

[odczytania]

Stanisław Rosiek: Schulz poza czasem

[*cd. poprzedniej strony*] Schulz z a t e m nie „mieszkał w historii”. Żył na uboczu. Nie wkraczał aktywnie w główny nurt dziejów. Wielkie i małe zdarzenia przepływały obok niego, dotykały go, wciągały – a on, dopóki to było możliwe, pozostawał na zewnątrz nich. Patrzył na świat przez szybę, jak kiedyś na krwawe zamieszki wyborcze w Drohobyczu. Ta legendowa opowieść ma jednak dużą siłę. Podobnie jak Pan Cogito – którego imię skrycie nosimy – nie uległ pokusie wzięcia w swoje ręce losu świata, choćby najbliższego, tego, który go otaczał. Nie chciał rozstrzygać, jak ma wyglądać życie innych. Zupełnie inaczej niż jego starszy brat Izidor, zawsze gotowy do działania, który w czasach wojny był oficerem formacji pospolitego ruszenia, odznaczonym za odwagę, w czasach pokoju przedsiębiorcą rzucającym się w wir ryzykownych, lecz zyskowych interesów: od drohobyckiej nafty po tworzenie sieci kin w Warszawie i Krakowie. Tymczasem Bruno, Brunio – jak o nim czule i protekcjonalnie mówili bliscy – żył osobno, na marginesie, reglamentując swoje społeczne kontakty i nadając im zrytualizowane formy. Można odnieść wrażenie, że zamknął się z własnej woli (jeśli tak fundamentalne decyzje podejmujemy świadomie i własnowolnie) w zamurowanym pokoju, tak pedantycznie i precyzyjnie opisanym w opowiadaniu *Samotność*. Wyjście z tego pokoju – jedyne wyjście – było możliwe przez drzwi imaginacyjne, drzwi, które trzeba było sobie wyobrazić. Można w tym opowiadaniu, które w pierwodruku nosiło tytuł *O sobie*, dopatrzeć się wyznania, ale także manifestu artystycznego i wskazania na twórczość jako na jedyne sposob wyzvolenia i samostanowienia „ja”¹.

osobno,
na marginesie

1 Taką interpretację szkicuję w niewielkim tekście *Bruno Schulz. Archeologia „ja” pisarza*, w: [nienapisane], Gdańsk 2008, s. 187–194 (fragmenty szkicu wykorzystałem przy pisaniu haseł „Ja” i „Narcyzm” do *Słownika schulzowskiego*).

Niech i tak będzie. Z zamurowanego pokoju wychodzi się do innych, do świata dzięki sztuce. Ale nie da się tylko i wyłącznie dzięki sztuce być w świecie. Do tego potrzeba jeszcze ciała rzeczywistego, ciała społecznego. Schulz, pozbawiony z własnej woli (?) takiego ciała-narzędzia, nie miał żadnej szansy na odegranie aktywnej roli w historii, bo droga do niej prowadzi przez mnożące się kontakty z innymi – przez nacisk i gwałt, przez obstawanie przy swoim i rezygnację, bezwzględność i troskę o innych. Wzorem – dla wszystkich Polaków – mógłby być w tym względzie Piłsudski. To nie przypadek, że Schulz okazał się wnikliwym egzegetą fenomenu jego obecności w historii. Jak dotąd najbardziej chyba głębokim.

W swojej epoce stali na antypodach. Piłsudski i Schulz mogliby sygnować swoimi imionami dwa przeciwstawne modusy działania i dwa sposoby istnienia w historii: skrajnie aktywny, wodzowski, i skrajnie pasywny, polegający na podporządkowaniu się cudzej woli. Ale czy sami wybieramy sposoby istnienia? Role w historii rozdaje ona sama. Ktoś jest wodzem, a ktoś inny podwładnym, szeregowym wykonawcą czy ofiarą, ale – jak dobrze pamiętamy – „ten kształt nie sięga istoty”². Historia wciela się w jednostkę. „Piłsudski” to jej inkarnacja, skoro – jak Schulz w natchnieniu komentuje – „nagły cud wystrzelającego czynu, niespodziana, niewiarygodna dojrzałość dziejowa wcieliła się w człowieka, przybrała najbardziej zagadkową, jednorazową, sfinksową formę potężnej osobistości. W tym fackie wyraziła się jakby głęboka ironia historii”³.

Miejsce człowieka w dziejach nie jest według Schulza wyłącznie jego własną zasługą. „Rozumiemy – pisał na marginesie książki *Pod Belwederem* – że nazwa człowieka może być czasem pretekstem, pod którym ukrywa się coś więcej, że tytuł człowieka jest czasem szyldem, pod którym wielkie i bezimienne siły historii dają sobie *rendez-vous* do wiekopomnych przedsięwzięć”⁴. To historia decyduje, kim jesteśmy i jaką rolę będziemy w niej odgrywać. Role te wchodzą ze sobą w konflikt. W eseju *Powstają legendy* można znaleźć zdanie: „Masa ludzka opiera się tym, którzy ją prowadzą w wielkość”⁵. Rozumiemy, że Schulz, egzegeta wielkości Piłsudskiego, siebie samego umieszcza po stronie tych, którzy z oporem, lecz w końcu poddają się woli wielkiego człowieka.

2 Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza, w: idem, *Dzieła zebrane*, t. 7: *Szkice krytyczne*, koncepcja edytorska W. Bolecki, komentarze i przypisy M. Wójcik, oprac. językowe P. Sitkiewicz, Gdańsk 2017, s. 9.

3 Idem, *Pod Belwederem*, w: idem, *Szkice krytyczne*, s. 63.

4 Ibidem, s. 64. Jeszcze mocniej podobną myśl wyraził Schulz w recenzji *Wolności tragicznej* Wierzyńskiego (por. akapit rozpoczynający się od słów „Czym jest historia?” na stronie 54).

5 Idem, *Powstają legendy*, w: idem, *Szkice krytyczne*, s. 14.

Schulz jako element masy? Schulz bezimienny, mnogi, podobny do innych? Tak. Wobec historii i jej gwałtowności nawet najwięksi artyści o ugruntowanej sławie kapitulują, tracą swoje imiona i twarze. Zacierają się ich rysy indywidualne, stają się anonimowymi jednostkami w rejestrach – na przykład w rejestrach uchodźców.

Po raz pierwszy chyba Schulz mógł doświadczyć, czym jest anonimowa masa w historii, gdy jako uciekinier przed wojskami rosyjskimi pustoszącymi coraz większe obszary Galicji opuszczał Drohobycz i udawał się w nieznaną. Tygodniami, miesiącami mógł codziennie sobie powtarzać, że jego wola nic nie znaczy, i przekonywać się, że nie jest panem swojego życia. Wtedy jeszcze nie zdawał sobie sprawy, że może być znacznie gorzej. Skąd w 1914 roku mógł wiedzieć, że w 1939 historia wyznaczy mu, tak jak milionom Żydów, rolę ofiary.

Kolejne generacje polskich schulzologów widzą w Schulzu przede wszystkim artystę, pisarza wyjątkowego i osobnego, „mistrza słowa polskiego” – by przywołać na koniec formułę po długich negocjacjach wykutą w trzech językach na pamiątkowej tablicy w Drohobyczu. Dla większości czytelników Schulz jest wyzwaniem interpretacyjnym, pisarzem, a też artystą, nad którym trudno zapanować, bo zawsze w ostatniej chwili udaje mu się zrobić unik stawiający ich egzegezy pod znakiem zapytania. Zatarty tekst jego biografii częściowo (i nie zawsze trafnie) zrekonstruowanej przed laty przez Jerzego Ficowskiego dopiero niedawno stał się dla nich kolejnym wyzwaniem.

Inaczej Schulz jest widziany z zewnątrz. „Za granicą – zauważa Carol Zemel – Schulz znany jest głównie jako pisarz (jego twórczość plastyczna jest mniej rozpoznana), ma wierne grono czytelników, ale w wyobraźni żydowskiej diaspory funkcjonuje głównie jako symbol Zagłady i spowodowanej przez nią straty”⁶. Zemel zwraca uwagę, że wszyscy „znaczący autorzy piszący o Schulzu przedstawiają go jako mitycznego bohatera żydowskiej tragedii”. Ma na myśli przede wszystkim Cynthię Ozick, Dawida Grossmana i Henryka Grynberga, ale nie tylko. W ich dziełach „los Schulza jako człowieka usuwa w cień jego sztukę. W tym sensie jest on tylko jeszcze jednym symbolem żydowskiej nostalgii, kolejnym duchem czy zjawą”⁷.

Trudno się nie zgodzić z tym rozpoznanem. Polemizować można jedynie z nastawieniami, które ono pokazuje. W tym konflikcie punktów widzenia zaznacza się rozdarcie między historią (biografią) a sztuką (literaturą). Obydwie domeny życiowej aktywności spaja Schulz. Jest

mistrz słowa
polskiego

symbol
Zagłady

6 C. Zemel, „*My, Żydzi polscy...: tożsamości artystyczne Brunona Schulza*, w: *Polak, Żyd, artysta. Tożsamość a awangarda*, red. J. Suchan, współpraca naukowa K. Szymaniak, Łódź 2010, s. 153.

7 Ibidem, s. 154.

zarówno człowiekiem wobec historii („męczennikiem Zagłady”⁸), jak i artystą wobec sztuki („mistrzem Brunonem Wielkim”⁹). Wspólny problem, który jest przez Schulza odczuwany i rozwiązywany (podobnie w sferze historii i twórczości), to problem innych i problem czasu, jego bezwzględności i jego władzy. Działania Schulza, który pragnie siebie ocalić, zmierzają do odnalezienia i przyjęcia takiej formuły istnienia w historii i w sztuce, która pozwoliłaby mu zachować choćby częściową niezależność, odciąć się od innych i od przeszłości.

A zatem – wszystko rozpoczynać od siebie. Schulz wierzył, że to możliwe. Po ukazaniu się recenzji Emila Breitera z *Sanatorium pod Klepsydrą*, w której recenzent właczał Schulza i Gombrowicza – wbrew chęci zainteresowanych – w relację mistrz–uczeń, mimochodem zdradzał przed czytelnikami swoje skryte marzenie. „Gombrowicz – pisał – jest zjawiskiem wyjątkowo samorodnym, na własnym gruncie wyrosłym, noszącym w sobie samym swe źródła i zasoby”. I dodawał: „Operuje on w zgoła odmiennej niż ja dymensji rzeczywistości, należy – mimo pewnych odmiennych pozorów – do całkiem innej rodziny pisarskiej i do innej formacji duchowej”¹⁰.

Miejsce Gombrowicza nie jest miejscem zajmowanym przez Schulza. Breiter – kontynuuje ten ostatni – „nie docenia istotnej autonomii i odrębności każdego z nas”¹¹. Ta różnica nie powinna jednak przysłańiać fundamentalnego podobieństwa. Obydwaj – tu Schulz chętnie rozciągnąłby stworzoną dla przyjaciela formułę także na siebie – są „samorodni” (więc bez przodków) i „na własnym gruncie wyrosli” (więc nie zawdzięczają nic innym). Dwie odległe wyspy na mapie literatury: Schulz i Gombrowicz.

Niewiele jest wypowiedzi autotematycznych Schulza, takich jak odpowiedzi na pytania postawione przez Witkacego, które zamyka autorska charakterystyka opowiadań („są prawdziwe, reprezentują moją manierę życia, mój los szczególnie. Dominantą tego losu jest głęboka samotność, odcięcie od spraw codziennego życia”¹²). Po to, by w pełni opisać jego życiowe i artystyczne strategie wobec historii, trzeba uwzględnić także świadectwa pośrednie, mówiące, w jaki sposób Schulz był postrzegany przez swoich współczesnych, jak wchodził na pole sztuki, jak stawał się figurą publiczną.

dwie odległe
wyspy

8 Ibidem.

9 Sformułowanie Jerzego Ficowskiego.

10 B. Schulz, list do Mieczysława Grydzewskiego, w: idem, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzupełnił S. Danecki, Gdańsk 2016, s. 127.

11 Ibidem, s. 128.

12 *Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza*, s. 11.

W jego artystycznych (ale też pisarskich) działaniach zaznacza się pragnienie *istnienia poza czasem* – wymknięcia się historii choćby na tym polu, które jest artyście dostępne. Schulz – egzegeta Piłsudskiego, który był tak bardzo do niego niepodobny – w historii zdziałać mógł niewiele. Sztuka i literatura dawały nadzieję, obiecywały, że wszystko jest jeszcze możliwe.

2

Tworzyć poza czasem, poza historią? Jak to możliwe? Czy artysta może wymknąć się swojej epoce, wyzwolić się spod władzy temporalności? Wydaje się to wątpliwe tak samo w sztuce, jak w życiu. Nawet najwięksi artyści, o których nieraz mówimy, że są ponadczasowi, że wykraczają poza (czy ponad) swój czas – są przez ten swój czas naznaczani. W języku polskim istnieje nawet wyrażenie „piętno czasu” (a także „piętno epoki”). Artysta jest więc nie tylko naznaczony. On jest często przez swój czas napiętnowany. Dzieje się tak nawet wtedy, gdy w geście sprzeciwu i buntu obraca się przeciwko swojej terażniejszości, przeciwko swoim czasom. Żyć w enklawie, w historycznej niszy, nie brać pod uwagę wielkich sporów artystycznych współczesności, nie poddawać się terrorowi doktryny, dominującego stylu, władczej konwencji – to nadal żyć w swojej epoce. Tyle że przeciw niej.

Tak kaže nam dzisiaj myśleć rozum historyczny.

A jednak – tak, obstać przy tytułowej formule. Sadzę, że Schulz jako rysownik z trudem mieści się w swojej epoce. Ani z niej nie wynika, ani do niej nie daje się sprowadzić. Kto wie nawet, czy ten artysta w ogóle tkwi w jakiejś a-temporalnej przestrzeni lub – by użyć jego własnej metafory – „w bocznej odnodze czasu”. W latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku wydaje się nie na miejscu i nie na czasie, nieuchronnie obcy – albo za późny (gdy widzi się w nim epigona symbolizmu czy secesji), albo za wczesny (gdy uchodzi za apostoła jakiejś nieznaney nam ciągle artystycznej wiary).

Pierwsze reakcje krytyczne po wystawach Schulza są rozstrzelone. Jako artysta nie w porę, artysta nie na czasie był przez wielu współczesnych bagatelizowany i marginalizowany. Bodaj nikt z ówczesnych artystów i krytyków nie włączał Schulza do toczonych sporów o sztukę współczesną. Wyjątkiem Witkacy, który po wielu latach od debiutu artysty doszukiwał się w jego pracach realizacji własnej idei Czystej Formy¹³. Na ogół jednak tworzono dla Schulza swoiste kategorie interpretacyjne.

artyści
napiętnowani

Schulz nie
na czasie

¹³ Por. S. I. Witkiewicz, *Wywiad z Brunonem Schulzem*, „Tygodnik Ilustrowany” 1935, nr 17, s. 1.

Po obejrzeniu prac graficznych przysłego pisarza wystawianych na początku lat dwudziestych jeden z krytyków pisał, że Schulz jest „tak różnym od innych, tak opanowanym wizjami własnej nieokiełzanej fantazji i tak nadzwyczajnym wprost zjawiskiem we współczesnej sztuce polskiej, że s a m z u p e ł n i e s t o i i na wystawie tej, i wśród współczesnych malarzy”¹⁴. Pokrewieństw szukano w sztuce dawnej. „Postacie, krajobraz, architektura, a nawet drugorzędne akcesoria tych kompozycji – to oryginalnie przetworzone elementy dzieł dawniejszych lub nowszych epok”¹⁵ – pisał przychylny artyście Adolf Bienenstock po obejrzeniu wystawy wiosennej we Lwowie w 1922 roku. W podobnym duchu wypowiedział się o Schulzu rok później anonimowy (ukryty pod inicjałami „Da”) recenzent wystawy artystów żydowskich w Wilnie: „Szulc [sic!] dał serie akwafort [sic!] o temacie niezbyt oryginalnym (a tu właśnie o temat chodzi) i wiodącym swój rodowód od Goyi, Ropsa i wielu innych, ale wykonanych gustownie i dobrych w rysunku”¹⁶.

W wypowiedziach pierwszych recenzentów dość szybko formuje się pewna interpretacyjna klisza, która zdominuje na wiele lat pole dyskusji: Schulz to artysta osobny (niepodobny do swoich współczesnych), sięgający po dawne wzory, lecz mimo to oryginalny, jeśli nie w tematyce, to w wykonaniu, ponieważ – tak to ujmował jeden z recenzentów – czerpie z „jednolitego źródła pomysłów fantastyczno-erotycznych”¹⁷. To on jest zatem najważniejszym źródłem swojej twórczości. To właśnie jego „przeżycia i fantastyczne marzenia”¹⁸, jego „nieokiełzana fantazja”¹⁹ sprawiają, że mimo odwołań do dzieła licznych antenatów z dawnych epok nie jest naśladowczy, pasywny – lecz twórczy, a w konsekwencji wyrazisty, rozpoznawalny. W tej interpretacyjnej kliszy docenia się też na ogół umiejętności warsztatowe. O Schulzu pisze się „wybitny talent graficzny”²⁰ lub „doskonały rysownik i jeden z najlepszych grafików Polski”²¹.

Wyznaczone w ten sposób pole dyskusji o Schulzu okaże się niezwykle trwałe. Na dobrą sprawę nigdy nie zostało ono na nowo zdefiniowane, mimo że dość prędko podjęto próby tego rodzaju. I tak na przykład Artur Lauterbach w jednej z pierwszych (i najpoważniejszych zarazem) wypowiedzi na temat Schulza zauważał: „Twórczość artystów tego rodzaju cechuje wybitny indywidualizm, który zasadza się właśnie na owej

klisza
interpretacyjna

14 A. Stewe, *Z wystawy obrazów, „Świt” 1921*, nr 11, s. 6–7.

15 A. Bienenstock, *Z wystawy wiosennej. Prace graficzne Brunona Schulza, „Chwila” 1922*, nr 1213, s. 5.

16 *Wystawa żydowskich art.-malarzy, „Przegląd Wileński” 1923*, nr 8, s. 7.

17 A. Bienenstock, op. cit., s. 5.

18 Ibidem.

19 A. Stewe, op. cit., s. 7.

20 A. Bienenstock, op. cit., s. 5.

21 A. Lauterbach, *Talent w ukryciu. O grafikach Brunona Schulca, „Chwila” 1929*, nr 3740, s. 5.

odrębności od otoczenia, na wytrwałej konsekwencji w budowaniu świata niezmysłowego”²². Polemizując z ujęciami „wpływo logicznymi”, krytyk pisał: „Chciano twórczość Brunona Schulca [sic!] wywieść z Ropsa, Lautreca czy Goyi, ale zdaniem moim paralele tego rodzaju chromają na obydwie nogi”. Według jego opinii bowiem „w istotnym sednie swej twórczości jest Schulc artystą na wskroś samorodnym i niezależnym”²³. I od współczesnych, i od dawnych artystów.

Wpływo logia wyrzucana drzwiami, wracała oknem. Kategoryczność wypowiedzi Lauterbacha nie przeszkodziła Janinie Kilian-Stanisławskiej napisać niedługo potem, że grafiki Schulza wystawione w Salonie Wiosennym we Lwowie są „zjawiskiem niewspółczesnym w formie. Reminiscencje sztuki Ropsa, a jeszcze bardziej wpływ Daumiera (1835) wycisnęły na tych doskonałych sztychach piętno niezatarte”²⁴.

Czy jednak można kwestionować fakt dialogu Schulza z wielkimi antenatami? W żadnym razie. Odwołania, zapożyczenia, reminiscencje wielu jego prac – zwłaszcza wczesnych – nie budzą wątpliwości. Rzecz w tym jak są one ujmowane. Czy Schulz – uwolniony przez krytyków od wpływu swoich współczesnych – jest podporządkowywany władzy poprzedników jako ich naśladowca mniej lub bardziej oryginalny? W jaki sposób ustanawia się wobec tradycji? Najprostszą odpowiedź na te pytania już znamy. To owo „piętno niezatarte” wyciśnięte na „doskonałych sztychach” – a zatem perfekcyjna repetycja. W poszukiwaniu innej odpowiedzi przywoływano ponadhistoryczne kategorie estetyczne, które obejmowały Schulza i jego antenatów. Taką estetyczną kategorią mogła być groteska, a światopoglądową – satanizm (lub demonizm).

Debra Vogel pozostaje na gruncie estetyki. Według niej jako grafik i rysownik Schulz „należy do artystów, którzy w pewnym sensie stoją ponad ziemnymi kierunkami w sztuce, zajmują się bowiem stale aktualnym, nigdy nie starzejącym się elementem malarstwa: groteską”. Grupę tę tworzą: „Goya, Bosch, Rops, a z żyjących Schulz, Dix i Grosz”²⁵.

Równie ahistoryczna czy ponadhistoryczna wydała się współczesnym mroczna tonacja duchowa autora *Xięgi bałwochwalczej*. Szczególną karierę w opiniach ustnych musiało robić sformułowanie „ropsowski

piętno
niezatarte

groteska
ponad
epokami

²² Ibidem.

²³ Ibidem. Podkreślenie – S.R.

²⁴ J. Kilian-Stanisławska, *Salon Wiosenny 1930*, „Gazeta Poranna. Ilustrowany dziennik informacyjny wschodnich kresów” 1930, nr 9223, s. 10–12.

²⁵ D. Vogel, *Bruno Schulz*, „Judisk Tidskrift” 1930, nr 3, s. 224 (polski przekład Anny Węglańskiej w: *Bruno Schulz 1892–1942. Katalog-pamiętnik wystawy „Bruno Schulz. Ad Memoriam” w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie*, pod red. W. Chmurzyńskiego, t. 2, Warszawa 1995, s. 165).

Schulz
demonologiem

satanizm”, skoro pojawiło się pod piórem krytyka jako oczywistość nie wymagająca dokładniejszych uzasadnień²⁶. W tym samym ciemnym rejestrze mieści się słynna wypowiedź Stanisława Ignacego Witkiewicza z 1935 roku, w której napisał, że Schulz jako grafik i rysownik należy „do linii demonologów”, takich jak Cranach, Dürer, Grünewald, Hogarth, Goya, Rops, Munch czy Beardsley²⁷. Jest do kierunku nie tyle artystycznych, ile duchowych zmaganiach, w których – zdaniem Witkacego – „nie chodzi o akcesoria demonizmu (czarownice, diabły itp.), tylko o to zło, w istocie podkładkę duszy ludzkiej [...], na której dopiero poprzez odpowiednią tresurę wyrastają inne, szlachetniejsze właściwości”²⁸. Mniejsza, jakie miejsce w tych zmaganiach zajmuje Schulz (wiadomo, że jego „specjalność” w tym zakresie to „sadyzm kobiecy, połączony z męskim masochizmem”²⁹). Ważne, że według Witkacego „jedność osobowości tego artysty (niezupełnie w czystym typie rozwiniętego) jest jeszcze (a może już na zawsze) przytłoczona jego potężną życiową treścią i nie może dojść do samodzielności wyrazu w czysto artystycznej formie”³⁰.

3

rzeczywistość
przesunięta

Później nieraz jeszcze podejmowano rozmaite próby wpisywania Schulza w nurt sztuki. Rację ma Irena Kossowska, gdy pisze: „Egzegeza artystycznych powinowactw Schulza zajmuje w literaturze przedmiotu ważną pozycję”³¹. Pojawiały się też koncepcje ustalające relacje Schulza ze sztuką jego czasów. Przykładem myśl Joanny Pollakówny, według której Schulz (obok Bronisława Linkego, Rafała Malczewskiego czy Jana Spychalskiego) należał do kręgu artystów, których twórczość określić można mianem „malarstwa przesuniętej rzeczywistości”³² (to polski odpowiednik włoskiej *pittura metafisica* czy niemieckiej *Neue Sachlichkeit*). Zwłaszcza w ostatnich trzech dekadach powstało sporo prac na temat relacji Schulza i sztuki – dawnej i współczesnej. Były one raz bardziej, raz mniej wnikliwe i przekonujące. Godne uwagi wydają się w tym względzie prace Jerzego Ficowskiego, Małgorzaty

26 Por. W. Kozicki, Z „Salonu Wiosennego”, „Słowo Polskie” 1930, nr 141, s. 7; [Informacja o Lwowskim Salonie Wiosennym], „Sztuki Piękne” 1930, nr 5, s. 200–201.

27 S. I. Witkiewicz, Wywiad z Brunonem Schulzem, s. 1.

28 Ibidem.

29 Ibidem.

30 Ibidem.

31 I. Kossowska, „Nowy człowiek” w poszukiwaniu tożsamości kulturowej, w: Bruno Schulz. Rzeczywistość przesunięta, katalog wystawy, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, Warszawa 2012, s. 21.

32 Joanna Pollakówna w rozmowie z Łukaszem Kossowskim (zob. Ł. Kossowski, Rzeczywistość przesunięta, czyli kilka słów o przygotowaniach do wystawy Brunona Schulza w warszawskim Muzeum Literatury, „Schulz/Forum” 1, 2012, s. 103).

Kitowskiej-Lysiak, Krystyny Kulig-Janarek, Serge'a Fauchereau, Ireny Kossowskiej (a także jej męża Łukasza, autora wystawy *Bruno Schulz – rzeczywistość przesunięta*) czy wreszcie Jana Gondowicza.

Na ogół jednak próby wyszukiwania Schulzowi przodków i przypisywania go do tej czy innej tradycji są trafne w odniesieniu tylko do części jego grafik i rysunków. Wobec innej – zawodzą. Nigdy nie ogarniają całego dzieła. Pozostaje zawsze jakaś nadwyżka – nieredukowalna część, z którą nie wiadomo co począć. Krytykom i historykom sztuki, którzy patrzą przez okulary epoki, wymyka się osobliwość (wyjątkowość) Schulzowskich działań w sferze obrazów i przedstawień – w sferze artystycznej ekspresji.

Do i tak niemałych już kłopotów z umieszczeniem Schulza artysty w czasie wspólnym dochodzi i ten, że nie sposób określić w e n e r z n e j c z a s o w o ś c i jego dzieła. Schulz na ogół nie datował swoich prac. A ponadto – nie znamy ich wszystkich. Do naszych czasów przetrwała zaledwie część jego grafik i rysunków. Trudno określić, w jakim stopniu są one reprezentatywne. Rzuca się w oczy ich wewnętrzne zróżnicowanie. Nie wiadomo jednak, czy różnice wynikają z niemożliwej już dzisiaj do odtworzenia ewolucji artysty, czy ze stałych napięć od początku do końca obecnych w jego dziele.

W rozważaniach o Schulzu artyście skazani jesteśmy zatem na prowizoryczność – na tymczasowe rozpoznania, na chwytne hipotezy. Na takich prawach spróbuję przedstawić kilka wstępnych rozpoznań i hipotez.

4

W graficznym i rysunkowym dziele Schulza można wyłonić kilka osobnych części czy sektorów. Tylko niektóre z nich zawdzięczają coś epoce. Inne równie dobrze byłyby możliwe w innych czasach, w innych miejscach.

Najłatwiej osadzić w czasie rysunki i grafiki emblematyczne. Należą do nich plansze z *Xięgi bałwochwalczej*, a także kilkanaście zachowanych rysunków z lat, w których powstawała, na przykład *Kobiety sadystki* (1919) czy *Święto bałwochwalców* (1921). Schulz wpisuje się nimi w konwencje epoki. Odwołuje się do twórczości artystów przełomu XIX i XX wieku³³, choć zarazem znane, krążące w szerokim obiegu emblematy wprzęga w projekcję własnych, najściślej osobistych fantazmatów³⁴.

33 Por. J. Gondowicz, *Trans-Autentyk. Nie-czyste formy Brunona Schulza*, Warszawa 2014 (szkic *Piękno adeliczne*).

34 Pisał o tym już w 1921 roku Bienenstock.

Tak różne prace graficzne jak *Xięga bałwochwalcza* i winieta „Prze-
glądu Podkarpacia” mają wspólną właściwość: dobrowolnie lub pod
zewnętrzną presją utrzymują kontakt z konwencjami epoki. Są na czasie.
Jeśli jednak nie liczyć prac użytkowych, prac na zamówienie (takich czy
innych), cała reszta dzieła Schulza sytuuje się poza czasem, poza arty-
styczną tradycją – wedle jednej z trzech formuł.

Pierwszą ujawniają portrety i autoportrety. W większym stopniu niż
ze sztuką są one efektem gry Schulza z innymi (lub sobą samym). Praw-
da, że istnieją skodyfikowane i zróżnicowane konwencje przedstawiania
wizerunku człowieka. Prawda, że Schulz nieraz z nich korzystał – choć-
by wtedy, gdy rysował swój portret z pulpitem rysowniczym (1916) lub
Autoportret z dwiema nagimi modelkami i Stanisławem Weingartenem
(1921). Większa część portretów i autoportretów Schulza to jednak stu-
dia twarzy, które sięgają po swój przedmiot ponad dawnymi i nowymi
konwencjami.

Drugą, szczególną formułę a-czasowości przynoszą ilustracje do
własnych opowiadań. Ich odniesieniem jest świat już przez Schulza
przetworzony, rządzący się własnymi prawami, suwerenny. Ilustracje są
autorską próbą interpretacji tego świata³⁵. Nie świat rzeczywisty – tak
czy inaczej przez sztukę ujmowany – lecz świat już literacko przedsta-
wiony (to znaczy: przekształcony), świat osobny i osobliwy staje się dla
rysownika wyzwaniem i zadaniem. Ilustrator i autor w jednej osobie
zaczyna od zera – bez poprzedników, bez tradycji. Jest pierwszy. Dopie-
ro później pojawi się Egga van Haardt (co od razu spowoduje konflikt),
Leonor Fini czy Roman Cieślewicz, tworzący własne konwencje ilustro-
wania prozy Schulza.

Formuła trzecia daje artyście najwięcej możliwości. Pojawiają się
w niej szkice, które w niedawno opublikowanym artykule nazwałem
kompulsywnymi³⁶. Schulz redukuje w nich dystans. Granica między
fantazmatem a rzeczywistością zaciera się w miarę rysowania. Schulz
pospiesznie szkicuje. Jego ołówek ustanawia na kartce suwerenny świat,
który nie odnosi się do rzeczywistości. Nie jest też projekcją skrywanych
fantazmatów. Masochistyczne figury nabierają własnej realności. Stają
się dla rysownika tym, co przedstawiają.

Charakterystyczne, że prace należące do tej części dzieła Schulza – to
przede wszystkim szkice, pośpieszne rysunkowe notatki, dzięki którym
ustanawiał relację z innymi, z sobą samym i swoją erotyką, ze światem

35 Dodajmy nawiasem, że w tych ramach możliwa jest też relacja odwrotna: rysunkowe szkice prozy
nienapisanej, szkice antycypujące literackie przedstawienia.

36 Por. *Odcięcie. Siedem fragmentów*, „Schulz/Forum” 7, 2016, s. 42.

własnej prozy. Sztuka epoki, jej konwencje artystyczne, spory programowe, manifesty pozostają wówczas na zewnątrz, gdzieś daleko, poza horyzontem działania rysownika – rysownika gorączkowego, kompulsywnego, zaangażowanego w spór ze sobą i swoim światem.

5

Szkic rysunkowy zdaje się nie mieć historii. Istnieje poza czasem. A zatem także poza konwencjami epoki. Jest w większym stopniu graficznym gestem niż artystycznym działaniem. Niejeden szkic Michała Anioła czy Rembrandta można wziąć za pracę Goi, Rodina czy Schillego. A także Schulza. Różnią się one jedynie sposobem przedstawienia tematu, w czym ujawnia się indywidualne piętno artystów oddalonych od siebie w czasie. To dlatego szkic pozwala nieraz wejrzeć w wewnętrzny świat rysownika lepiej niż jego dopracowane i ukończone dzieła artystyczne, które wiszą w reprezentacyjnych salach muzeów³⁶. Szkic jest bezpośredni. I dlatego odległy od zaciekłych sporów o sztukę, od targowiska artystycznych konwencji epoki. Szkic jest *par excellence* – autorski. Wyzwała rysownika spod władzy czasu.

szkic poza
historią

Dość prędko Schulz porzucił grafikę. Ostatnie kliszewy są datowane na 1922 rok. Stopniowo odchodził też od tworzenia wielkoformatowych kompozycji rysunkowych. I tak na przykład zamiast prac w rodzaju *Autoportret z Drohobyczem w tle* powstają liczne studia własnej twarzy. Jeśli nie brać pod uwagę prac wymuszonych przez zewnętrzne okoliczności i historię (nudne tableau szkolne czy choćby rysunki socrealistyczne), przez całe lata trzydzieste aż do swojej śmierci Schulz przede wszystkim szkicował. Koniec upodobał się do początków. Zachowane rysunki z ostatniej dekady jego życia nieraz (i w niejednym) przypominają karty z jego młodzieńczego szkicownika. Tyle że tym razem jest to szkicownik rozrzucony, którego karty powstawały w rozmaitych życiowych sytuacjach, w jakich Schulz się znajdował: spotkania (rzeczywistego) z portretowany modelem lub (imaginacyjnego) z bezlitosnymi paniami, które nieraz brały do ręki bat. W latach trzydziestych szkicowanie staje się najważniejszą wypo wiedzią Schulza.

rozrzucony
szkicownik

Gdy sięga po ołówek i kartkę, jest wszędzie i nigdzie, zawsze i nigdy. Poza czasem. Uwieczony jedynie w aktualnej sytuacji emocjonalnej.

Można w tej zmianie dostrzec regres do epoki rysowania dziecięcego – do owej „genialnej epoki”, w której rysowanie i powoływanie do

36 Por. tom pokonferencyjny *Projekt, szkic, bozzetto*. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów 22–24 czerwca 1989, pod red. M. Poprzęckiej, Warszawa 1993.

istnienia były tym samym. Albowiem tylko dziecko, które bierze do ręki kredkę i z jej pomocą zaczyna coś kreślić na kartce papieru, dziecko, któremu nikt jeszcze nie pokazał, jak należy przedstawiać dom, drzewo i słońce, i kota – tylko ono znajduje się poza konwencjami i dziełami innych – to znaczy poza czasem. Tę przed-artystyczną fazę rysowania Schulz opisał w *Genialnej epoce* nostalgicznie. Czysta ekspresja, szybkie ruchy ręki trzymającej kredkę, zmysłowa przyjemność rysowania – i na koniec: spełnienie.

W wielu szkicach „dojrzałego” artysty świat się staje, a pragnienia – stają się światowe, co znaczy, że się urzeczywistniają.

coż wtedy
po sztuce?

I cóż wtedy po sztuce? Głośne artystyczne spory epoki – o treść (i czystą formę), o metaforę teraźniejszości, o linię (i gwar), o wyobrażenie wyzwoloną – wydają się nieistotne, może nawet śmieszne. Gra Schulza toczy się o inną stawkę. Schulz chce zniwelować granicę między rysownikiem a rysowanym, roztopić się w akcie twórczym, sprawić, by ten akt stał się faktem życia. Uparcie buduje swoją obecność po drugiej stronie. Jego autoportrety, studia własnej twarzy, sceny masochistyczne, w których jest prawie zawsze obecny, ikony siebie samego w ilustracjach sprawiają, że to pragnienie się spełnia.

6

Dotychczasowe wywody odnosiły się do grafik, rysunków i szkiców, a więc tylko do części dzieła Schulza. W jakim stopniu przedstawione przeze mnie twierdzenia można rozszerzyć? Czy także dzieło literackie rysownika powstawało poza czasem – czasem literatury? Czy również w swojej prozie Schulz podejmuje wysiłek stworzenia terenu suwerennego wobec historii?

Myślę, że tak, że pisarz szedł przez życie ramię w ramię z rysownikiem.

I znowu – w poszukiwaniu odpowiedzi – zacznę od opinii pierwszych recenzentów debiutanckiej książki Schulza. W fazie pierwszych odczytań kolejiny interpretacji nie są jeszcze wyźłobione. Krytycy, zabierając głos na temat *Sklepów cynamonowych* (a później *Sanatorium pod Klepsydrą*), nie mają poprzedników, wypowiadają ryzykowne opinie, nieraz więc błędzą, nieraz mijają się z Schulzem. Ale w tych pierwszych krytyczno-literackich rozpoznaniach zdarzają się zdania, które zadziwiają swoją odkrywczością. Warto je widzieć w ruchu, nim zastygną, tworząc interpretacyjną skorupę trudnych do rozbicia stereotypów.

W kilkudziesięciu mniejszych i większych odgłosach krytycznych, które pojawiły się po opublikowaniu *Sklepów cynamonowych*, wielokrotnie powtarza się na różne sposoby odmieniana myśl o ich wyjątkowości i oryginalności. Kilka przykładów. „Schulz jest w literaturze fenomenem

jedynym i niepowtarzalnym”³⁷, „jest niepodobny do żadnego z naszych beletrystów”³⁸, jest „zjawiskiem w literaturze naszej zgola samorodnym i od przeszłości niezawisłym”³⁹, jego *Sklepy cynamonowe* są „niepodobne do tego, co się u nas produkuje”⁴⁰, to „utwór oryginalny, wymykający się spod wszelkich klasyfikacji”⁴¹, „jeden z najbardziej oryginalnych utworów naszej literatury powieściowej, nie tylko powojennej”⁴² – i podobnie w wariantcie subiektywnym: „Książka Brunona Schulza jest jedną z najoryginalniejszych książek, jakie kiedykolwiek czytałem”⁴³. Wystarczy. W przywołanych opiniach powtarzają się – jak echo – rozpoznania krytyków piszących przed dekadą o pracach graficznych i rysunkowych pisarza. W tym nowym chórze wyrazistością stylistycznej tonacji wyróżnia się wypowiedź Tadeusza Brezy, który oświadczał w podsumowaniu swojej recenzji *Sklepow cynamonowych*: „Książka ta powstała w jakiś zdumiewający, samoródyczny sposób. Jest to książka podrzutek, książka sierota, książka czerwony kapturek, która wyrasta nagle w rozłopotany orkan czaru, fascynacji, poezji, wzruszenia, uśmiechów i łez”⁴⁴.

Piękna seria porównań: „podrzutek”, „sierota”, „czerwony kapturek”. Upewniam – odnoszą się one do *Sklepow cynamonowych*. Czy jednak istotnie, jak chce niemały chór krytyków i recenzentów, literacki debiut Schulza ani się z literatury wcześniejszej nie wywodzi, ani nie nawiązuje dialogu ze swoją współczesnością?

Sprawiedliwie trzeba powiedzieć, że nie była to wówczas (i dzisiaj też nie jest) opinia powszechna. W pierwszych krytycznoliterackich interpretacjach i kwalifikacjach *Sklepow cynamonowych* można też zauważyć prąd przeciwny. Niektórzy krytycy próbują wtłoczyć prozę Schulza w jakieś rozleglejsze ramy, by ją w ten sposób zakotwiczyć w czasie. Ignacy Fik stworzył w tym celu szyderczą przezwę „choromaniacy”⁴⁵, Natalia Wiśniewska pisała o „literaturze w malignie”⁴⁶. Obydwie te słynne już dzisiaj formuły porządkujące ścierały z Schulza piętno

chór
krytyków

„podrzutek”
„sierota”
„czerwony
kapturek”

37 W. Korabiowski, *Spóźniona recenzja. Jeszcze o „Sklepiach cynamonowych” Schulza*, „Nowe Czasy” 1935, nr 23, s. 4.

38 A. Grzymała-Siedlecki, *Etiudy planetnicze*, „Kurier Warszawski” 1934, nr 11, s. 4.

39 Sz. G., *Dziwny poeta. Za kontuarem cynamonowych sklepów Bruno Schulza*, „Głos Poranny” 1934, nr 55, s. 3.

40 J. E. Skiński, *Publicystyka literacka*, „Gazeta Polska” 1934, nr 52, s. 3.

41 L. Piwiński, „*Sklepy cynamonowe*”, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 6, s. 3.

42 K. Czachowski, *Najnowsza polska twórczość literacka 1935–1937 oraz inne teksty krytyczne*, Lwów 1937, s. 40.

43 H. Sternbach, „*Sklepy cynamonowe*”, „Miesięcznik Żydowski” 1934, nr 4, s. 384.

44 T. Breza, *Sobowtór zwykłej rzeczywistości*, „Kurier Poranny” 1934, nr 103, s. 6.

45 I. Fik, *Literatura choromaniaków*, „Tygodnik Artystów” 1935, nr 15, s. 1–2.

46 N. Wiśniewska, *Literatura w malignie*, „Epoka” 1933, nr 33.

osobności i włączały jego książki w konstelacje dzieł innych pisarzy współczesnych. Miały one jednak charakter doraźnych interwencji krytycznoliterackich. Nic dziwnego, że przetrwały jako historyczne osobliwości.

Dzisiaj Schulz nadal pozostaje poza historią literatury polskiej, a więc poza systemem, jakby ten pisarz nie włączał się w proces historycznoliteracki, jakby był – właśnie – „podrzutkiem”, dla którego nie ma wyraźnie zdefiniowanego miejsca w syntezach historycznoliterackich. Czesław Miłosz – jako autor *Historii literatury polskiej* przeznaczonej dla amerykańskich studentów – nie wie, jak sobie z nim poradzić (więc uznaje, że Schulza intelektualnie uformowała Młoda Polska i niemiecka literatura początku XX wieku)⁴⁷. Rzut oka na półkę z istniejącymi syntezami literatury dwudziestolecia międzywojennego – a tam książki Jerzego Kwiatkowskiego, Anny Nasiłowskiej i kilku innych historyków – pokazuje, że ich autorzy mają z Schulzem niemały kłopot. Pojawiająca się to tu, to tam formuła „trzech muszkieterów”: Witkacego, Schulza i Gombrowicza, jest świadectwem kapitulacji.

Na szerszą skalę próbę włączenia Schulza do historii literatury podjęto bodaj tylko dwukrotnie. W 1972 roku, gdy „schulzologia” jako nauka stawiała dopiero pierwsze kroki, Jerzy Speina ujmował dzieło Schulza „nade wszystko jako wytwór sytuacji historycznoliterackiej i kulturowej”⁴⁸. Ta – zdaniem badacza – „na pozór samorodna” twórczość w istocie „naznaczona jest, jak każda działalność artystyczna w danym okresie, tym, co nazywamy duchem czasu czy klimatem epoki”⁴⁹. Dziesięć lat później Włodzimierz Bolecki, przyjmując podobne założenie, o innych jednak konsekwencjach badawczych, deklarował: „Twórczość Schulza – moim zdaniem – nie tylko nie wyłania się w procesie historycznoliterackim *ex nihilo*, lecz jej krańcowa osobność jest silnie zakorzeniona w wymienionych nurtach estetycznych – co nie znaczy, że jest do nich w całości sprowadzalna”⁵⁰. Te dwa nurty to symbolizm i awangarda⁵¹. Koncepcja Boleckiego nadal obowiązuje. Nie została przez kolejne generacje schulzologów zakwestionowana. I ja się takiego zadania nie podejmę. W moim rekonesansie nie ma miejsca na polemiki. Mogę jedynie przedstawić odmienne rozpoznania i wstępne deklaracje. A zatem – deklaram:

47 C. Miłosz, *Historia literatury polskiej do roku 1939*, przeł. M. Tarnowska, Kraków 1997, s. 492.

48 J. Speina, *Bankructwo realności. Proza Brunona Schulza*, Warszawa 1974, s. 14.

49 Ibidem, s. 13.

50 W. Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Wrocław 1982; cyt. za: idem, *Wenus z Drohobycza (o Brunonie Schulzu)*, Gdańsk 2017, s. 87.

51 Ibidem, s. 86–107.

Schulz to raczej „podrzutek” niż legalny uczestnik procesu historycznoliterackiego. Zgoda, jego twórczość nie wyłania się *ex nihilo*, lecz też nie *ex motu* – z literackiego ruchu, z tajemniczych poruszeń systemu literatury. Źródeł twórczości Schulza należy szukać najpierw w nim samym, w owym „żelaznym kapitale ducha”, który – jak to ujmował w odpowiedzi na pytania Witkacego – został mu dany „na samym wstępie życia”⁵². Niełatwo jednak dotrzeć do tych źródeł. Jak ich szukać?

W krytycznoliterackim chórze uformowanym po ukazaniu się *Sanatorium pod Klepsydrą* pojawiły się dwa współbrzmiające ze sobą głosy, od których – tak myślę – można by zaczynać budowanie alternatywy dla zwolenników ducha czasu. Pierwszy głos należy do Bolesława Dudzińskiego:

„Schulz stwarza sobie własny, inny świat, jakby zawieszony w mgławicach niekończącego się marzenia sennego: elementy rzeczywistości przenoszone są na płaszczyznę swoistej fantastyki myślowej i tematycznej, ukazywane w wymiarach i stosunkach wzajemnych, nie mających nic wspólnego z prawami wszechobowiązującej powszechności”⁵³.

I *basso continuo* Emila Breitera:

„Schulz żyje w świecie nierzeczywistym wprawdzie, ale realnym, nie trójwymiarowym, ale posiadającym swoją szczególną wymierność. Jest to świat ponadczasowy i ponadprzestrzenny. [...] Jako zjawisko artystyczne jest Schulz fenomenem najwyższego gatunku. Umiał on na marginesie rozmaicie kształtowanych i klasyfikowanych tendencji artystycznych zbudować sobie pozycje odrębną, w zupełnie różnym od naszego świecie”⁵⁴.

Powtarzam te poruszające formuły sprzed kilkadziesiątu lat, bo wydają się trafnie opisywać miejsce Schulza i jego świat – „własny”, „inny”, „niereczywisty, ale realny”, „ponadczasowy”, „ponadprzestrzenny”. Komuś, kto w literaturze i dzięki literaturze tworzy taki świat, w szczególności służy jej cudowna umiejętność zawieszania czasu i tworzenie wiecznego teraz. Świat w słowach zastyga. I może odnowić się w każdej chwili. W chwili lektury.

„W lipcu ojciec mój wyjeżdżał do wód i zostawiał mnie z matką i starszym bratem na pastwę białych od żaru i oszałamiających dni letnich”. Ktokolwiek, kiedykolwiek, gdziekolwiek zacznie czytać pierwsze zdanie *Sklepów cynamonowych*, znajdzie się w tym samym miejscu i czasie – w Schulzowskiej krainie dzieciństwa, do której historia zdaje się nie mieć już żadnego dostępu.

deklaracje

głosy
sprzed
lat

52 Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza, s. 8.

53 B. Dudziński, [Sanatorium pod Klepsydrą], „Naprzód” 1938, nr 96, s. 2.

54 E. Breiter, „Sanatorium pod Klepsydrą” Schulza, „Wiadomości Literackie” 1938, nr 23, s. 4.

7. Uderzenia historii

Ale czas zawieszany i unieważniany dzięki artystycznym i literackim działaniom – w każdej chwili może powrócić i bez trudu odzyskać swoją władzę nad Schulzem „podrzutkiem”. Dlaczego tym razem miałoby być inaczej niż zwykle. Sztuka i literatura dawały mu jedynie złudne poczucie niezależności i bezpieczeństwa. Stwarzały piękne iluzje, które pozwalają żyć w spokojnych czasach. Ich przydatność staje się wątpliwa w czasie marnym, gdy wkracza historia, która nie tyle dotyka Schulza, ile z całą siłą i bezwzględnością w niego uderza, burząc jego narysowane i napisane światy.

piękne
iluzje

Lata trzydzieste zbliżają się do końca. Nie milkną głosy o *Sanatorium pod Klepsydrą*. Na co dzień w Drohobyczu nadal dość spokojnie. Schulz czuje chyba jednak odległą groźbę nazizmu. Świat nie nadaje jeszcze słowu „holokaust” późniejszych znaczeń. Ale Schulz – planując podróż do Paryża – postanawia ominąć Niemcy i jechać okrężną drogą przez Włochy. Nic z tego nie wychodzi. Ostatecznie jedzie prawdopodobnie przez Wiedeń, dopiero co włączony do Rzeszy. Jeśli w 1938 roku do Drohobycza leżącego na krańcach świata nie dotarły jeszcze wieści o zbliżającej się katastrofie, to kioski z prasą, których w świata stolicy nie można było nie zauważyć, krzyczały pierwszymi stronami gazet: będzie nowa wojna narodów, zbliża się Zagłada. Słuchano tych głosów, lecz ich nie słyszano. Czy Schulz, który od kilku dni przebywał w Paryżu, zauważył, że 4 sierpnia 1938 roku popularna gazeta „Paris-soir” na pierwszej stronie zamieściła plan obozu w Dachau i artykuł *Dachau danger de mort!*, w którym dokładnie opisano, czym jest i jak działa nazistowski obóz koncentracyjny?

realności

Przecucia i zapowiedzi zaczną się wkrótce urealniać. Najpierw we wrześniu 1939 roku do Drohobycza na kilka dni wkraczają Niemcy, następnie Armia Czerwona. Rozpoczyna się prawie dwuletni okres sowieckiej okupacji. Schulz musi na nowo budować życie swoje, życie siostry i jej syna. Podejmuje pracę w szkole. Jako artysta „podrzutek” abdykuje. Stara się być na czasie. Rysując dla „Bolszewickiej Prawdy”, sięga po schematy i konwencje socrealistyczne. Nie bez pewnych kłopotów. Aprobaty redaktorów nie zyskał rysunek przedstawiający pochód pierwszomajowy, którego uczestnicy maszerowali boso⁵⁵. Dorysowanie im butów okazało się ideologiczną koniecznością. Pod presją czasu

⁵⁵ Pisze o tym Wiesław Budzyński, powołując się na świadectwo Feiwela Schreiera (*Schulz pod kluczem*, Warszawa 2001, s. 196).

historycznego powstają też gigantyczne portrety przywódców. Podczas sowieckiej okupacji żadna artystyczna osobność, żaden eskapizm w przestrzeni oficjalnej nie były do pomyslenia.

W 1941 roku ścierają się ze sobą dwa totalitaryzmy. Przesuwa się linia podziału tej części Europy, w której znalazł się Schulz. Drohobycz dostaje się w ręce Niemców. W pierwszych dniach hitlerowskiego panowania dochodzi do strasznego pogromu, w którym giną setki drohobyckich Żydów. Schulzowi udaje się przeżyć. Nie wiemy, w jaki sposób i za jaką cenę. Przez następne miesiące pracuje przy porządkowaniu zagrabionego przez hitlerowców księgozbioru. Historia znów odciska się na jego dziele. Gdy tworzy malowidła ścienna w pokoju dzieci Landaua – esesmana, który stał się jego protektorem – pracuje „pod presją utraty życia”⁵⁶. W geście obronnym może jedynie niektórym malowanym postaciom z bajek nadać semickie rysy. Także swoje rysy? Postać wóznicy istotnie przypomina nieco Schulza⁵⁷. Czy w ten sposób namalował swój ostatni autoportret?

pod presją
utraty życia

⁵⁶ Sformułowanie Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak. Por. *Schulzowskie marginalia*, Lublin 2007, s. 161.

⁵⁷ Kitowska-Łysiak nie odrzuca tej tezy – postawionej przez Magdalenę Michalską (*Polski protest*, „Gazeta Wyborcza” 2001, nr 138) – choć uznaje ją za dyskusyjną (*Schulzowskie marginalia*, s. 160–161).