

Paweł Pł. Petrow

Schulz «post mortem» : w świetle nieobecności

Postscriptum Polonistyczne nr 2(12), 191-198

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

PAWEŁ PŁ. PETROW

Uniwersytet im. św. św. Cyryla i Metodego
Wielkie Tyrnowo

Schulz *post mortem*: W świetle nieobecności

Tyle kanoniczne dzieje. Ale oficjalna historia jest niepełna. Są w niej umyślne luki, długie pauzy i przemilczenia, w których prędko instaluje się wiosna. Zarasta ona te luki szybko swymi marginaliami, przeplaca listowiem sypiącym się bez liku, rosnącym na wyścigi, balamuci niedorzecznościami ptaków, kontrowersją tych skrzydlaczy, pełną sprzeczności i kłamstw, naiwnych zapytań bez odpowiedzi, upartych, pretensjonalnych powtarzań. Trzeba wiele cierpliwości, ażeby poza tą płataniną odnaleźć tekst właściwy.

Bruno Schulz, *Wiosna*

Na co cierpisz? Na to, że jestem, tu bądź tam, gdziekolwiek.

Emil Cioran

Dzień 19 listopada 1942 roku zaznaczy się na kartach dziejów świata kilkoma wydarzeniami o znaczeniu historycznym: na wschodzie, w trwającej pod Stalingradem bitwie, dywizje generała Żukowa przejdą do kontrataku; na południu, w Afryce, odbędzie się koronacja ostatniego króla Bugandy – Mutesy II. Na zachodzie, w Holandii, trzynastoletnia dziewczynka, Anna Frank, skończy zapisywać kolejną stronę swojego dziennika, notując:

Źle się czuję, że leżę w ciepłym łóżku, podczas gdy moje najukochańsze przyjaciółki są gdzieś na zewnątrz popychane albo przewracane. Sama zaczynam się bać, gdy myślę o tych wszystkich, z którymi czułam się zawsze tak wewnętrznie związana, a którzy zostali teraz wydani w ręce najokrutniejszych katów, jacy kiedykolwiek istnieli. A wszystko dlatego, że są Żydami (Фрэнк 2013, 72).

Anna nie przypuszczała nawet, że trywialne w swej banalnej naturze konsekwencje zła usprawiedliwiają jej słowa, jeszcze zanim te ostatnie zdążyły wyjść spod jej pióra. Tego samego dnia, kilka tysięcy kilometrów od amsterdamskiej kryjówki Anny i jej rodziny, w małym miasteczku Drohobycz, ginie kolejna ofiara „najokrutniejszych katów” – miejscowy nauczyciel, pisarz i artysta-malarz – Bruno Schulz.

Umiera na ulicy – zastrzelony przez gestapowca Karla Günthera. Morderstwo nie jest owocem nienawiści, bez względu na jej niepodważalną obecność na scenie. Wystrzelony pocisk jest raczej rezultatem rozgrywanej partii. Piekielnej gry, prowadzonej pomiędzy samozwańczymi bogami i z premedytacją wyznaczonymi wcześniej do swych ról ofiarami. Schulz był objęty protekcją nazistowskiego oficera, Feliksa Landaua, który kilka dni wcześniej zastrzelił żydowskiego protegowanego Günthera. Mordując Schulza, Günther wyrównywał więc rachunki.

Kiedy w wyniku kolejnej przeprowadzonej przez nazistów łapanki zginie kilkaset osób, dzień ten na zawsze zapisze się w historii Drohobycza pod nazwą Czarnego Czwartku. Teren małego miasteczka zmieni się w pole śmierci, przestrzeń apokaliptycznej czystki. W przeciągu trzech lat niemieckiej okupacji ofiar będą jeszcze tysiące – mordowanych na ulicach i w pobliskich lasach, deportowanych do obozów zagłady. Na tle przerażających statystyk tragiczna śmierć Schulza stanowi zaledwie kolejny numer porządkowy. Częstkę niepoliczalnych liczb osób, którymi historia rachuje szkielety swych ofiar. Z tej perspektywy śmierć drohobyckiego artysty nie zaskakuje, a wręcz przeciwnie – wydawać może się naturalnym rezultatem ówczesnych tendencji, wynikiem zbrodni ludobójstwa i zaplanowanych działań dominującej (terrorystycznej) ideologii, której udało się zalać Europę falą swego okrucieństwa. Jedynych przejawów nieszablonowości śmierci Schulza upatrywać więc można w jej prehistorii, jak również w bliźnach czarnego humoru i ironii, znaczących z niebywałą konsekwencją całą biografię pisarza.

Przyczynom i szczegółom tragicznej śmierci Schulza poświęcono tysiące stron, na których postawiono tyleż samo, mniej lub bardziej prawdopodobnych, hipotez i domysłów. Sytuacja przed, w trakcie i po zajściu tragicznego incydentu przedstawiana jest w niezliczonych zbliżeniach, które mogłyby stać się kanwą dla przynajmniej kilku pełnometrażowych filmów. Podążając tym tokiem myślenia, niniejszy tekst nie miałby szans przyczynić się do odkrycia w tej kwestii niczego nowego i odmiennego. Ale i nie to jest jego celem. Sens egzystencjalny incydentu jest przecież jasny. Śmierć Schulza jawi się jako tragedia, bez względu na to, czy wpisuje się ją, czy też nie w szerszy kontekst dokonanego przez nazistów ludobójstwa.

Dlatego też cele niniejszego tekstu wywodzą się z miejsca, w którym przyjmuje się odmienną perspektywę: znaczenie mieć będzie nie sama śmierć pisarza, ale granica, którą śmierć ta wyznacza. Strzał Günthera kładzie kres życiu Schulza, ale jest jedynie częścią składową ewolucji jego obrazu jako twórcy, który to rozwój zbiega się w czasie ze schyłkiem pewnej epoki. Twórczość Schulza umiera bowiem jeszcze przed swoim twórcą, podczas pierwszych dni okupacji – mordowana programowym tworzeniem portretów Stalina, odmawianiem prawa do alternatywności i możliwości wyboru. Uśmiercanie jest powolne, precyzyjnie konsekwentne, tłumiące wszelki przejaw artystycznej swobody w zarodku – znikają adresaci korespondencji Schulza (zamordowani lub zesłani do obozów), a wysłane listy na zawsze pozostają bez odpowiedzi; zanika również będąca dla artysty natchnieniem wielobarwność i dynamika otaczającego go świata, zastąpiona nagle nieprzerwaną szarością wojskowych kolumn; dom nie jest już ucieczką i ostoją, zastąpiony poczuciem niepewnego istnienia za murem getta. Zaledwie kilka lat wcześniej, na wieść o wkroczeniu Armii Czerwonej do ojczyzny, samobójstwo popelnia jeden z najbardziej awangardowych polskich pisarzy – Stanisław Ignacy Witkiewicz – przyjaciel i ideowy pobratymiec Schulza. Dzięki typowej dla twórcy intuicji, Witkacy przeczuwa koniec ery, który miał zepchnąć twórczość artystów jemu i Schulzowi podobnych w otchłań niebytu. Znaczące są tu słowa Stanisława Barańczaka, który w swoim eseju *The Face of Bruno Schulz* pisze:

Nie ulega wątpliwości fakt, że lata następujące po roku 1942 stanowiły dla tej części Europy glebę wyjątkowo nieurodzajną dla plonów twórczości artystów formatu Schulza (Barańczak 1990, 113).

Słowa Barańczaka wskazują na znamienne przynależność Schulza do epoki, w której żyje i tworzy, epoki, która kształtowała jego wyobraźnię, jego styl, jego wizje, epoki, poza którą jego twórcze istnienie nie byłoby możliwe. Krytyk osadza swoją tezę w kontekście (ewentualnej) egzystencji twórcy formatu Schulza w nowych czasach i niemożliwe wydaje się zanegowanie jego opinii. Trudno wyobrazić sobie przecież sposób, w jaki mógłby wpisać się autor *Sklepów cynamonowych* w wymogi literatury socrealizmu lub ewentualnie w którąkolwiek z równie nieadekwatnych dróg alternatywnych. Najprawdopodobniej zmuszony byłby do uwstecznienia własnego talentu i, podobnie jak Galczyński, pisanie panegirycznych hymnów na cześć któregoś z kolejnych dyktatorów lub poddania się żelaznemu uciskowi obowiązującego kanonu. Dla Barańczaka Schulz pozostał Schulzem dzięki czasom, w których dojrzewał, dzięki życiu, jakie musiał przeżyć i poświęcić.

Jednocześnie to, o czym w swoim eseju nie wspomina Barańczak, to istnienie innego, pozaegzystencjalnego wymiaru obecności Schulza jako jednostki, kryjące w sobie równie olbrzymią ilość możliwości i różnorodność paradoksów. Mowa tu o obrazie, tak regularnym, jak i heretyckim we własnym dookreśleniu, obrazie podlegającym nie osobie, ale tym, którzy wydają o niej osąd. Jest to przyczyna, dla której próby dookreślenia tegoż obrazu są w znaczącym stopniu rozmyte i zmienne. Ale zacznijmy od początku – od chwili narodzin wtórnej obecności.

Jak już wspominaliśmy wcześniej w kontekście ewolucji pełnego obrazu Schulza (tego, który przywołujemy również i dziś), śmierć artysty nie stanowi końca, ale wyznacza granicę. Granicę o naturze, co warte podkreślenia, wyjątkowo znaczącej. To właśnie strzał nazistowskiego oficera daje początek mitowi Brunona Schulza, budując granicę nie do pokonania między jednostką i poświęconym jej tekstom. Konsekwencje są wstrząsająco paradoksalne – z jednej strony strzał staje się przyczyną eliminacji ciała, z drugiej jednak strony mnoży wszystko to, co jawi się jako pozacieleśne – a więc indywidualność i obraz – innymi słowy: pozwala temu wszystkiemu zaistnieć. W swojej książce *Schulz pod kluczem* Wiesław Budzyński pisze o historiach i hipotezach, które wyrósłszy na kanwie śmierci Schulza i jej okoliczności, dają świadectwo zaskakującej wyobraźni swych autorów: „Krażyły też wieści, że Schulz wcale nie zginął. Że cudem ocalał i zmarł po wojnie w latach czterdziestych w Związku Radzieckim” (Budzyński 2013, 11).

Porównywalnie wielu wersji, według Budzyńskiego, doczekała się kwestia grobu Schulza, godziny morderstwa, sposobu jego popelnienia etc. Istnienie mnogości hipotez nie jest jedynie konsekwencją braku faktograficznej pewności, ale również naturalnym wynikiem procesu, który w kolejnych latach obejmie wszystkie wymiary biografii i cech osobowościowych Schulza. Aby właściwie pojąć problem ich istnienia, należy skupić się nie tyle na skutkach, które ze sobą niosą, ale przede wszystkim poprzedzających ich powstanie przyczynach.

Wystrzelony pocisk przenosi obraz Schulza w przestrzeń ciąglej niepewności. Kreuje jego mit – mit ten jednak nie określa istoty, ale stanowi formę, która pozwala wyobrazić sobie istotę. Oczywiście, w przypadku podobnie efemerycznej w swym dookreśleniu formy, właściwie niemożliwe jest objęcie pełni jej spektrum. Zasadnicze pytanie nasuwa się więc samo: czy to, co dociera do nas, jest rzeczywistym obrazem Schulza, czy może jedynie narracją o pisarzu? Czy myśląc *Schulz*, czytając i analizując jego dzieła, mamy przed oczami jego autentyczny i pełny obraz, czy, jak napisałby sam droghobeycki demiurg, zawieramy pewnej nieczystej manipulacji. Odpowiedź, jakkolwiek

niejednoznaczna, znajduje wyraz w paradoksalnym (jak przystało na Schulzowską naturę) współistnieniu przeciwności. To bowiem właśnie paradoksalność determinuje całość istnienia i osobowości Schulza. Paradoks to podstawowy czynnik deszyfracji ukrytych w naturze Schulza cech, to symptom i tendencja, które docierają daleko poza granice istnienia w sensie biologicznym. Osiągają poziom projekcji (egzystencjalnych i pozaegzystencjalnych) Schulzowskiego obrazu. Aby odkryć i zrozumieć Schulza, nie sposób uniknąć konieczności poddania się władzy przeciwności. Żeby dotrzeć do tego, co autentyczne, najpierw zaufać musimy iluzji, aby zbudować całość – przyrzeczyć się fragmentowi. Istotę zasadniczą kryje bowiem niezliczona liczba dotyczących jej wyobrażeń.

Wydobywając imię i twórczość Schulza spod warstwy kurzu zapomnienia, w pierwszych latach po II wojnie światowej Jerzy Ficowski pragnie dotrzeć do autentycznego i całościowego obrazu Schulza. W trakcie poszukiwań mierzyć się musi z niesprzyjającą koniunkturą polityczną w Polsce i na Ukrainie, dystansem dzielącym współczesne mu czasy i epokę Schulza, rozgraniczone apokalipsą minionej wojny, a także z szeregiem innych, równie znaczących czynników. Badacz zderza się z ludzkim zapomnieniem, ze świadomą rezygnacją ze wspomnień o pewnym martwym i przepelnionym duchotą śmierci czasie, najczęściej zaś – z nieobecnością. Wyniki wieloletnich wysiłków i poszukiwań są imponujące, a mimo to wcale niemala część Schulzowskiego dziedzictwa na zawsze już pozostanie skryta między ruinami. Wystarczy przyrzeć się szkodom zaszłym na mapie epistolarnej: poza zasięgiem współczesności pozostają niezliczone listy, w tym część korespondencji między Schulzem i jego narzeczoną, Józefiną Szelińską oraz słynną pianistką Marią Rey-Chazen, a również – i może jest to najbardziej dojmująca ze wszystkich strat – wymiana wiadomości między Schulzem a Deborą Vogel, która stała się kanwą powstania pierwszej wersji *Sklepow cynamonowych*.

Czy rzeczywiście jednak przyczyn usytuowania Schulzowskiego obrazu w obszarze niezmiennego *chiaroscuro* należy dopatrywać się jedynie w stratach faktograficznych? Albo, inaczej mówiąc, czy sam Ficowski zdawał sobie sprawę, że jego walka o imię Schulza, to poniekąd walka z samym Schulzem? Oto bowiem kolejny paradoks: nieobecność wynika z pragnienia nieobecności, nieodmiennie wpisanego i wypełniającego obraz i osobowość Schulza. Właśnie z tej przyczyny pragnienie to stanowi ważki czynnik w próbach darcia do jestestwa artysty. Powyższe refleksje skłaniają do zadania następnego, być może najbardziej znaczącego dla niniejszego tekstu pytania: czy sam Schulz życzyłby sobie zostać odkrytym?

Aby odpowiedzieć na to pytanie, konieczne będzie skupienie się na próbach rekonstrukcji konkretnych momentów jego biograficznego portretu i wsłuchanie się w ich metaforyczny apel. Wykreowany do tego momentu obraz przedstawia drohobyckiego demiurga jako wcielenie jednego z najbardziej paradoksalnych i zagadkowych istnień w literaturze światowej.

Obraz tego pełnego goryczy Kafki Wschodu przepelniają sprzeczne wymiary i cechy osobowości, które stają się przyczyną trudnych relacji z otaczającym artystę światem. Kompleks marginalności toczy tu walkę z kosmopolityzmem świadomości, wielowymiarowa i introwertyczna natura zderza się z niemal przytłaczającym pragnieniem eksperymentów w zakresie prób odszyfrowania ukrytych mechanizmów rzeczywistości. Schulz zdaje się niewyjaśniony tak w granicach swej własnej natury, jak i w kontekście porównania z innym twórcą. Przyczyną tego stanu rzeczy jest wyraźnie wyczuwalne pragnienie samoza-przeczenia. Na gruncie epistolarnym może być ono łatwo rozpoznane: zasadza się w pociągu do inności, a także w samym poszukiwaniu odzewu świata zewnętrznego. Destrukcja ta nie jest znacząca sama przez się, ale stanowi raczej próbę odnalezienia kolejnych perspektyw. Schulz nienawidzi ostateczności, stanowi ona jego koszmar. Wiele lat później, inny *wielki cierpiący* XX wieku, Emil Cioran napisze w *Zeszytach*: „Koszmar to sen o wyrazistych i jasnych konturach, w którym wszystko wydaje się zbyt konkretne” (Чоран 2004, 93). Kontury zamykają istotę w określonych granicach, odbierając jej alternatywę. Brak alternatywy oznacza śmierć, tak jak i śmierć oznacza brak alternatywy.

Fikcjonalność Schulzowskiego świata na każdym poziomie ściera się z jednowymiarowością i ograniczeniami. Wystarczy przyjrzeć się dowolnej stronie *Sklepow cynamonowych* lub *Sanatorium pod Klepsydrą*, by odkryć znaczące tego przykłady:

Zbyt wiele dzieje się w tej wiosnie. Zbyt wiele aspiracji, bezgranicznych pretensyj, wezbranych i nieobjętych ambicji rozpiera te ciemne głębie. Ekspansja jej nie zna granic. Administracja tej ogromnej, rozgałęzionej i rozrosłej imprezy jest ponad moje siły (Schulz 1999, 161).

I jeszcze:

Z tego labiryntu wystrzelał całymi galeriami pokojów, wyprowadzał pionunem skrzydła i trakty, toczył z hukiem długie amfilady, a potem dawał się zapadać tym wyimaginowanym piętrom, sklepieniom i kazatom i wzbijał się jeszcze wyżej, kształtując sam bezforemny bezmiar swym natchnieniem (Schulz 1999, 85).

Kreowany przez Schulza świat jest płynny i dynamiczny, to przestrzeń nieustającej fermentacji, w której nic nie utrzymuje się zbyt długo w przeznaczonych sobie ramach. Jak gdyby każdy z elementów tego świata miał tylko jedno, nadrzędne zadanie – aby dowieść własnej słuszności, wyszydzić i wyśmiać swą tymczasową postać, a następnie skoncentrować się na kolejnym wcieleniu.

Podążając tym torem myślenia, można stwierdzić, iż podobny efekt wprowadza element nieobecności w procesie rekonstrukcji obrazu Schulza. Nieobecność, brak i niedopowiedzenie budują plastyczność obrazu, przydają wymiarów, pozwalają mu zaistnieć w przestrzeni nieprzerwanej transformacji, z dala od klarowności oficjalnych wersji. Być dzięki własnej nieobecności. To, z czym się stykamy, to obraz, który jest skończony, choć niepełny i fragmentaryczny. Niejasna obecność, rozkoszująca się swoją ciemną stroną. Prowokująca swym istnieniem. Niemożliwe jest zapomnienie o istnieniu tej strony, nie możemy jej odrzucić, ponieważ jest nierozzerwalnym elementem natury twórców pokroju Schulza. Niezmiennie ważną częścią, która pozwala nam odkrywać na nowo jego obraz i jestestwo dzięki wskazówkom kolejnej perspektywy przestrzennej, nie jest to spotkanie *tête-à-tête*, ale wizyta w głębi. To właśnie nieobecność i płynność granic obrazu Schulza pozwala nam odczytywać go według zasad dynamicznej, otwartej konstrukcji, w której każda dopiero co odkryta warstwa ukazuje kontury kolejnej. Obraz Schulza (w skład którego wchodzi również jego słowa – to w końcu obraz je projektuje) stanowi palimpsest. Jest niekończącym się szeregiem wariacji, w którym między każdym kolejnym poziomem analizy nieuniknione jest prawdopodobieństwo stawienia czoła parodii.

Muzeum Granet w Aix-en-Provence we Francji posiada w swych zbiorach tylko jeden autoportret Rembrandta, który jednak zalicza się w poczet najważniejszych i najdoskonalszych płócien niderlandzkiego mistrza. Obraz powstał w 1659 roku i funkcjonuje pod nazwą *Autoportretu w birecie*. Na tle innych autoportretów, które wyszły spod pędzla malarza, ten jeden znacząco się wyróżnia. Portret jest nieskończony (nie wiadomo, czy to celowy zabieg artysty) i trudno nie zauważyć na nim braku charakterystycznego dla Rembrandta kontrastu między światłem i cieniem, wypartego przez dominację ciemnych i jasnych barw, samą zaś twarz podświetla niemal nieuchwytnie światło (którego źródła upatrywać należy raczej w świecy niż promieniach słonecznych). To właśnie ona kryje tajemnicę odmienności płótna. Partie twarzy mistrza są pozbawione barw, podczas gdy pozostałe obrazy charakteryzują się nawarstwiającą obecnością kolorów – od tonacji jasnożółtych po

odcienie czerwieni. Pociągnięcia pędzlem są niestaranne i pozbawione precyzji (co zaznacza się wyraźnie zwłaszcza w okolicy górnej wargi i przestrzeni ponad prawym okiem). Rembrandt maluje swoją starość, przydając jej postać rozkładu. Rozpad ciała symbolizują rozwodnione kolory, które wydają się odzierać skórę z twarzy mistrza – warstwa po warstwie. Rozkład stanowi podświadomie wyrażoną prowokację. Malarz walczy, sprzeciwia się fizycznemu wymiarowi istnienia, ironizuje je, poprzez nadanie mu kształtu. Zmusza patrzącego do poszukiwań nie wewnątrz, a poza tym, co wyrażone na powierzchni. Ironia to zawsze domysł, kontrast między wypowiedzianym (lub wytworzonym) i realnym celem.

Współczesny (zrekonstruowany!) obraz Schulza nosi wiele cech wspólnych z opisanym autoportretem. Schulz, któremu przypatrujemy się dzisiaj, to rezultat wielokrotnego nakładania warstw – kolejnych kolaży, zbiorów części rzeczywistości, podlegających nieubłaganej władzy paradoksu, nieobecności, fragmentaryczności, prowokacji. Jakkolwiek brzmi to paradoksalnie, próby odczytania Schulzowskiego obrazu zawsze kończą się będą przyznaniem do kolejnej porażki.

Literatura

- Barańczak S., 1990, *The Face of Bruno Schulz, w: Breathing under water and Other East European Essays*, Cambridge, MA.
- Ficowski J., 2003, *Regions of the Great Heresy*, trans. by Robertson T., New York: WW Norton & Company.
- Schulz B., 1999, *Sklepy Cynamonowe*, Warszawa: Prószyński i Sk-a.
- Budzyński W., 2013, *Schulz pod Kluczem*, Warszawa: Świat Książki.
- Франк А., 2011, *Дневникът на Ане Франк*, София.
- Чоран Е., 2004, *Тетрадки 1957–1972*, София.

[Pavel Pl. Petrov]

Schulz Postmortem: In the Light of Absence

The contemporary 'face' of Bruno Schulz is a result of the collaboration between several visions as well as the specific relation between presence and absence. To a large extent, this fact allows the treatment of Schulz's reconstructed image not as the static whole, but rather as a dynamic and open identity, defined not only by the biographical reconstructions, but also by its fragmentation and incompleteness. One of the questions that the article evokes is, whether absence can serve as a factor in decoding Schulz's nature.

Key words: absence, fragmentation, paradox, palimpsest, reconstruction