

[odczytania]

Jerzy Jarzębski: Schulz uniwersalny

Bruno Schulz, pochodzący ze spolonizowanej rodziny żydowskiej niepozorny syn kupca bławatnego z Drohobycza, urodził się 12 lipca 1892 roku. Jego rodzinne miasto położone było około stu kilometrów na południe od Lwowa, w końcu XIX wieku stolicy austro-węgierskiej prowincji Galicja. Nie przenosząc się nigdy na stałe z miejsca urodzenia, był w trakcie swego życia kolejno obywatelem c.k. Austro-Węgier, międzywojennej Polski, sowieckiej Ukrainy i wreszcie hitlerowskiego Distrikt Galizien, w którym został – na ulicy swego miasta – zamordowany przez funkcjonariusza gestapo w trakcie nieplanowanej akcji pogromu Żydów w dniu 19 listopada 1942 roku. Już ukazany w ten sposób, skondensowany życiorys Schulza staje się biografią symboliczną artysty XX wieku – historią jednostki odbijającej w swej twórczości niebywałą różnorodność i wielobarwność świata w dobie wielkich wojen i rewolucji, a zarazem będącej igraszką i w końcu ofiarą obojętnych na jej losy sił politycznych.

Schulz nie pracował w żadnej z europejskich stolic ówczesnej literatury (choć bywał w Wiedniu i nawet uczył na wykłady w tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych). Drohobycz, mimo że w jego okolicy urodził się jeden z najwybitniejszych ukraińskich pisarzy i działaczy politycznych, Iwan Franko, w samym mieście zaś przyszli na świat znany polski poeta Kazimierz Wierzyński i kilku świetnych żydowskich malarzy (między innymi rodzina Gottliebów), był miastem dosyć prowincjonalnym. Nie zmieniło tego nawet odkrycie w XIX wieku w pobliskim Borysławiu bogatych pokładów ropy naftowej i rosnąca zamożność mieszkańców. Schulz trudnił się najpierw po amatorsku malarstwem, rysunkiem i gra-

12 lipca
1892 roku

fiką, potem przez wiele lat, do rozpoczęcia w roku 1941 wojny niemiecko-sowieckiej, był nauczycielem rysunku i robót ręcznych w drohobyckich gimnazjach. Twórczość plastyczna przyniosła mu niewielki rozgłos – ograniczony w zasadzie do żydowskich środowisk artystycznych Lwowa i okolic, gdzie odnotowywano jego nieliczne wystawy, jedną nawet – w Truskawcu – powiązaną z obyczajowym skandalem wywołanym przez erotyczną tematykę rysunków i grafik. Dopiero jako pisarz, autor dwu zbiorów opowiadań, wydanych w latach trzydziestych przez znaną warszawską oficynę Rój, zyskał uznanie w kręgach polskiej krytyki i stał się na kilka lat uczestnikiem stołecznego życia literackiego. Choć oprócz sądów pochlebnych jego twórczość spotykała się również z negacją, te dyskusje mogły na długą metę przynieść pisarzowi prawdziwy rozgłos, zwłaszcza że wypowiadali się na jego temat najwybitniejsi pisarze i krytycy epoki, toczono też wstępne rozmowy na temat tłumaczeń dzieł Schulza na kilka języków europejskich.

Niestety, pisarz natrafił na wyjątkowo niesprzyjającą koniunkturę polityczną dla swych utworów. Przedsmak jej mógł poznać w Warszawie, gdzie – jako Żyda – odrzucili go recenzenci z gazet nacjonalistycznej prawicy, a tak wybitni krytycy o lewicowej orientacji, jak Kazimierz Wyka i Stefan Napierski, potępili za brak politycznego zaangażowania i rzekomą destrukcję obrazu świata. Z kolei po wybuchu wojny, w sowieckim Lwowie, redaktor polskiego czasopisma „Nowe Widnokreśli”, poeta i krytyk Adam Ważyk, zdyskwalifikował jego utwory z pozycji realizmu socjalistycznego jako „formalistyczne”. Ten werdykt Ważyka (skądinąd wybitnego znawcy i tłumacza dwudziestowiecznej literatury francuskiej) środowiskowa legenda ujęła, wbrew zaprzeczeniom poety, w zgrabną formułę: „Nam Proustów nie potrzeba!”. Osąd Schulza jako niepasującego do nowej, socrealistycznej literatury „formalisty” podtrzymał polityczni nadzorcy kultury w Polsce czasów stalinizmu. Nieuznawany nawet w rodzinnym kraju, Schulz nie mógł też długo liczyć na obcojęzyczne tłumaczenia. Edycję jego opowiadań wznowiono dopiero w rok po przemianach politycznych października 1956, w krakowskim Wydawnictwie Literackim, poprzedzając ją wstępem wpływowego krytyka, znajomego Schulza z lat przedwojennych, Artura Sandauera. Wieloletnią pracę nad odnalezieniem i rekonstrukcją kanonu dzieł malarskich i literackich artysty rozpoczął darzący go wręcz religijnym uwielbieniem poeta Jerzy Ficowski.

Rok 1957 jest więc rzeczywistym punktem wyjścia dziejów międzynarodowej sławy Schulza. Przetłumaczony w 1961 w Jugosławii, Francji i Niemczech, w 1963 w Anglii, a w 1964 – w Danii, Holandii i Finlandii, nie zyskał jednak zrazu należnego sobie zainteresowania, zdarzyło mu się bowiem to, przed czym przestrzegali Gombrowicz w *Dzienniku*: przeczytano go jako „epigona Kafki”, opierając się na powierzchownym

w istocie podobieństwie obrazów świata i motywów (jak na przykład przemiana człowieka w karakona). Aby podejść krytycznie do tych wyolbrzymianych zazwyczaj analogii z Kafką, Schulza trzeba było więc najpierw porządnie przeczytać i zinterpretować w Polsce, co okazało się zadaniem zakrojonym na kilka pokoleń badaczy i z pewnością do dziś niezakończonym.

W latach trzydziestych i czterdziestych, kiedy opowiadania Schulza były literacką nowością, jak już wspomniałem, często budziły u czytelników reakcje krańcowe, mieszczące się w szerokim spektrum od zachwytu do zasadniczego sprzeciwu i odrzucenia. Skąd te biegunowe reakcje? Można przypuszczać, że ogromną rolę odegrał tu język Schulza – ostentacyjnie niepodobny do standardowej polszczyzny literackiej, pełen oryginalnych metafor i porównań, a także wyrazów obcego pochodzenia lub należących do języka lokalnego, charakterystycznego dla obszarów pogranicznych, zamieszkanych przez ludność mieszaną. Ten język, niezwykle ozdobny dzięki nasyceniu poetyckimi tropami, mógł się podobać dla swoich nieoczekiwanych, oryginalnych piękności, ale mógł też budzić repulsję i prowadzić do odrzucenia. Proza dwudziestolecia wyzwała się z młodopolskich manieryczności, ceniono styl „przezroczysty” – jak ten Dąbrowskiej z *Nocy i dni*, chwalony przez Przybosa za prostotę i krystaliczną czystość. Jeśli więc nawet poetycka awangarda, z jej kultem trudnej metafory, składała pokłon prostocie, to język Schulza wolno było uznać za jakąś aberrację czy anachronizm, a w każdym razie czytanie tej prozy stawało się estetycznym chodzeniem po krawędzi.

Aby więc umożliwić Schulzowi dotarcie do większej liczby czytelników, język i stylistyka jego prozy musiały przebyć przynajmniej część drogi ku polszczyźnie zwyczajnej, standardowej. Ponieważ jednak opowiadania nie mogły się już zmienić, zmienić się musiały standardy określające „zwykłość”, co oznacza po prostu, że to stylistyka prozy pozegłowała na spotkanie Schulza, że zwiększyła się jej zdolność do akceptacji językowych szaleństw i eksperymentów. To wojna i zdarzenia powojenne były czynnikami wpływającymi na standardy stylistyczne prozy: wielka wędrówka ludów miała taki z grubsza efekt, jakby ktoś wstrząsnął butelką, w której znajdowały się – dotychczas niez mieszane – różne płyny. Powstała w ten sposób mieszanina o skomplikowanym składzie, w której dochodziło do interferencji, wzajemnego oddziaływania różnych stylów, języków lokalnych, poetyk. Wprawdzie, paradoksalnie, normatywna stylistyka socrealizmu zahamowała nieco ten proces, ale na długą metę owo językowe szaleństwo było – jako społeczne doświadczenie – przygotowane do wtargnięcia w literaturę. Schulz i jego stylistyka w odbiorze A.D. 1957 już nie raziły, przeciwnie – fascynowały jako sięgnięcie do doświadczeń całej zbiorowości, której „pomieszano języki”.

zachwyty

Ale Schulz to przecież z jednej strony pisarz, który realizuje w swoich opowieściach to, co się z językiem literatury stało już po jego śmierci, a z drugiej strony twórca symbolizujący to wszystko, co w praktycznie jednonarodowym po wojnie państwie z polskiej kultury wyparowało, zniknęło, pozostając jednocześnie marzeniem, swego rodzaju snem o bogatej, ale odchodzącej w niebyt przeszłości. To zatem przedstawiciel kultury żydowskiej – dawniej z polską powiązanej nierozzerwalnymi więzami, dziś reanimowanej, ale istniejącej tak naprawdę już tylko we wspomnieniach. Obok żydostwa Schulz reprezentuje także kulturę kresową – z jej różnorodnością i nagromadzeniem obcych elementów stanowiących kontekst i granice dla polskości. Kresy jednocześnie fascynują dlatego, że objawiając to, co już niepolskie, zarazem uświadamiają nam, że bez tej obcości polskość nie daje się pomyśleć ani zdefiniować; po prostu dlatego, że w wielonarodowym i wielokulturowym państwie przez stulecia istniała ona na tle i w opozycji do jakiejś Inności. Schulz jest zatem obrócony tyłem w przód – ku przyszłym (językowym) zdarzeniom, co wstecz – ku światom, które legły w gruzach, pozostały jednak mitem, snem kultury polskiej, marzącej o minionej wielości formujących ją kontekstów.

Uchwyciwszy jedną z intrygujących ambiwalencji Schulzowskich, przejdźmy do następnych. Jest więc Schulz bez wątplenia piewą świata jako sensownej Całości, realizuje, czy raczej stara się realizować odwieczne ludzkie marzenie o kosmosie jako domenie Ładu zakotwiczonego w prastarych mitycznych fabułach. Pisarz jest u niego swego rodzaju gospodarzem tego dziedzictwa, ma lepszą od innych świadomość, co ono znaczy w naszym życiu i jak w nie wchodzi jako klucz do rozumienia tego, co się aktualnie dzieje. Pisarz zresztą sam tego dziedzictwa wciąż używa jako materiału do konstruowania swoich opowieści. Brzmi to dumnie, czy jednak on sam naprawdę jest twórcą przypominającym monumentalną postać Joyce'a czy Tomasza Manna, z ich fantastyczną erudycją i kompetencją? Pisarstwo Schulza łączy holistyczny zakrój i ambicje z poczuciem osobistej niższości i niedostateczności (tu Sandauer miał niewątpliwie rację, rozszerzając sens Schulzowskiego masochizmu na obszary pozaerotyczne). Dlatego gestowi ogarniania całego świata towarzyszy u Schulza podszyta śmiechem poetyka groteski, fragmentu, formy kalekiej i niedomkniętej; kreacje twórcze z reguły jawią się jako niedokończone i poronne, a ważnym elementem opowiadanej historii staje się klęska lub (auto)kompromitacja: Ojciec widzi pogrom niewydarzonych ptaków, które powołał do istnienia, Józef oddać musi Biankę Rudolfowi, a w *Sanatorium pod Klepsydrą*, zamiast pomóc Ojcu, zostawia go w zasięgu osobliwej bestii – introligatora psa, nawet wielki spektakl końca świata wskutek zderzenia z Ziemią komety, do którego opisanie pisarz

niby to ostrzy pióro, nie dochodzi w jego opowieści do skutku, bolid bowiem, zanim uderzy, „wychodzi z mody” i zostaje prześcignięty przez jakieś inne aktualne wydarzenia.

Ta druga z licznych ambiwalencji nie jest już lokalnie polska, ale uniwersalna – i doskonale koresponduje z przygodami myśli ludzkiej w XX wieku. Schulzowi udało się bardzo celnie ukazać kryzys, jaki przechodzi świat na granicy XIX i XX stulecia, optymizm towarzyszący wielkim odkryciom nauki i przemianom społeczno-ekonomicznym połączony coraz bardziej nieuchronnie z wielkim zawodem, poczuciem klęski i śmiertelnego zagrożenia samych podstaw cywilizacji. Rzecz w tym, że drohobycki twórca znajduje dla człowieka pocieszenie najpierw dzięki wierze w uniwersalną cykliczność świata, która czyni każdą ludzką klęskę tylko jednym z etapów egzystencji, a z drugiej strony – dzięki przeświadczeniu, że upośledzenie „prowincjuszy” (dziewięćdziesiąt procent mieszkańców Ziemi) jest względne, każdy bowiem żyje na swój sposób „w centrum kosmosu” – bo każdy na własną modłę komunikuje się z mitycznym dziedzictwem ludzkości. Bohaterowie Schulza są więc nieuchronnie prowincjonalni w sensie horyzontalnym, czyli wtedy, gdy na mapie ujrzymy odległość, jaka dzieli ich od stolic świata; ale w ujęciu wertykalnym są tak samo bliscy źródłom uniwersalnego sensu, jak paryżanie czy londyńczycy.

To Schulzowskie odkrycie jest niezwykle bliskie samopoczuciu ludzi współczesnych, którzy zrozumieli, że w dobie globalnych sieci informacyjnych są już wszyscy „blisko centrum”, pozostają jednak wciąż na peryferiach, jeśli idzie o moc decydowania o własnych sprawach, to znaczy, że decydują o nich jakieś wielkie, często anonimowe siły, którym nie można się przeciwstawić (tak właśnie nowoczesny komercjalizm decyduje o upadku tradycyjnego kupiectwa i tym samym – o bankructwie „szlachetnego handlu” starego Jakuba). Dlatego bohaterowie Schulza są śmieszni w swoich pompacyjnych rolach, gestach i zamierzeniach, ale jednocześnie niezwykle prawdziwi jako odbicie ludzi XX wieku. Równie dobrze można na ich przykładzie rozważać problemy nowoczesnych artystów, których twórczości nie sposób już traktować z pełną powagą, wszelkie umożliwiające ocenę dzieł i aspirujące do obiektywizmu hierarchie wartości legły bowiem w gruzach, pozostaje więc im najwyżej coś w rodzaju „ptasiej imprezy” Ojca, aż nazbyt otwarcie odsłaniającej z jednej strony swoją tandetność, nie na miarę zamierzeń, a z drugiej – pretekstowość (bo zamiar artysty wygłaszającego *Traktat o manekinach* jest przecie erotyczny i uwodzicielski). A zatem psychoanaliza – tak jak w wypadku sztuki współczesnej – jest nieodzowna jako język opisu dzieł Schulza. Podobnie jak język studiów nad peryferyjnością jako ważnym czynnikiem kultury współczesnej.

Widzimy teraz, że omawiana tu ambiwalencja jest bodaj najważniejsza dla Schulza jako artysty, że to ona właśnie sytuuje go w centrum literatury i sztuki współczesnej. Schulz jest bowiem modernistą, ale w jego myśleniu kryzys modernizmu jest już dobrze widoczny; wierzy (jeszcze) w istnienie obiektywnego i poznawalnego ładu świata, ale ten ład co chwila mu się rozpada (nic dziwnego, skoro jego filozoficznym nauczycielem był jeden z „mistrzów podejrzeń”, Nietzsche). Dodatkowy, bardzo istotny aspekt tego rozpadu przynoszą nauki ścisłe, z teorią względności i mechaniką kwantową na czele, radykalnie przebudowujące dotychczas obowiązujący obraz materii i kosmosu, oraz odkrycia psychoanalizy i antropologii. Tymi dziedzinami wiedzy pisarz bardzo się interesował, dostrzegając zarazem to, co było niejako przekleństwem modernistycznej nauki – że mianowicie swe dążenie do budowy racjonalnych, wspartych na doświadczeniu struktur poznania opłacała wciąż potęgującą się destrukcją podstaw dotychczasowej wiedzy o świecie i człowieku. A zatem, paradoksalnie, to świat musiał jak gdyby dojrzeć do Schulza, aby dostrzec w całej pełni aktualność tej problematyki i prekursorską rolę artysty z Drohobycza.

I wreszcie trzecia ambiwalencja, która zdecydowała o losie Schulza, a zarazem odegrała wielką rolę jako czynnik wspomagający jego światową karierę jako artysty symbolu swoich czasów. Schulz urodził się jako członek wspólnoty żydowskiej, a zarazem był mieszkańcem polsko-ukraińskiego pogranicza. Należąc do wielonarodowej wspólnoty, niekoniecznie lubił zbyt jednoznacznie przypisywane mu tożsamości. Dlatego pozostawał w bliskich związkach z żydowskimi kręgami artystycznymi Galicji jako malarz i rysownik, ale jako pisarz tworzący w języku polskim szukał sobie przyjaciół i sprzymierzeńców raczej w literackich kręgach Warszawy i w naturalny sposób wchodził w bliższe związki z takimi polskimi pisarzami, jak Zofia Nałkowska, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Tadeusz Breza czy Witold Gombrowicz. Narzeczoną jego była pochodząca z wychrzczonej rodziny żydowskiej Józefina Szelińska, dla której wystąpił z gminy żydowskiej, ale nie zdecydował się wstąpić do Kościoła katolickiego, co umożliwiłoby ślub. Do przyjaciół z grona pedagogicznego gimnazjum, w którym uczył, zaliczali się także Ukraińcy. Przez jednego z nich zresztą poznał Józefinę.

Jednocześnie najwięksi dla Schulza twórcy, którzy zdecydowali o kształcie jego pisarstwa, to autorzy z niemieckiego kręgu językowego: Goethe, Nietzsche, Rilke, Tomasz Mann, Kubin. Schulz zatem jako człowiek, myśliciel i artysta uosabiał wielokulturowość, a jednocześnie przez totalitarnych ideologów, lub nawet zwykłych polskich nacjonalistów, siłą wpychany był w obręb tylko jednej grupy narodowej i społecznej – Żydów. Patosu przydał tym uśłowianiom fakt, że Schulz jako Żyd właśnie został zamordowany.

W tym momencie twórczość Schulza zrasta się na dobre z legendą biograficzną pisarza, staje się – całkiem niespodziewanie – historią artysty ofiary Holocaustu, znika też Schulz jako człowiek uniwersalny, pozostaje udręczony Żyd czekający na śmierć. Schulz odgrywał w życiu obydwie te role, ale – paradoksalnie – to ta druga przesądziła w większym stopniu o jego międzynarodowej sławie. Jako artysta i myśliciel stawia on swoim odbiorcom znacznie wyższe wymagania, żąda dla siebie nie tylko uwagi w lekturze i inteligencji pozwalającej kojarzyć i odczytywać różne systemy znaków, ale też erudycji pozwalającej włączać w procesie odbioru rozmaite konteksty literackie i kulturowe. Jako Żyd skazany przez nazistowski system na śmierć i usiłujący, dzięki swym talentom malarskim, odwlec nieuchronną egzekucję wymaga głównie empatii. Podobnie jest z legendarną powieścią *Mesjasz*, którą podobno napisał i dał na przechowanie komuś spoza getta i która dwukrotnie niejako dała znak życia (posiadacz manuskryptu chciał ją sprzedać, ale obaj wybrani przezeń kontrahenci przedwcześnie zmarli, nie zostawiając żadnego kontaktu pozwalającego na jego identyfikację). Otóż *Mesjasz* jest paradoksalnie łatwiejszy od istniejących opowiadań, bo prawie nic o nim nie wiemy, może więc pełnić w legendzie dowolnie patetyczną funkcję, może się stać nawet mityczną Księżą Blasku, ale ten blask jest jakby jednowymiarowy, nie wymaga interpretatorskich działań, bo w istocie, nie znając książki, wyjmujemy z tego symbolu dokładnie tyle, ile weń wcześniej włożyliśmy.

W roku 1973 Wojciech Has zrealizował słynny film na podstawie prozy Schulza, pod tytułem *Sanatorium pod Klepsydrą*, który otrzymał nagrodę jury na festiwalu w Cannes i główną nagrodę na Międzynarodowym Festiwalu Filmów Fantastycznych w Trieście. Film robi duże wrażenie dzięki bogactwu i różnorodności obrazów. Scenografowie zbudowali nawet pod Krakowem całe żydowskie „kresowe miasteczko”, próbowali odtworzyć rejwach na rynku (co było najtrudniejsze z powodu braku odpowiedniej liczby ludzi znających jidysz). Fabuła oparta była zrazu na pierwszych scenach opowiadania *Sanatorium pod Klepsydrą*. Jego młody bohater, Józef, jedzie do miasteczka, w którym stoi gmach sanatorium, aby odwiedzić ojca, przebywającego tam na kuracji. W rzeczywistości śmierć ojca już jak gdyby nastąpiła, a w sanatorium tylko cofa się czas, aby pacjenta ożywić. Można to interpretować tak, że to właściwie syn, Józef, jest obiektem kuracji, bo ojciec istnieje tylko w jego pamięci, w pewnego rodzaju sennym marzeniu. Ten przywoływany do istnienia ojciec żyje jednak w filmie coraz bardziej intensywnie, co pozwala reżyserowi wprowadzić do fabuły wiele motywów wziętych z innych opowiadań Schulza, szczególnie z *Wiosny*. W ten sposób cały film staje się snem o żydowskiej przeszłości – dziwnej, fantastycznej i pięknej zara-

lektura
i empatia

niewierność
Hasa

zem – a w zakończeniu wszystko schodzi do grobu, w prawdziwie brauwrowej jako obraz filmowy scenie, w której kamera, w świetle tysięcy nagrobnych świec, zanurza się pod ziemię.

Film Hasa pewnie zasłużył na swoje nagrody, jest bowiem perfekcyjnie zrobiony, ale zarazem pokazuje, jak wątek holokaustowy redukuje sensory Schulzowskiej prozy. Obrazy żydowskiej przeszłości są u Hasa niezwykle piękne, ale też słabo zrozumiałe, bo reżyser posiekał prozę autora *Sklepów cynamonowych* na poszczególne sceny, które, pomieszone, przestały być znakami w przesłaniu niezwykle precyzyjnych konstrukcyjnie Schulzowskich opowieści, stały się już tylko intrygującym i pełnym poezji „snem o świecie umarłym”, by na koniec zejść do wielkiego zbiorowego grobu, w którym znalazła się cała żydowska kultura. Takie z jednej strony estetyzujące, z drugiej – emocjonalne podejście do prozy Schulza, połączone z ambicjami wobec żydowskiej przeszłości swoiście rekonstruktorskimi (rekonstruuje się jednak tylko zewnętrzne formy tego świata, nie zaś skomplikowane i uniwersalne przesłanie opowiadań), stało się powszechnie stosowanym chwytem większości spektakli teatralnych i filmów inscenizujących prozę Schulza. Reżyserom nie przychodzi do głowy, że wszystkie znane nam opowiadania drohobyckiego pisarza powstały p r z e d wojną i zagładą Żydów, a funkcję miały, jak się rzekło, raczej konsolacyjną, przedstawiały bowiem świat odradzający się wciąż w kole wiecznego powrotu, co powodowało, że żadna śmierć nie była w nim nigdy definitywna.

Tymczasem najlepszym materiałem do snucia fabuł na temat Schulza przez pisarzy, filmowców, reżyserów teatralnych zdaje się to, co z oczywistych względów w ogóle nie weszło do jego opowiadań, a mianowicie ostatnie, wojenne lata jego życia, terror sowiecki i hitlerowski, wreszcie dziwna relacja wiążąca artystę z „protegującym” go oficerem gestapo, Feliksem Landauem. Ten dramat połączony z psychomachią był doskonale zrozumiały, miał tylko jedną wadę: wszystkie role w nim zostały rozdane, a puenty napisane przez samo życie. Autorzy, którzy postanowili przy tym pozostać, skazywali się na nieuleczalną wtórność i wieczne powtarzanie tych samych wątków i rozwiązań. Najciekawsze spektakle teatralne i filmowe wykorzystujące bądź biografię, bądź opowiadania Schulza to te, których autorzy zdecydowali się na odejście od „rodzajowych obrazków”, od inscenizowania prozy, czy wreszcie od inscenizowania samego drohobyckiego czy żydowskiego życia.

Już z tych paru ostatnich zdań wynika, że Schulz odgrywa dziś w życiu literackim, filmowym, teatralnym rolę szczególną – dostarcza literackiego materiału inscenizatorom, ale przede wszystkim sam staje się bohaterem wciąż powstających nowych dzieł. To właśnie jeden z przykładów ogromnej popularności Schulza na świecie. Jej zasadniczym wa-

runkiem jest postrzeganie dzieła drohobyckiego pisarza jako niedokończonego, okaleczonego, choć zdradzającego wystarczająco dobitnie swe ciążenie ku formie zamkniętej, aby idea wypełnienia pustych miejsc, domknięcia kreacji stawała się dla twórców niezmiernie atrakcyjna. To niedokończenie dzieła przez autora, porzucenie go w momencie, gdy artysta nabierał właśnie pełnej świadomości twórczej i „pewności ręki” jako malarz i pisarz, jest swoistym symbolem czasów wielkich wojen i konfliktów, kiedy wartości wyższe ustępować musiały przed konfliktami materialnych lub ideologicznych interesów na wielką, światową skalę. Schulz jednocześnie lepiej od innych nadawał się do pełnienia takiej funkcji, bo sam był człowiekiem życzliwym światu i ludziom („anielski Bruno” – mówił o nim Gombrowicz), a cała jego twórczość była wielką afirmacją istnienia – w każdym jego przejawie i w każdej postaci.

Sch. jako symbol

Zauważmy, jak tu się przesuwają akcenty: Schulz zostaje twórcą symbolem na światową skalę już nie przede wszystkim jako artysta, ale jako człowiek, ofiara swoich czasów. To właśnie było źródłem wielkiej, bo przez pewien czas zajmującej poczesne miejsce w światowych mediach, afery malowideł ściennych z drohobyckiego mieszkania Feliksa Landaua. Odnalazł je niemiecki filmowiec Benjamin Geissler, który pojechał do Drohobycza nakręcić film o Schulzu wraz ze swoim ojcem. Ojciec był wybitnym działaczem niemieckiego ruchu ekspiacyjnego, którego członkowie chcieli choćby w części odkupić winę Holocaustu, a zatem na początku całej akcji Schulz ważny był dla filmowców głównie jako ofiara Zagłady. Na miejscu szukali malowideł ściennych, które – jak było wiadomo – Schulz sporządził na ścianach pokoju dziecięcego w mieszkaniu Landaua, i zabrawszy się do dzieła nader pomysłowo – znaleźli je. Było to w początkach roku 2001. Wiadomo było, że malowidła muszą zostać odsłonięte spod pokładów farby, pod którą przetrwały, że trzeba je zdjąć ze ścian małej spiżarni, która – jak się okazało – pełniła w czasie wojny funkcję dziecinnego pokoju, następnie zdecydować, gdzie będą eksponowane. Wymagało to aktywności ze strony dyplomatów i przedstawicieli resortów kultury Polski i Ukrainy, którzy działali w tej sprawie w prawdziwie ślimaczym tempie. W parę miesięcy po odnalezieniu malowideł na cały świat gruchnęła wieść, że w Drohobyczu zjawili się wysłannicy Yad Vashem z Jerozolimy, zdjęli malowidła i wywieźli je do Izraela, zapewne w cichym porozumieniu z przedstawicielami lokalnych władz, które nie widziały powodu, by zajmować się spuścizną po niezrozumiałym dla nich polsko-żydowskim artyście.

odsłonięcie

Dopiero wtedy wybuchła na cały świat awantura, w trakcie której przedstawiciele Polski podkreślali polskość Schulza i jego przynależność do panteonu narodowej sztuki i literatury, przedstawiciele Izraela

szum
medialny

natomiast – jego żydowskość i symboliczną rolę artysty – ofiary Holocaustu. Schulz przedostał się na czołówki światowych gazet raczej w tej drugiej roli, czemu sprzyjał fakt, że malowidła same w sobie nie były z pewnością wielkim dziełem malarskim, były więc raczej pamiątką z czasów wielkiej zbrodni, symbolem losu artysty w totalitarnym systemie, niż arcydziełem wykradzionym ze względu na swe wybitne walory estetyczne. A jednak szum medialny powstały wokół autora malowideł odegrał w końcu pozytywną rolę i zwrócił uwagę krytyków i czytelników na postać Schulza artysty. Dekada następująca od chwili odkrycia malowideł była czasem triumfalnego pochodu Schulza i jego dzieł malarskich przez sale wystawowe, a utworów literackich – przez audytoria uniwersyteckie wielu krajów świata. Dziś można powiedzieć, że być może to Schulz, a nie Gombrowicz, czy nawet Miłosz, jest najbardziej powszechnie znanym i docenianym pisarzem polskim XX wieku, a liczba prac, jakie na temat jego twórczości powstają w różnych krajach świata, idzie w setki. Jeśli dołączymy do tego wspomnianą już swoistą recepcję jego dzieł i biografii przez literaturę, teatr i kino, ujrzymy obraz twórcy, który w ponad siedemdziesiąt lat po śmierci z młodzieńczą energią zdobywa coraz to nowe umysły. Ale ci, którzy go w świecie czytają dzisiaj, nie sięgają już po jego książki jako dzieła twórcy – ofiary zbrodni Holocaustu (tak było zapewne z pierwszą generacją czytelniczego boomu z początków XXI wieku). Znacznie bardziej niezwykłą przygodę ofiarowuje im Schulz jako wybitny artysta słowa i myśli, jako twórca pierwszorzędnej rangi intelektualnej i autor głębokiej, wielostronnej refleksji nad światem.

Schulz
– Kafka

Charakterystyczną funkcję może tu spełniać zestawienie z Kafką. O ile w latach sześćdziesiątych czy siedemdziesiątych mówiono na świecie o Schulzu jako „epigonie Kafki”, o tyle na przełomie lat 2010–2011 w Sztokholmie urządzono już wystawę zestawiającą tych dwu twórców jako równoważne osobowości – tę bardziej mroczną (Kafka) i tę świetlistą, pełną nadziei (Schulz).

Na koniec kilka słów o Ukrainie, gdzie przez wiele powojennych lat Schulz nie odgrywał żadnej roli, wydawał się dziwaczny i całkiem obcy miejscowej tradycji literackiej. Tymczasem rozgłos, jaki mu towarzyszył od chwili odkrycia malowideł, sprawił, że w dotychczas obojętnym na Schulza Drohobyczu powstała inicjatywa Festiwalu Schulzowskich, które z roku na rok odgrywają coraz ważniejszą rolę w miejscowym ruchu kulturalnym. Ich inicjatorka (wraz z przedwcześnie zmarłym mężem Igorem), Wiera Meniok, jest osobą, która w okresie ostatniego dziesięciolecia dla sprawy Schulza na Ukrainie zrobiła niewyobrażalnie dużo i może być najlepszym dowodem na to, jak bardzo mylili się przedstawiciele strony izraelskiej, tłumacząc wywiezienie malowideł znikomy

zainteresowaniem Ukraińców dla artysty z Drohobycza. To się właśnie zmienia – między innymi dzięki festiwalom, dzięki nowym tłumaczeniom opowiadań (prozę Schulza przetłumaczył na nowo wybitny współczesny pisarz ukraiński, Jurij Andruchowycz), a mieszkańcy miasta, czytając u Schulza opisy jego rynku, ulic i miejskiego folkloru sprzed lat, mają szansę zobaczyć swoje miejsce na ziemi na nowo, innymi oczyma i ponownie, głębiej z nim się utożsamić.

Na krytyczną edycję swej twórczości Bruno Schulz czeka w Polsce wyjątkowo długo, zważywszy, że namiastki takich wydań istnieją już w innych językach: po niemiecku czy po japońsku. Piszę „namiastki” nie po to, by zdeprecjonować pracę obcojęzycznych edytorów, którym należy się raczej podziw i wdzięczność, ale po to, by przypomnieć, że w zasadzie te wydania – niezależnie od ilości włożonej w nie pracy i starań – będą miały rację bytu dopiero, gdy powstanie wiarygodna edycja krytyczna dzieł pisarza w języku oryginału. Ona to jest podstawą wszystkich jej obcojęzycznych odpowiedników. Rzecz w tym, że takiej pełnej i kanonicznej edycji dotychczas w Polsce nie było, nie mógł bowiem odgrywać tej roli opracowany przeze mnie tom prozy Schulza, wydawany dwukrotnie w przeznaczony głównie dla studentów serii „Biblioteka Narodowa” – niekompletny i pozbawiony pełnego aparatu krytycznego. Aż trudno uwierzyć, że ten tom od roku 1989 do dzisiaj stanowił najpoważniejszą próbę edycji prozy Schulza w Polsce.

Podjęta w wydawnictwie słowo/obraz terytoria przez grupę doświadczonych badaczy Schulza, wspieranych przez młodych adeptów edytorstwa kształconych przez profesora Stanisława Rośka na Uniwersytecie Gdańskim, praca nad edycją krytyczną jego dzieł – literackich i plastycznych – stanowi więc splatę ogromnego długu, jaki literatura i kultura polska zaciągnęła u skromnego nauczyciela rysunków z galicyjskiego miasta Drohobycz. Znaczący dzieła Schulza współpracujący przy krytycznej edycji jego dzieł muszą przede wszystkim brać pod uwagę wszystkie dramatyczne aspekty niezwyklej kariery jego twórczości, w sporej części wręcz odkopanej z popiołów. Wymaga to od nich szczególnej odpowiedzialności i krytycyzmu. Schulz i jego dzieło przeszły w czasie wojny prawdziwą próbę ognia, co zwiększa trudności i kłopoty z ustaleniem tekstu. Jest też drugi wymiar tej odpowiedzialności. Schulzowi udało się niezwykła sztuka – pozostając człowiekiem prywatnym i budując świat swojej prozy z elementów potocznej, bliskiej codziennemu doświadczeniu rzeczywistości kresowego miasteczka, umiał zarazem skonstruować kosmogonię odwołującą się do uniwersalnych mitów ludzkości, jego bohaterowie zaś byli z jednej strony odbiciem krewnych i przyjaciół pisarza, z drugiej – starali się spełnić swe powołanie do ról mitycznych bohaterów. Zmusza to edytorów do szczególnej uwagi w pracy nad sys-

potrzeba
edycji
krytycznej

temem przypisów i odwołań objaśniających znaczenia poszczególnych słów użytych w tekstach i zdarzeń tworzących ich fabułę.

Ale praca przy edycji Schulza niesie też ze sobą specyficzną satysfakcję – pisarz z Drohobycza był z pewnością nie tylko najwyższej rangi artystą, ale też człowiekiem wielkiego serca, służącym Dobru w wymiarze tyleż metafizycznym, co czysto praktycznym – trudno wyobrazić sobie miłośnika jego twórczości jako agresywnego szowinistę lub terrorystę działającego w imię religijnego lub jakiegokolwiek innego fanatyzmu. Dlatego edytorzy Schulza wynoszą ze swej pracy nie tylko przeświadczenie, że trud przez nich podjęty jest trudem zaszczytnym, ale też – że poświęcając swe wysiłki autorowi *Sklepów cynamonowych*, służyli z pewnością dobrej sprawie¹.

nie dla
szowinistów

1 W tekście niniejszym wykorzystałem obszerne fragmenty mojego artykułu pt. *Schulzomania?* („Radar” 2012, nr 6, s. 3–7).