

Inspiracje schulzowskie i mit wielokulturowości w drohobyckich auto(tanato)grafiach

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2026.009>

Streszczenie: Artykuł jest próbą zwrócenia uwagi na prawie niezbadany kontekst funkcjonowania twórczości i biografii Brunona Schulza, na który składają się autonarracje ocalonych pochodzących z Drohobycza i Borysławia. Wspomniane narracje, ukazujące się w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych i początku lat dwutysięcznych, dają się zakwalifikować do kategorii tekstów, które Bartłomiej Krupa określa mianem „późnych świadectw”. Analizie poddane zostały m.in. *Drohobycz*, *Drohobycz* (1997) Henryka Grynberga, *Koń Pana Boga* (1999) Wilhelma Dichtera, *Z Drohobycza do Ziemi Odzyskanej* (1999) Henryka Hoffmana oraz *Pierwsza noc u Szatana* (2005) Erwina Schenkelbacha. Są to teksty zróżnicowane pod względem gatunkowym, nawiązują do różnych konwencji literackich, realizują jednak pewien dający się zrekonstruować narracyjny schemat radzenia sobie z traumatycznym doświadczeniem Zagłady. Wspomniane teksty zostały odczytane jako rozbudowane auto(tanato)grafie, w których biografia i tekstografia Schulza stają się swoistą matrycą kulturową, dzięki której m.in. dochodzi do przepracowania traumatycznych doświadczeń oraz do tożsamościowego scalania poprzez praktykę autonarracji.

Słowa kluczowe: Bruno Schulz, Zagłada, auto(tanato)grafia, Drohobycz, pamięć

* Dr hab., adiunkt w Katedrze Teorii i Antropologii Literatury w Instytucie Literaturoznawstwa Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II. Zainteresowania badawcze: narracyjne tożsamości miast, literackie strategie pamiętania/zapominania, miejskie auto/bio/geo/grafie.

E-mail: wiktoria.durkalewicz@gmail.com | ORCID: 0000-0001-6639-3204.

Schulzian Inspirations and the Myth of Multiculturalism in Drohobych Auto(thanato)graphies

Abstract: The article attempts to draw attention to an almost unexplored context of the functioning of the works and biography of Bruno Schulz. The proposed study seeks to reconstruct this context, which consists of self-narratives of Holocaust survivors from Drohobych and Boryslav. These narratives emerged in the second half of the 1990s and at the beginning of the 2000s; they can be classified within the category of texts that Bartłomiej Krupa refers to as “late testimonies”. The analysis includes, among others, *Drohobycz, Drohobycz* (1997) by Henryk Grynberg, *Koń Pana Boga* (1999) by Wilhelm Dichter, *Z Drohobycza do Ziemi Odzyskanej* (1999) by Henryk Hoffman, and *Pierwsza noc u Szatana* (2005) by Erwin Schenkelbach. These texts, diverse in terms of genre and drawing upon various literary conventions, nonetheless follow a reconstructable narrative pattern for coping with the traumatic experience of the Holocaust. The works are interpreted as extended auto(thanato)graphies, in which Schulz’s biography and textography serve as a distinctive cultural matrix. This matrix facilitates, among other things, the processing of traumatic experiences and the consolidation of identity through the practice of self-narration.

Keywords: Bruno Schulz, Holocaust, auto(thanato)graphy, Drohobych, memory

Starając się rozwikłać tajemnicę „powodzenia Schulza jako inspiratora cudzej twórczości” (Jarzębski 2010: 34) Jerzy Jarzębski w artykule *Fabryki fabulistyczne: narodziny opowieści z życia i dzieła Schulza* wskazuje na trzy podstawowe płaszczyzny możliwych inspiracji. Są nimi opowiedziane przez Brunona Schulza fabuły, biografia autora *Sklepów cynamonowych* oraz historia jego zaginionych tekstów: „W ten sposób – podsumowuje Jerzy Jarzębski – nad dziełem drohobyckiego artysty nadbudowuje się nowe dzieło – jego kontynuatorów i naśladowców czy też twórców wchodzących z nim w dialog” (Jarzębski 2010: 31). Stanisław Rosiek nieco zmodyfikował i rozszerzył typologię inspiracji Schulzowskich. Poszukując odpowiedzi na pytanie „Dlaczego dzisiaj nadal czytamy Schulza?”, wskazuje na pięć podstawowych przyczyn „coraz intensywniejszej obecności Schulza w światowej literaturze (i w światowym czytaniu)” (Rosiek 2021: 6). Pierwszą jest: „rozproszenie i niekompletność” dzieła Brunona Schulza, co otwiera przed czytelnikami „pole dla dowolnych i samowolnych domysłów”, a wypowiedziom egzegetów i interpretatorów twórczości Schulza nadaje status tymczasowości. Drugą przyczyną to „migotliwość” czyli „rozluźnione związki znaczeniowe” tekstów Schulza skazujące komentatorów jego twórczości na „uprawianie hermeneutyki bez końca”, „hermeneutyki syzyfowej”. Jako przyczynę trzecią Rosiek wymienia równoległość form fabularnych i ikonicznych, ich współistnienie i wspieranie się. Dwie ostatnie przyczyny to uwikłanie dzieła w biografię i odnawiająca się intymność lektury będąca pewnym rodzajem „zniewolenia” (Rosiek 2021: 11), „zatrącenia się w Schulzu” (Miklaszewski 2009).

Każda z wymienionych przez Jarzębskiego i Rośka płaszczyzn/przyczyn recepcyjnych doczekała się już odpowiednich opracowań. Dla przykładu, postaci Schulza jako bohatera literackiego poświęcony został odrębny rozdział w tomie *Inspiracje Schulzowskie w literaturze* (2010). W rozdziale pt. *Literackie uosobienia i ślady Brunona Schulza* badacze tropią Schulzowskie ślady w literaturze serbskiej, niderlandzkojęzycznej, niemieckojęzycznej, hiszpańskojęzycznej, jak również w literaturze polskiej i ukraińskiej. Jak podkreśla autorka przedmowy do wspomnianego tomu: „Dzięki takiej kontynuacji artysta pokonuje fizyczną śmierć, przezwycięża akt przemocy nad swoim życiem i twórczością” (Meniok 2010: 15).

Doniosłą rolę w rozbudowywaniu twórczej recepcji spuścizny Schulza odgrywają również tłumaczenia, na co szczególną uwagę zwrócił Rosiek: „Schulzowi skutecznie udaje się nawiązywać dialog z kolejnymi generacjami czytelników. Ten polskojęzyczny pisarz żydowskiego pochodzenia urodzony w ukraińskim dziś Drohobyczu bez trudu przekracza bariery kolejnych języków” (Rosiek 2021: 283).

Szczególną rolę w aktywizacji procesów dialogowych odgrywa rozpatrywanie twórczości i postaci Schulza w kontekście „wielkich narracji porządkujących egzystencjalne i historyczne doświadczenia jednostki w XX wieku” (Rosiek 2021: 13). Jedną z takich narracji jest bez wątpienia opowiadanie o Zagładzie. Tutaj warto przytoczyć m.in. postpamięciowe praktyki Davida Grossmana i Cynthii Ozik przedstawione w powieściach *Patrz pod: Miłość* (1986) oraz *Mesjasz ze Sztokholmu* (1987).

Mniej znany i prawie niezbadany pozostaje jednak odbiór postaci i tekstów Schulza w narracjach autobiograficznych żydowskich ocalonych z Drohobycza i okolic. Wspomniane narracje ukazują się w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych i na początku dwutysięcznych, dają się zakwalifikować do kategorii tekstów, które Bartłomiej Krupa określa mianem „późnych świadectw”, czyli „wspomnień autorów, którzy po kilkudziesięciu latach milczenia zdecydowali się na opisanie swoich wojennych przeżyć” (Krupa 2003: 276). Na tak rozumiane pole tekstowe składają się m.in. *Drohobycz, Drohobycz* (1997) Henryka Grynberga (właściwie spisana przezeń rozmowa z uczniem Schulza Leopoldem Lustigiem), *Koń Pana Boga* (1999) Wilhelma Dichtera, *Z Drohobycza do Ziemi Obiecanej* (1999) Henryka Hoffmana oraz *Pierwsza noc u Szatana* (2005) Erwina Schenkelbacha. Są to teksty zróżnicowane pod względem gatunkowym, realizujące jednak pewien narracyjny schemat dotyczący radzenia sobie z traumatycznym doświadczeniem Zagłady.

Wydaje się, że za odpowiednie narzędzie do analizy wspomnianego schematu posłużyć może zaproponowane przez Aleksandrę Ubertowską pojęcie auto(tanato)grafii. Według badaczki auto(tanato)grafia jest paradoksalną w swej istocie próbą odpowiedzi na pytanie: „Jak zamiast »opowieści o życiu« wypowiedzieć relacje o »życiu po śmierci«, o tanatycznej częstce wypierającej »(bio)s« z tradycyjnej formuły autobiografii?” (Ubertowska: 2014: 11). Każdy z wymienionych wyżej autorów musiał w większym lub mniejszym stopniu zmierzyć się z tym pytaniem, formułując własną odpowiedź – opowieść o przetrwaniu Zagłady. Każdy z nich robi to, nawiązując zarówno do biografii, jak i do dzieła Schulza.

Specyfiką wspomnianych tekstów jest również nawiązanie do wielokulturowej rzeczywistości galicyjskich miasteczek oraz – w ujęciu mniej lub bardziej rozwiniętym – próba ukazania jej roli w sytuacjach egzystencjalnie granicznych. Wspólnota lokalna nie jest tu jedynie tłem historycznym, lecz specyficznym spletem tożsamościowym, który konstytuuje etyczny wymiar praktyk auto(tanato)graficznych.

Polemika z mitem wielokulturowej idylli i zawłaszczenie Schulza w narracji konfrontacyjnej

Wspomnienia Lustiga uporządkowane przez Grynberga w postaci szkicu *Drohobycz, Drohobycz* są w istocie narracją konfrontacyjną, polemizującą w znacznym stopniu z zawartą w dylogii Andrzeja Chciuka *Atlantyda* (1969) i *Ziemia księżycowa* (1972) wizją pokojowo współistniejącego wielokulturowego kosmosu prowincjonalnego miasta, którym był ówczesny Drohobycz. Są też swoistym kwestionowaniem procesów, które Przemysław Czapliński rozpatruje w kategoriach „kultywowania tożsamości lokalnej” (Czapliński 2009: 163), czyli specyficznej „tożsamości nadrzędnej”, czyniącej z mieszkańców danego regionu wspólnotę dysponującą „własnym metajęzykiem pomocnym w przekraczaniu tożsamości etnicznych czy religijnych” (Czapliński 2009: 163). We wspomnieniach Lustiga nie ma miejsca dla wspólnego tożsamościowego mianownika, do którego mogłyby się odnieść postacie jego opowieści. Nie ma też prób pokazania jakiegoś współistnienia przedwojennej wielokulturowej wspólnoty Drohobycza. Owszem, mieszkają w tym mieście Polacy, Żydzi, Ukraińcy, lecz wszyscy oni są od siebie niejako odizolowani, zamieszkują własne światy, nie posługują się wspólnym językiem. To sprawia, że Lustig ma trudności z wytłumaczeniem wielu zjawisk i wydarzeń, dotyczących zarówno jego samego, jego krewnych, jak i całej wspólnoty żydowskiej Drohobycza, mimo iż opowieść rozpoczyna wzmianką o swojej prababce Gitł, na grobie której „setki świeczek stawiali Żydzi i nie Żydzi” (Grynberg 1997: 7). Lustig nie tłumaczy na przykład, dlaczego Borysławscy „ukraińscy półwieśniacy” (Grynberg 1997: 27), jak ich określa, ukrywali jego rodzinę w momencie, gdy odkryto zwłoki zamordowanych przez NKWD mieszkańców Drohobycza i okolic (Grynberg 1997: 29). Dziwi się też, gdy dowiaduje się, że ktoś w Drohobyczu ratuje Żydów, i to całkiem za darmo: „Za nic. Nie wiem, jak to zrobili ani dlaczego. Może życie nie było im miłe, kiedy patrzyli na Drohobycz?” (Grynberg 1997: 61). Bez komentarza pozostawia też fakt ratowania Żydów przez letniańskich chłopów, sygnalizuje tylko o konsekwencjach ich uczynku: „Gospodarka i jego syna powiesili na rynku. Za ukrywanie Żydów” (Grynberg 1997: 46). Lustig nie tylko nie wykazuje chęci zrozumienia przyczyn, które skłaniają nieżydowską ludność Drohobycza do ratowania Żydów. Trudno mu także pogodzić się z ocalałymi, którzy nie chcą kultywować pamiętania budowanego na nienawiści: „Nikt nie chciał pamiętać” (Grynberg 1997: 59). Co więcej nie znosi tych rodaków, którzy pamiętają inaczej: „Chciuk mieszkał po wojnie w Australii i publikował niewinne, nostalgiczne wspomnienia z Drohobycza. A żydowscy rozbitkowie to kupowali jak ryby na szabas. I ze wzruszeniem gościli go w Izraelu” (Grynberg 1997: 60). Warto jednak podkreślić, że Chciuk, pisząc swoje wspomnienia o Wielkim Księstwie Bałaku, był świadom oddziaływania perspektywy czasowej na praktyki narracyjnego porządkowania przeszłości: „Ale nie było owo Księstwo Bałaku wyłącznie jakąś Arkadią, pełną wiecznej szczęśliwości i uroku. Nędza czasem tu aż skwierczała, nie bajerujemy się barwikiem i perspektywą wspomnień, które wszystko uroźwiają i przemalowują proporcje na milusie i śliczne” (Chciuk 2002: 14). Mimo wszystko stara się jednak

akcentować momenty, które łączą i tworzą podstawę dialogu międzykulturowego, wytwarzają przestrzeń porozumienia:

Och, różne sprawy tam się zdarzały, nieraz straszne, złe i głupie, ale nigdy jednakowoż nawet w najgorszych warunkach terroru i zbydlęcenia, bez względu na to, skąd i przeciw komu on szedł, nie brakło gestu ludzkiej solidarności i wspólnoty. Zgodne współzycie od stuleci nie pozwalało ludziom stać się nieludzkimi (Chciuk 2004: 121–122).

Lustig z kolei tylko zasygnalizował fakt możliwego dialogu międzykulturowego na przykładzie wątku o swojej prababce Gitł, jednak pozostawił ów wątek w postaci nierozwiniętego skondensowanego skryptu.

W sposób konfrontacyjny wobec wersji zaproponowanej przez Chciuka przedstawia Lustig również wątek Schulzowski. Jest to swoista rywalizacja z obrazem gimnazjalnego nauczyciela wykreowanym w drohobyckiej dylogii o Wielkim Księstwie Bałaku. Gdy np. u Chciuka pojawia się informacja o tym, że Schulz rysował kilkunastometrowy portret Stalina zamieszczony na miejskim ratuszu, u Lustiga natrafiamy na zaprzeczenie tego faktu: „Nie malował Stalina ani żadnych innych bolszewickich portretów, przychodziły gotowe z ratusza. Projektował napisy na 1 maja i 7 listopada, których tekst również przychodził gotowy od Hesia Josefsberga” (Grynberg 1997: 28). Gdy u Chciuka sporo miejsca zajmują rozważania na temat prowincjonalnej lektury tekstów Schulza, u Lustiga jest krótka wzmianka o nieczytaniu Schulza w środowisku gimnazjalnym: „Nikt nie czytał *Sklepów cynamonowych* ani *Sanatorium Pod Klepsydrą*, bo były za trudne, ale wszyscy go uważnie słuchali” (Grynberg 1997: 18). Gdy u Chciuka zasygnalizowany zostaje wątek o Schulzu opowiadającym przedziwne bajki, w których występują „ołówek, niepozorny strugacz czy kaflowy piec” (Chciuk 2002: 40), u Lustiga obowiązkowo musi pojawić się jakiś dodatkowy element: „Opowiadał podróże *Guliwera*, verbatim, i wymyślał historie o gnomach i innych przedziwnych stworach, które żyją w ciemnych kątach i szparach, w innej rzeczywistości, ukrytej przed naszymi oczami” (Grynberg 1997: 28). Gdy Chciuk pisze, że towarzyszył Schulzowi po lekcjach, ponieważ „w małych miasteczkach uczniowie często po szkole odprowadzali swych ulubionych nauczycieli do domu” (Chciuk 2002: 72), Lustig śpieszy dopowiedzieć, że nie tylko odprowadzał Schulza do domu, lecz także nosił jego teczkę (Grynberg 1997: 28). Chciuk eksperymentuje ze stylistyką Schulzowskich opowiadań, próbując ją naśladować np. w rozdziale „Zakłęte koło przeznaczenia” (Chciuk 2002: 63). Z kolei Lustig jeden z tragicznych epizodów swojego życia odczytuje w kategoriach Schulzowskiej koncepcji rzeczywistości:

Trzymali nas w Cinecitta pod Rzymem, w studiach filmowych, wśród dekoracji z różnych epok. Wyglądaliśmy jak statysci ze scen masowych, jak nieporozumienie, pomyłka w reżyserii, rzeczywistość, która wylazła spod zewnętrznych pozorów. Jak u Schulza, tylko o wiele gorzej. Jak statysci, którzy uciekali, widząc, co naprawdę jest grane (Grynberg 1997: 54).

Lustig posuwa się znacznie dalej niż Chciuk, wpisując Schulza w prywatną historię, czyni zeń jakby mitycznego przodka, opiekuna rodu, o którym pisał swego czasu sam Schulz w *Exposé do Sklepów cynamonowych*. Owa tendencja do narracyjnego zawłaszczania Schulza szczególnie uwidoczniła się w końcowym fragmencie szkicu *Drohobycz...*

Drohobycz..., w którym Lustig podkreśla, że jego młodszy syn „Miał rękę i oko jak Schulz” (Grynberg 1997: 65). W całym bagażu tragicznych doświadczeń, którymi Lustig dzieli się z Grynbergiem i czytelnikami, jedynym wątkiem bez skazy pozostaje historia o gimnazjalnym nauczycielu Brunonie Schulzu.

„... opuszczałem Drohobycz bez jakichś specjalnych uczuć”: niemityczny Schulz i miasto zastygłe w pamięci

Kolejnym tekstem wspomnieniowym o mieście dzieciństwa, mieście, które na zawsze pozostało tylko we wspomnieniach, jest książka *Z Drohobycza do Ziemi Obiecanej* Henryka Hoffmana, otwierająca serię *Głosy ocalonych*. Jak pokazuje notka odautorska, swoją praktykę autonarracyjną Hoffman rozpatruje jako zbieranie w uporządkowaną całość skomplikowanych doświadczeń „jednostki i grupy na tle burzliwego okresu, gdy historia Żydów polskich zapisała się szczególnie tragicznie” (Hoffman 1999: 7). Podobnie jak w przypadku Grynberga–Lustiga, we wspomnieniowej przestrzeni Hoffmana da się wyodrębnić dwa wątki – wielokulturowości Drohobycza oraz obecności Schulza. Wielokulturowość jest uświadomioną strukturą semantyczną określającą najwcześniejsze doświadczenia jednostki. Za przykład niech posłuży wspomnienie dotyczące rozpoczęcia pierwszego w życiu narratora roku szkolnego. Po okolicznościowych przemówieniach pierwszoklasiści różnych wyznań udają się do swoich świątyń: „Uczniowie wyznania rzymsko-katolickiego do pobliskiego kościoła parafialnego, grecko-katolickiego do cerkwi na rogu Borysławskiej i Truskawieckiej, mojżeszowego, pod opieką rabina, dr. Schreiera, do synagogi na Łani” (Hoffman 1999: 26).

Centrum świata, owo szczególne „miejsce autobiograficzne” (Czermińska 2015: 145–160), stanowi we wspomnieniach Hoffmana rodzinna kamienica czynszowa na Mickiewicza, której lokatorzy „doskonale obrazowali przekrój społeczności żydowskiej zamieszkującej Polskę, a w szczególności jej galicyjskie miasta i miasteczka” (Hoffman 1999: 14). Dziecięce *axis mundi* konstituowane jest także przez znajdujące się przy kamienicy podwórze w kształcie litery U, które „stanowiło magnes” dla dzieci z sąsiednich domów, a także „uliczników z Żupnej, Jana, Leśniańskiej, a nawet dalekiej Borysławskiej czy Stryjskiej” (Hoffman 1999: 12). We wspomnieniu z dzieciństwa wplata się również Schulz jako figura biograficzna. Hoffman nawiązuje głównie do sporadycznych spotkań z Schulzem w gabinecie lekarskim swojego ojca. Rodziny Schulzów i Hoffmanów były ze sobą spokrewnione. Kuzyn Eliasza Hoffmana, ojca autora wspomnień, ożenił się z siostrą Schulza, Hanią. W poczekalni lekarskiego gabinetu ojca wisiały więc grafiki autorstwa Schulza przedstawiające jakieś esy-floresy, otrzymywał je zamiast honorariów, których nie brał, będąc domowym lekarzem Schulzów, leczyl bowiem matkę i siostrę pisarza. Jesienią 1939 roku Schulz,

czekając na wyniki badań czy też na receptę, naszkicował profil autora wspomnień. Zarówno wiszące w poczekalni grafiki, jak i ten szkic przepadły w getcie lub zgubiły się „w trakcie ciągłych przeprowadzek, przesiedleń i ucieczek” (Hoffman 1999: 24). Rodzinie Hoffmanów udało się przetrwać Zagładę dzięki Ukraińcom z pobliskiej wsi. Autor dokładnie opisuje drogę ucieczki z miasta na drewnianym chłopskim wozie:

Czasem, aby było bardziej naturalnie i nie budziło podejrzeń, podśpiewywaliśmy coś z ukraińskich piosenek. Gdzieś około drugiej lub trzeciej nad ranem podjechaliśmy pod las. Tu czekał na nas batko, co z ukraińskiego, miękko wymawiając „t”, znaczy ojciec i rozpoczęliśmy wędrówkę wśród głębokiego śniegu do naszego schronu. Batko z olbrzymim plecakiem pełnym żywności, ale świetnie znający drogę i zahartowany w takim marszu. My natomiast, jak to mieszczuchy i to jeszcze podczas takich warunków atmosferycznych, wykończeni do cna (Hoffman 1999: 80).

W leśnym schronie rodzina Hoffmanów razem z kilkorgiem innych uratowanych Żydów spędza długie miesiące, starając się odnaleźć w niezbyt wygodnych, ale ratujących życie warunkach. Przez cały ten czas mieszkańcy pobliskiej wsi opiekują się ludźmi z ziemianek, dostarczając im jedzenie i wiadomości od pozostałych w mieście krewnych. Po odejściu wojsk niemieckich batko gościnnie udziela miejsca w swoim domu wszystkim ocalałym. Autor wspomnień opisuje ten moment ze wzruszeniem i wdzięcznością:

Potem wszyscy ogoleni, wymyć i oczyszczeni zasiedliśmy przy wielkim stole w domu batka, niemalże jak do świątecznej kolacji. Danie było jedno, ale obfite, królewskie. Ruskie pierogi, te z ziemniakami i serem, polane śmietaną tak gęstą, że kiedy do miski wkładano drewniana łyżkę, stała pośrodku jak zaczarowana. Spaliśmy wszyscy na strychu na sianie i wtedy przez chwilę zdawało mi się, że jestem na wycieczce szkolnej. Rano skoro świt grupami opuszczaliśmy gościnny dom gospodarzy, żegnając się czule z domownikami i towarzyszami wspólnie przebytej niedoli (Hoffman 1999: 86).

Powrót do rodzinnego Drohobycza wiąże się jednak z poczuciem nieodwracalnych zmian. Doświadczenie Zagłady oraz powojenne realia uczyniły z miasta przestrzeń, której nie sposób było ponownie ośwoić:

Ciekawe, że opuszczałem Drohobycz bez jakichś specjalnych uczuć. Nie pamiętam, abym odczuwał tęsknotę czy żal, że wyjeżdżam na zawsze z mego rodzinnego miasta. Okupacja na pewno zrobiła swoje. Może nawet lepiej opuścić było te strony, gdzie niemalże każdy dom czy ulica przypominały tak wiele. Przypominało coś, co zmartwychwstać już nie może i należało jedynie do wspomnień lat minionych (Hoffman 1999: 90).

Oniryczna transpozycja Zagłady: poetyka Schulzowska i liminalna tożsamość językowa

W odróżnieniu od omówionych wyżej autorów, pracujących raczej w konwencji literatury dokumentu osobistego, Erwin Schenkelbach i Wilhelm Dichter zmierzają w kierunku takich gatunków jak opowiadanie i powieść. Sięgają też po dziecięcego narratora, co z kolei wiąże się ze zmianą perspektywy postrzegania i opisywania doświadczeń związanych z Zagładą. Jak słusznie zauważa Krupa:

Dziecięca niewinność stanowi kontrast w zestawieniu ze wstrząsającymi wydarzeniami. Nieobarczony naddatkiem wiedzy kulturowej dziecięcy narrator opisuje Holocaust jako coś najzwyklejszego pod słońcem; nie mając porównania z czasami wcześniejszymi, nie ocenia również Zagłady – co tworzy iluzję niezapośredniczenia (Krupa 2003: 292).

Gatunki fikcyjne pozwalają Schenkelbachowi i Dichterowi w większym stopniu niż literatura dokumentu osobistego na rozbudowywanie nawiązań intertekstualnych i paratekstualnych zarówno do prozy jak i do tekstów krytycznych Schulza.

W utrzymanym w onirycznej konwencji opowiadaniu *Ostatni dzień sierpnia* Schenkelbacha odniesienia do prozy Schulza widoczne są już na poziomie tytułu utworu. Z kolei aluzje leksykalne w tomie *Pierwsza noc u Szatana* przybierają postać wielowymiarowej struktury i dają się odczytać w konstrukcji bohaterów (Lerna – Bianca – Adela, Halinka – Adela, Józek – Rudolf, symboliczna triada ojciec – matka – syn), w modelowaniu kluczowych obrazów i motywów takich jak koń, woźnica, pociąg, sobowtór, księga, miasto-labirynt, jak również w konstruowaniu schematów fabularnych takich jak zimowa wędrówka, podróż pociągiem, błąkanie się w labiryntach miasta, spacer z matką, eksperymenty pod opieką ojca.

Oprócz odniesień leksykalnych i fabularnych zbiorów opowiadań *Pierwsza noc u Szatana* Schenkelbacha zawiera także aluzje biograficzne. Ojciec autora, znany drohobycki fotograf Bertold Schenkelbach, przyjaźnił się z autorem *Sklepów cynamonowych*, użyczał mu szklanych płytek, które artysta wykorzystał do tworzenia grafik z cyklu *Xięga Bałwochwalcza* (zob. Filipow 2011). W opowiadaniu *Kamień pokryty zielonym mchem* wyobrażenie postaci Schulza zostało w znacznym stopniu odrealnione i zapośredniczone przez konwencję oniryczną:

[...] ...dzwonek do drzwi... to do mojego ojca przyszedł jego przyjaciel nasz bliski sąsiad o przedziwnej, skośnie sklepionej twarzy przypominającej szykującego się do odlotu ptaka... ojciec przygotował mu jak zwykle tekturowe pudełko pełne zużytych klisz ze szkła... na szerniałych warstwach emulsji naświetlonych negatywów człowiek-ptak będzie wydrapywać stalowym rylcem ilustracje do swoich fantasmagoryjnych opowiadań... (Schenkelbach 2005: 100).

Zdaniem Jarzębskiego opisywanie zagłady żydowskiego świata przy pomocy elementów poetyki Schulzowskiej jest zadaniem dość karkołomnym, czymś „na granicy dobrego smaku” (Jarzębski 2006). Wydaje się jednak, iż Schenkelbach odważył się sięgnąć po eksperymentowanie z poetyką Schulzowską ze względu na kilka przyczyn. Oniryczna poetyka o proveniencji schulzowskiej daje możliwość zlagodzenia traumatycznego doświadczenia wydarzeń wojennych, zacierania luk i nieścisłości spowodowanych perspektywą czasu, unikania języka nienawiści, jak również nawiązania do personalnego doświadczenia, wpisanego w przestrzenne ramy pamięci.

Konwencja powieściowa – już niezależnie od nawiązań do Schulza – wpływa także na prezentację narodowościowego, językowego i, szerzej, kulturowego wątku auto(tanato)grafii Schenkelbacha. W tej perspektywie język staje się nie tylko narzędziem komunikacji, ale też podstawą przetrwania, atrybutem liminalnej tożsamości narracyjnej:

W tych metrykach wpisane jest moje nowe nazwisko i imię. Jego inicjały, data i miejsce urodzenia są identyczne i odpowiadają prawdziwym danym, ale jeden z dokumentów wypisany jest alfabetem łacińskim – drugi zaś cyrylicą. W przyszłości, jak mnie pouczano, będę się posługiwać tylko jednym z nich – w zależności od zachodzącego wokół mnie splotu wydarzeń.

Dla symetrii władam też biegle dwoma językami: polskim i ukraińskim. W żadnym z nich nie można wyczuć nawet śladu obcego akcentu mogącego zdradzić moje pochodzenie. Tak więc w lewej kieszeni skórzanych spodenek znajduje się ten pierwszy ja – zaś w prawej też ja – ale ten drugi (Schenkelbach 2005: 34–35).

Mityzacja jako autoterapia: Schulzowska poetyka i narracja o przetrwaniu

Młodszy o kilka lat Dichter, ocalony borysławianin, swoją tożsamość narracyjną również buduje m.in. na podstawie różnorodnych nawiązań do spuścizny, biografii i rodzimej geografii Schulza. W odróżnieniu od poprzednich autorów, którzy znali Schulza osobiście, Dichter sięga po wątek zastępczy: opowiada o pewnym uczniu Schulza, któremu udało się przetrwać wojnę i okazać obok głównego bohatera w roli nauczyciela rysunku. W proponowanej przez Dichtera dychotomii „nauczyciel – uczeń” odczytać można też postaci Rudolfa i Józefa z *Wiosny* Schulza oraz łączący ich motyw markownika. W odróżnieniu od egzotycznego markownika Rudolfa album ze znaczkami Wilhelma stanowi ikonyczną opowieść o kolejnej próbie zniewolenia świata: „Za przezroczystymi paskami woskowego papieru wetknięte były ozdobne koperty i wielkie znaczki. Hitler, Goering, Goebels. Dwunastu feldmarszałków z buławami. Messerschmity strzelające do samolotów z kolorowymi kołami na skrzydłach” (Dichter 1999: 149). Inne niż w *Wiosnie* są też losy markownika, zostaje on bowiem własnością nauczyciela-Rudolfa, nie zaś ucznia-Józefa: „Nauczyciel uważał, że mój album nie ma wartości. Kogo obchodzą znaczki niemieckie? Poza tym edycje specjalne wymagają doświadczonego filatelisty. Może kiedyś nim zostanę, ale zacząć trzeba od czegoś łatwiejszego. Powiedziałem, że mogę mu dać album” (Dichter 1999: 149–150).

Po dokonanej wymianie Wilhelm dostaje od nauczyciela „kopertę ze znaczkami rosyjskimi” (Dichter 1999: 150).

Ciekawym nawiązaniem do kluczowej postaci ojca z Schulzowskiej dylogii jest w powieści Dichtera wielopłaszczyznowa figura semantyczna, na którą składa się mozaika męskich postaci: są nimi odpowiednio dziadek małego Wilhelma (felczer Mandel), z którym Wilhelm uczy się poznawać świat przy pomocy wielkiego zielonego leksykonu; drohobycki krawiec Bonifacjusz Churlusz, którego mieszkanie wypełnia słodka woń cynamonu; lekarz z Ligoty przypominający dziadka oraz inżynier Ptak z Trzebini, który rzucił dobrze opłacalną pracę i „wybudował sobie szopę z inkubatorem”, „o kurach wiedział wszystko” (Dichter 1999: 165). Kulminacja owej semantycznej syntezy rozwija się w powieści Dichtera według Schulzowskiego scenariusza z opowiadania *Emeryt*: „I wtedy mistrz zaczął powoli unosić się do góry. Najpierw przesunęła się głowa z jasnymi włosami, potem kamizelka z atlasowymi plecami i rozrzucone na boki długie ręce i nogi. Wyglądał jak sylwetka wycięta z papieru. Porwał go wiatr. Poleciał wysoko i zniknął nad kościołem świętego Michała” (Dichter 1999: 229). Semantyczne aluzje stają się punktem wyjścia także do konstruowania galerii postaci kobiecych, którymi są przede wszystkim matka Wilhelma i jej służąca Albina, ale także do reprezentacji świata rzeczy poprzez charakterystyczny zabieg wyliczenia.

Poetyka o proveniencji schulzowskiej leży u podstaw postrzegania świata przez dziecięcego narratora Dichtera. Świadczą o tym m.in. następujące fragmenty: „Za oknem wiatr poruszał drzewami. Liście wznosiły się i opadały jak suknie jakiejś olbrzymiej postaci, która na jesień odchodzi z podwórza” (Dichter 1999: 90) lub „Tak wyglądał świat przez pęcherz rybi, który babka Antonina wyjmowała ostrożnie, przyrządzając karpia w galarecie” (Dichter 1999: 115). Do intensyfikacji poetyki onirycznej dochodzi np. w opisach stanów pogranicznych bohaterów, zwłaszcza w kontekście choroby: „Zachorowałem, chociaż wczoraj jeszcze nic mi nie dolegało. Leżałem w pokoju dzieciennym pod koldrą, która fałdowała się ciągle, co przeprawiało mnie o mdłości. Gładziłem ją rękami i naciągałem nogami. Wydawało mi się, że spływa na podłogę i wycieka na resztę mieszkania, jak kwaśne mleko” (Dichter 1999: 137). Na pytanie, dlaczego Dichter sięga po schematy, motywy, aluzje leksykalne nawiązujące do dzieła Schulza, można m.in. odpowiedzieć w ten sposób, że w tekstach autora *Sklepów cynamonowych*, jak również w jego filozofii i ontologii słowa, rozpoznał Dichter sposób na, jak sam pisze, uporanie się z „okropnym dzieciństwem” (Dichter 2004).

Swoje ocalenie, jak i wszyscy dotychczas wymienieni autorzy, zawdzięcza Dichter m.in. Ukraincom zamieszkującym Borysław i pobliskie wsie. Szczególną uwagę poświęca temu wątkowi w rozdziałach *Na poddaszu* i *Na strychu*, przywołując nazwiska osób, które, udzielając pomocy Żydom, narażały również własne życie (są to m.in. Turów i Hirniakowa):

W Tustanowicach było jeszcze czarno. Po omacku dotarliśmy do stodoły, pod którą czekał Turów. Wepchnął nas do środka. Po wąskiej, chwiejnej drabinie wdrapaliśmy się na stóg siana. Pod nami stały i leżały zwierzęta. Zapach koni, krów i gnoju mieszał się z zapachem siana. Turów zostawił nam koszyk z jabłkami i zlaźł po drabinie. Jabłka były słodkie i cierpkie jednocześnie. Sok ciekł mi po brodzie i palcach (Dichter 1999: 39).

W autobiograficznej powieści Dichtera pojawia się też szczególnie wzmianka-skrypt o wielokulturowej wspólnotce przedwojennego Borysławia. Wspominając o szkolnych latach swojego wujka Samuela Mandla, napisze: „Milo i jego koledzy, Żydzi, Polacy i Ukraińcy, albo bili

się do krwi, albo zbierali w kupę i obrzydzali życie innym” (Dichter 1999: 12). Na wielokulturowość jako możliwą genezę wzajemnej pomocy ludzi różnych narodowości w realiach wojny i okupacji wskazuje w tomie wspomnień *Borysław nie śmieje się* Tadeusz Wróbel: „Słusznie panuje powszechne przekonanie, że przed II wojną światową ludność polska, ukraińska i żydowska w Borysławiu, żyły ze sobą w przykładowej zgodzie” (Wróbel 2006: 126). Nie chodzi zatem o „stereotyp wielokulturowej idylli”, który pozwala „wygodnie ominąć trudne pytania wielowiekowej wspólnej historii Polaków, Ukraińców, Żydów i innych” (Kotyńska 2015: 65), lecz o swoiste cechy tożsamości lokalnej, umożliwiające budowanie dialogu w warunkach, które – jak mogłoby się wydawać – wykluczają możliwość jakiegokolwiek porozumienia.

Podsumowanie

Można stwierdzić, że przeanalizowane praktyki autonarracyjne w znacznym stopniu opierają się na rozbudowanych relacjach międzytekstowych nawiązujących zarówno do biografii Schulza, jak i jego spuścizny literackiej. W tekstach Grynberga–Lustiga i Hoffmana na pierwszy plan wysuwają się wątki faktograficzne i biograficzne. Z kolei proza Schenkelbacha i Dichtera jest przykładem swoistego „zatracenia się” w poetyce Schulzowskiej. W taki sposób biografia i tekstografia Schulza stają się swoistą matrycą kulturową, dzięki której dochodzi do odzyskania zniszczonego przez wojenne kataklizmy małomiasteczkowego dzieciństwa, ponownego odczucia jego „pełni” i „beźmiaru” (Schulz 1998: 456). Natomiast wplatanie w opowieść o przetrwaniu wątku wielokulturowości przestrzeni dzieciństwa i młodości ocalonego nie wiąże się w tej prozie z idealizacją czy stereotypizacją przeszłości, lecz z próbą podkreślenia roli i znaczenia tożsamości pogranicza kulturowego dla kształtowania postaw sprzeciwiających się pogwałceniu ludzkiej godności w warunkach skrajnej przemocy.

121

Bibliografia

- Chciuk, Andrzej 2002. *Atlantyda. Powieść o Wielkim Księstwie Bałaku*. Warszawa: LTW.
- 2004. *Ziemia księżycowa. Druga opowieść o Wielkim Księstwie Bałaku*. Warszawa: LTW.
- Czapliński, Przemysław 2009. „Prześladowcy, pomocnicy, świadkowie. Zagłada i polska literatura późnej nowoczesności”. W: Przemysław Czapliński [&] Ewa Domańska (red.). *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania*. Poznań: Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”.
- Czermińska, Małgorzata 2015. „Tożsamość kształtowana w pamięci miejsca”. W: Anna Łebkowska [&] Włodzimierz Bolecki (red.). *Kulturowa historia literatury*. Warszawa: Instytut Badań Literackich.
- Dichter, Wilhelm 1999. *Koń Pana Boga*. Kraków: Znak.
- 2004. „Miałem po prostu życie”. *Tygodnik Powszechny*, wyd. z dnia 25 stycznia. <https://www.tygodnikpowszechny.pl/mialem-po-prostu-zycie-124094> [18.03.2025].
- Filipow, Zenon 2011. *Mystectwo drohobyc'koi fotohrafiji*. Drohobycz: Koło.
- Grynberg, Henryk 1997. *Drohobycz, Drohobycz*. Warszawa: W.A.B.
- Hoffman, Henryk 1999. *Z Drohobycza do Ziemi Obiecanej*. Norbertinum: Lublin.

- Jarzębski, Jerzy 2006. „Losy wykluczonych”. *Tygodnik Powszechny*, wyd. z dnia 26 stycznia. <https://www.tygodnikpowszechny.pl/losy-wykluczonych-129069> [18.03.2025].
- 2010. „Fabryki fabulistyczne: narodziny opowieści z życia i dzieła Schulza”. W: Wiera Meniok (red.). *Inspiracje Schulzowskie w literaturze: Materiały naukowe IV Międzynarodowego festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*. Drohobycz: Polonistyczne Centrum Naukowo-Informacyjne im. Igora Menioka Uniwersytetu w Drohobyczu.
- Kotyńska, Katarzyna 2015. *Lwów. O odczytaniu miasta na nowo*. Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury.
- Krupa, Bartłomiej 2003. *Opowiedzieć Zagładę. Polska proza i historiografia wobec Holocaustu (1987–2003)*. Kraków: Universitas.
- Meniok, Wiera (red.) 2010. *Inspiracje Schulzowskie w literaturze: Materiały naukowe IV Międzynarodowego festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*. Drohobycz: Polonistyczne Centrum Naukowo-Informacyjne im. Igora Menioka Uniwersytetu w Drohobyczu.
- 2010. „Od redaktora”. W: Wiera Meniok (red.). *Inspiracje Schulzowskie w literaturze: Materiały naukowe IV Międzynarodowego festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*. Drohobycz: Polonistyczne Centrum Naukowo-Informacyjne im. Igora Menioka Uniwersytetu w Drohobyczu.
- Miklaszewski, Krzysztof 2009. *Zatrącenie się w Schulzu*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Rosiek, Stanisław 2021. *Odcięcie. Szkice wokół Brunona Schulza*. Gdańsk: Fundacja Terytoria Książki.
- Schenkelbach, Erwin 2005. „Kamień pokryty zielonym mchem”. W: Erwin Schenkelbach. *Pierwsza noc u Szatana*. Kraków: Austeria.
- Schulz, Bruno 1998. „Z listu do Andrzeja Pleśniewicza”. W: Bruno Schulz. *Opowiadania, wybór esejów i listów*. Oprac. Jerzy Jarzębski, wyd. 2. Wrocław: Ossolineum.
- Ubortowska, Aleksandra 2014. *Holokaust. Auto(tanato)grafie*. Warszawa: Instytut Badań Literackich.
- Wróbel, Tadeusz 2006. *Borysław nie śmieje się. Opowieść o rodzinnym mieście*. Warszawa: LTW.

