjskiej, była mu całkowicie obca. Nie pasjonował się ani lokalną odrębnością ducha miejsca, ani niepowtarzalną swoistością

polonizacja?  
mylne  
wrażenie

**22** W *Martwym sezonie* pojawiała się „sygnaturka kościoła”, widziana przez lunetę „drzwi” (O 236). W *Ptakach* była mowa o „kościelnie” (O 21). W opowiadaniu *Wichura* Schulzowski narrator, patrząc ponad dachami domów na całą panoramę Drohobycza – aż do „murów ogniowych” przedmieścia – wspominał o kościele stojącym przy rynku (O 87).

**23** Ulica, przy której stoi wielka synagoga drohobycka, była dawniej ulicą Leona Reicha, lidera syjonistycznego ruchu w Galicji. Nazwy takiej w prozie Schulza jednak nie znajdziemy. Na starej mapie Drohobycza, o której jest mowa w opowiadaniu *Ulica Krokodyli*, przedstawiono rozległy widok całego miasta, widzianego z lotu ptaka aż po Tyśmienicę i Pojezierze, ale i na niej nie zaznaczono żadnej drohobyckiej synagogi (O 70).

drohobyckiego tygla języków i kultur<sup>24</sup>. W pisaniu – inaczej niż w rysowaniu – kierował się żelazną zasadą: „Żadnych ciekawostek folklorystycznych, żadnego kokietowania i kolorytu lokalnego” – jak pisał z uznaniem o twórczości Ivona Andricia (AM 160). Żydowskość miejsca w swojej prozie zaznaczył wyraźniej właściwie tylko jeden raz, w *Nocy wielkiego sezonu*, gdzie ojca porównał do proroków izraelskich, sklep do Synaju, a klientów do czcicieli Baala. Tylko tutaj pojawili się w jego prozie „handlarze w jedwabnych bekieszach” i „grupy Żydów w kolorowych chałatach i wielkich futrzanych kołpakach”, przyrównani do męźów Sanhedrynu (O 100).

Inkrustowanie przez Schulza prozy wyrazami obcego pochodzenia, zaczerpniętymi z wielu różnych języków, można tłumaczyć jako przejaw jego dążenia do szczególnej kosmopolityzacji prozy. Dotyczyło to nie tylko świata przedstawionego, lecz i samej struktury Schulzowskiej wyobraźni i jego wrażliwości językowej. Z punktu widzenia statystyki liczba wyrażeń o konotacjach spoza kultury żydowskiej była w jego opowiadaniach dużo większa niż wyrażeń o konotacjach biblijno-obyczajowo-judaistycznych<sup>25</sup>. Schulz wcale nie wyrzekł się w ten sposób swojej żydowskości – taki wniosek byłby nieuzasadniony – chciał jedynie, żeby była ona w jego prozie tylko jedną z wielu barw<sup>26</sup>.

W podobny sposób traktował też samą Biblię, do której chętnie w swoich opowiadaniach nawiązywał<sup>27</sup>. Wbrew powszechnym wyobrażeniom na temat Pisma Świętego, Biblia nie była dla niego tekstem prawdziwie uniwersalnym, lecz jednym z wielu wariantów archetypicznej, uniwersalnej Księgi, z której wzięły swój początek wszystkie książki istniejące na Ziemi. Jeśli Schulz mówił o swojej tęsknocie do „czasów mesjaszowych”, to wcale nie miał na myśli jedynie proroczych obrazów czasu oczekiwania ze Starego Testamentu<sup>28</sup>, przeciwnie: Biblię hebrajską

dążenie  
do kosmo-  
polityzacji

24 Por. E. Prokop-Janiec, *Schulz and the Galician Melting Pot of Cultures*, „Periphery” 1997, nr 1/2.

25 W *Martwym sezonie* ojciec był porównywany do biblijnego pasterza Jakuba, ale za moment do greckiego tytana Atlasa (O 244), a potem do rzymskiego kapłana, augura (O 246). Ojciec strażak jawił się też narratorowi opowiadań raz jako katolicki św. Jerzy, raz jako rzymski pretorianin i Michał Anioł w jednej osobie (O 221).

26 Kiedy w liście do Witkacego Schulz opisywał rdzeń swojej duszy – żelazny kapitał fantazji, na którym, jak uważał, zbudował swoją twórczość – nie wspominał o wyobrażeniach biblijnych, lecz o najzupełniej prywatnym obrazie dorożki, przedstawiając go jako prawdziwy fundament swojej wyobraźni (KL 63).

27 Wedle Ficowskiego Schulz nie miał wyobraźni biblijnej, tylko w swojej twórczości przedrzeźniał wąż-tek biblijny (OS 68). Jest to jednak, jak myślę, opinia zbyt kategoryczna. Należałoby mówić raczej o tym, że Schulz traktował Biblię jako jedną z wielu tradycji do literackiego wykorzystania, czasem wchodząc w mniej lub bardziej otwarty spór z duchem Starego Testamentu. Zob. np. J. Błoński, *Świat jako Księga i komentarz. O żydowskich źródłach twórczości Brunona Schulza*, „Polonistyka” 1993, nr 4.

28 W *Genialnej epoce* pojawia się przypowieść o zejściu Mesjasza na ziemię, ale jest to opowieść ironiczna i groteskowa, bo Mesjasz w jakiejś chwili traci wyczucie granicy między niebem i ziemią,

roztapiał w powszechnej genealogii kultury ogólnoludzkiej, mając na myśli czas zapowiadany przez „wszystkie mitologie” (jak pisał w liście do Andrzeja Pleśniewicza z 4 marca 1936 (KL 73))<sup>29</sup>. Podobnie w liście do Witkacego własną prozę pod jednym względem zdecydowanie przeciwstawiał *Historiom Jakubowym* Tomasza Manna, mocno podkreślając, że u niemieckiego pisarza podstawą symboliczną narracji jest Biblia („historie biblijne”), gdy tymczasem u niego zupełnie inaczej: taką symboliczną podstawą jest najzupełniej prywatna mitologia fikcyjnej rodziny, którą on sam wymyślił – a więc nie Biblia (KL 65). *Wtóra Księga Rodzaju* w *Traktacie o manekinach* brzmiała jak drugi raz napisana, błuźnierczo poprawiona, heretycka, pomyślana jako dużo lepsza, prawdziwsza wersja biblijnej Księgi Genesis, bo w kluczowych punktach stanowczo zaprzeczała duchowi hebrajskiego oryginału. *Traktat* tyleż nawiązywał do Biblii, co został napisany przeciwko Biblii. Znamienne, że w *Mityzacji rzeczywistości* Biblia ulegała pomnożeniu w zadziwiającej formule: „Stare kosmogonie wyrażały to sentencją, że na początku było słowo” (O 365), zadziwiającej, bo to przecież w Biblii, a nie w jakichś „starych kosmogoniach” jest mowa o „Słowie”, od którego wszystko się zaczęło. Zresztą w tym zdaniu „słowo” w zgoła niejudajstycznym duchu zostało napisane przez Schulza małą literą, co też trudno uznać za przypadek. Bawiły też Schulza skojarzenia transkulturowe – tak odległe i szokujące zarazem, jak semantyczna rozpiętość metafory Peipera: umieścić Don Kichota w Soplicowie, a Robinsona parę kilometrów od Drohobycza w Bolechowie (O 230). O jego wyobraźni narracyjnej można powiedzieć, że była z rozmysłem w najwyższym stopniu synkretyczna<sup>30</sup>.

W podobny sposób pisał Schulz o Franzu Kafce w swoim posłowniu do polskiego wydania *Procesu*. Uznając go za pisarza „głębokich doświadczeń religijnych”, podkreślał, że sposób myślenia autora *Procesu*

Traktat  
przeciwko  
Biblii

i właśnie dlatego na wpół świadomie schodzi na świat, który zresztą w ogóle nie zauważa jego przyjścia (O 130).

**29** W *Drugiej jesieni* pojawia się symboliczna postać „filuta-bibliotekarza”, który kosztuje „z konfitur wszystkich wieków i kultur” (O 230).

**30** Wyobraźnia Schulza przypominała wyobraźnię ucznia austro-węgierskiego gimnazjum w charakterystycznym synkretycznym zmieszaniu obrazów biblijnych, katolickich, greckich, rzymskich i innych. Na przykład w opowiadaniu *Księga* konotacje germańskie mieszały się z siedmiogrodzkimi i antycznymi (Cymbrowie, „Odyseja brodaczy” (O 116), węgierska Anna Csillag, pan Bosko z Mediolanu, Magda Wang z Budapesztu, a obok tego chrześcijańscy Kacper i Baltazar oraz egipski Feniks). Sama Anna Csillag jawiła się jako Sybilla galicyjska (O 111). W *Nocy lipcowej* dom po narodzenia dziecka był opisywany wyrażeniami o konotacjach tureckich („harekowa atmosfera matriarchatu”, O 211), a potem pojawiały się konotacje greckie („gynokracja”, O 212), biblijne („godzina Pana”, O 212), antyczne („odyseja” nocnych przygód maturzysty, O 215), greckie („czarny Proteusz”, O 215) i rzymskie („Orkus”, O 217).

jest dziedzictwem „mistyki wszystkich czasów i narodów”. Słowo „wszystkich”, akcentujące wielonarodowość i ponadczasowość inspiracji, z których Kafka miał korzystać, osłabiało żydowską barwę *Procesu*. W swoim posłowniu Schulz nie wspominał w odniesieniu do Kafki ani o Biblii, ani o mistyce żydowskiej. Hiperbola „wszystkich czasów i narodów” akcentowała ponadjudaistyczny charakter dzieła pisarza z czeskiej Pragi. W oczach Schulza Kafka nie był „pisarzem żydowskim” i nie chciał być „pisarzem żydowskim”. Tak go Schulz w swoim tekście przedstawiał polskim czytelnikom – jako pisarza tradycji uniwersalnej i synkretycznej, a nie judaistyczno-biblijnej (KL 161–163).

Schulz jako pisarz chciał mieć duszę wielokulturową, ale nie chciał wielokulturowego świata przedstawionego w swoich opowiadaniach. Chciał mieć narratora o wielokulturowej wyobraźni, ale nie zależało mu na żadnej wielokulturowości rzeczywistości przedstawionej. Chciał wykreować literacki obraz Drohobycza jako polskiego miasta z dyskretną, nienarzucającą się domieszką klimatów żydowskich, do których był prawdziwie przywiązany, ale wolał nie eksponować ich nadmiernie<sup>31</sup>. Na inne barwy ducha miejsca był zupełnie obojętny. Chciał być pisarzem uniwersalnym, co starał się osiągnąć poprzez uniwersalizację wyobraźni narracyjnej, której towarzyszyła równoczesna redukcja kolorytu lokalnego miejsca.

Tym różni się od pisarzy pohołokaustowych. To zupełnie inna formacja duchowa i kulturalna. Holokaust uczynił niemal automatycznie ze środkowoeuropejskiej żydowskości sprawę uniwersalną. Schulz uważał żydowskość i kulturę żydowską polskiej Galicji Wschodniej za jedną z partykularnych barw kultury ogólnoludzkiej, która była mu bliska jako duchowa barwa rodzinnego miasta i rodzinnej wspólnoty, ale równocześnie – jak to odczuwał – przeszkadzała mu w nowoczesnych procederach uniwersalizacji tekstu literackiego, jeśli tylko wysuwała się w narracyjnej strategii na plan pierwszy. I zapewne dlatego napisał, że hebrajska Biblia nie jest rzeczywistym Autentykiem, a więc prawdziwą Pra-Księgą, z której wywodzą się wszystkie księgi istniejące na Ziemi, lecz tylko jedną z tysięcy kopii Pra-Księgi i chętnie w wyrażeniu: „biblie i odyseje” używał nie tylko liczby mnogiej, ale i małych liter<sup>32</sup>.

To Holokaust przeniósł Żydów środkowoeuropejskich do kultury uniwersalnej. To Zagłada uczyniła z nich uniwersalny obraz Człowieka.

wielokulturowa dusza Schulza

31 Nawet płacąc, bohater opowiadania *Sanatorium pod Klepsydrą* płaci nieokreśloną walutą uniwersalną. Na stole zostawia „monetę srebrną” (O 259), a kiedy żebrze jako kolejarz, zbiera „drobne monety” – o nieznanym nominale i znamieniu narodowym (O 276).

32 We wspomnianym już fragmencie listu do Romany Halpern z 19 września 1936 roku Schulz w charakterystycznej liczbie mnogiej pisał też o „jałowych Hadesach fantazji” (KL 81).

Trudno o większy i mroczniejszy paradoks. Dla Juliana Strykowskiego czy Isaaca Bashevisa Singera, pisarzy pohołokaustowych, dokumentowanie folkloru obyczajowego przedwojennych środowisk żydowskich z Galicji Wschodniej jako żydowsko-polsko-ukraińskiej „małej ojczyzny” nie było wcale sprzeczne z dążeniem do uniwersalizacji tekstu literackiego. Dla Schulza było ono z uniwersalizacją sprzeczne całkowicie i unikał tego jak mógł, kierując się w swojej prozie strategią równoczesnego odsłaniania i przysłaniania żydowskości. Jeśli w pierwszej wersji *Wiosny* położył jawny nacisk na żydowskość świąt Wielkanocy, to później nigdy już tego zabiegu w innych swoich tekstach nie powtórzył<sup>33</sup>. Żadnej Paschy, żadnej menory, żadnego rabina, żadnego tałesu, żadnego teflinu, żadnego Jom Kippur, żadnej jesiwy, żadnego święta Purim...<sup>34</sup> Nawet świat zapachów w *Sklepiach cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą* został oczyszczony z wyraźniejszych konotacji lokalnej żydowskości. Nie ma tu woni bajgełe, chałki, kugli, czulentów i macy... Toposy biblijne i obyczajowe rekwizyty kultury żydowskiej miały być tylko elementem wielokolorowej mozaiki narracyjnej języka, który mierzył w uniwersalność.

Holokaust  
i uniwersalizm

Przepaść między przedholokaustowym Schulzem a pisarzami pohołokaustowymi jest zupełna. Oni właśnie chcieli być „pisarzami żydowskimi”, bo żydowskie oznaczało dla nich uniwersalne, on robił wszystko, by nie wydać się „pisarzem żydowskim”, bo żydowskość kojarzyła mu się z zacieśniającą horyzont prawdziwej literatury lokalnością obyczaju, świąt, stroju, obrzędu, języka i miejsca<sup>35</sup>. Podobnie zresztą jak galicyjska „polskość” czy „ukraińskość”. Holokaust zmienił tu wszystko. Gdyby nie Zagłada, Schulz byłby pewnie dzisiaj jednym z kilku wybitnych pisarzy dwudziestolecia. Zbrodnia wyniosła go na szczyty kultury polskiej i światowej. Ta zbrodnia narzuciła wielu czytelnikom czytanie Schulza poprzez jej pryzmat i nadal rzuca na niego mroczny cień, co pewnie wcale by go nie ucieszyło, bo marzył o zupełnie innym typie uniwersalizacji własnej twórczości literackiej i z zupełnie innego powodu pragnął się na szczycie znaleźć. Jako – posłużmy się paradoksem – prywatny człowiek uniwersalny o wyobraźni obejmującej – jak

mroczny  
cień

33 W *Genialnej epoce* mowa o „świętach wielkanocnych” (O 127), ale Schulz nie dookreślał, czy chodzi o święto żydowskie czy katolickie.

34 W całej prozie Schulza słowo „szabas” pojawia się jeden raz – w opowiadaniu *Sierpień*, zresztą w zestawieniu z aluzją do ewangelicznej opowieści o dobrym Samarytaninie (O 4). Żydowskość i chrześcijaństwo przecinały się tutaj w jednym zdaniu.

35 Część badaczy określa Schulza jednoznacznie jako „pisarza żydowskiego”, nie bardzo przejmując się tym, co on sam o tym myślał. Zob. np. G. Moked, *Dwie galaktyki późnego modernizmu (świat przeszłości i modernizmu w twórczości dwóch żydowskich pisarzy z Galicji – Brunona Schulza i Samuela Josefa Agnona)*, „Literatura na Świecie” 1992, nr 5/6.

pisał – „wszystkie mitologie”, ani więc jako „pisarz żydowski”, ani jako „pisarz polski”, ani tym bardziej jako nobilitowana przez nostalgiczne wspomnienie tragiczna ofiara Zagłady.

Schulz uważał swój drohobycki świat żydowski za trwały, mocno osadzony na ziemi, niezagrożony zniknięciem, nawet jeśli świat ten zmieniał się na jego oczach pod wpływem gospodarczej ekspansji kapitalizmu w nader dwuznaczną ulicę Krokodyli<sup>36</sup>, nie widział więc żadnej potrzeby pieczołowitego, literackiego dokumentowania fenomenu żydowsko-galicyskiej odrębności. Pisarze pohołokaustowi skupili wszystkie swoje siły na opisie rozpadu i zagłady tego świata, ujrzeni w nim bowiem świat naznaczony radykalną nietrwałością, kruchy, z ziarnem śmierci w sobie, dlatego tak cenny dla literackiego serca i oka. W jego prozie nie ma żadnych śladów przeczucia końca tego świata, choć nie mała liczba czytelników *Sklepów cynamonowych* wciąż chce te ślady tam widzieć. Nie ma u niego, jak u Strykowskiego, podstawowego, przenikniętego złymi napięciami, wróżącego nadciągającą katastrofę podziału świata na Żydów i gojów. Nie ma wyraźnie zaznaczonej odrębności żydowskiego stroju i obyczaju, nie ma czynności rytualnych w życiu codziennym, modlitw przepisanych Prawem Mojżeszowym, nie ma pieśni *Kol nidre*. Nie ma też żydowskiej dzielnicy Drohobycza jako odrębnej dzielnicy, chociaż przed wojną zajmowała ona osobną część miasta. W *Austerii* Biblia jest księgą źródłową, u Schulza jest falsyfikatem. Stary Tag w powieści Strykowskiego jest strażnikiem żydowskości, stary Jakub u Schulza jest zbuntowanym heretykiem żydowskości, kiedy pisze drugą – lepszą w jego pojęciu i dużo prawdziwszą od starożytnego oryginału – Biblię, nazwaną przez narratora *Sklepów cynamonowych* wtórą Księgę Rodzaju. Dla starego Taga cesarz Franciszek Józef jest gwarantem świata harmonijnego i dobrego, dla Józefa z Schulzowskiej *Wiosny* jest strażnikiem świata jako nudnego więzienia regulaminów. U Strykowskiego rabin przed czytaniem Tory składa pokłon przed portretem cesarza, cesarz bowiem to goj protegowany przez Boga, a Austria to opiekunka świata. Karczma Taga jest arką, a on sam jest jak Noe. Strykowski zajmuje się odchodzeniem Żydów od rodzimej tradycji, laicyzacją młodych inteligentów żydowskich, ich lewicowymi skłonno-

nie ma...

36 Zob. M. J. Dudziak, *Etnografie Brunona Schulza. Próba antropologicznego ujęcia „Ulicy Krokodyli” jako analizy miasta*, „Konteksty” 1998, nr 3/4.

37 Według Chciuka u źródeł leczniczych w Truskawcu rabini spotykali się z kapłanami katolickimi, a ukraińskość kulturowego klimatu miasta była dominującym rysem przedwojennego Drohobycza. Chciuk nazwę greckokatolickiego Jordanu uważał za kwintesencję lokalnego ducha regionu, a w bałaku odnajdywał wpływy włoskie, tatarskie i tureckie. Charakterystyczne dla mowy drohobyrczan było, co podkreślał, lwowskie zaciąganie. Zob. A. Chciuk, op. cit., s. 223. Niczego w tym rodzaju nie znajdziemy u Schulza.



ściami czy skrajnościami religijnych ekstaz chasydów. Dla Schulza te sprawy nie istniały. Ekumenia żydowsko-chrześcijańska też go absolutnie nie interesowała, tak jak interesowała Strykowskiemu, u którego pojawia się całkowicie Schulzowi obcy temat przyjaźni katolickiego księdza z Żydem<sup>37</sup>. I wreszcie u Strykowskiego jest bliska Tagowi ukraińska dziewczyna Jewdocha, kochanka żydowskiego starca, u Schulza zaś nie znajdziemy nawet śladu ukraińskości Drohobycza i Galicji, choć za jego czasów służącymi w Drohobyczu były właśnie Ukrainki. Nie ma też w jego prozie barw języka Żydów zasymilowanych, choć takim właśnie językiem musiało mówić wielu mieszkańców Drohobycza za jego czasów. I nie ma wreszcie nostalgicznej tęsknoty za sztetlem z *Elegii miasteczek żydowskich* Antoniego Słonimskiego, chociaż chętnie ją Schulzowi przypisujemy<sup>38</sup>, patrząc na jego dzieło literackie (i na jego grafiki) przez ciemne szkło Zagłady, czego on sam z pewnością wcale by nie pragnął.

ciemne szkło  
zagłady

Tekst został wygłoszony jako referat podczas międzynarodowej sesji naukowej *Schulz w Warszawie, Drohobycz w Warszawie*, którą zorganizował Instytut Nauk Społecznych Uniwersytetu Warszawskiego (Warszawa, 25–27 października 2012). Wkrótce ukaże się także w publikacji pokonferencyjnej.

38 Por. K. Więclawska, *Obraz społeczności sztetl w twórczości Singera i Schulza*, „Kresy” 1999, nr 40.