

Jakub Orzeszek: Śmierć (3). Antyhasło do *Słownika schulzowskiego*

W opowiadaniach Schulza śmierć, rozumiana jako definitywne zaprzeczenie życia lub ostateczny rozpad sensu, właściwie nie istnieje.

Jest to odczytanie, które utrwaliło się w schulzologii głównie za sprawą Jerzego Ficowskiego. Badacz konsekwentnie przez lata, już w *Przypomnieniu Brunona Schulza* („Życie Literackie” 1956, nr 6), wydobywał z twórczości tego pisarza przede wszystkim aspekty autoterapeutyczne, co najpełniej zostało sformułowane być może w *Regionach wielkiej herezji*: „Jego czas mityczny, posłuszny i uległy człowiekowi, będący niejako emanacją wzruszeń – był mu rekompensatą za profanowany czas powszedni, który nieubłagane podporządkowuje sobie wszystko, niosąc zdarzenia i ludzi w strumieniu przemijania”¹. „Przed tym prerażeniem bronił się mitycznym czasem, ulegając lękowi w życiu, pokonywał go w twórczości, w której nie tylko dozwalał czasowi zatrzymywać się bezkarnie, ale także statuował zgodne współlistnienie w nim dnia dzisiejszego z zamierchłością”². Podobnie, choć nie tak radykalnie, podchodzi do tego problemu Jerzy Jarzębski w *Słowniku schulzowskim*. Śmierć – czytamy – jest tutaj włączona w uniwersalne cykle przemiany i jako konieczny, ale zarazem niedomknięty proces traci swą groźbę. Ponadto jej negatywny charakter łagodzony jest dzięki nieustannemu procesowi re-symbolizacji: „Wszystko to czyni z opowieści Schulza swoisty manifest niezniszczalności życia, które – po fizycznej śmierci jednostki – podtrzymywane jest w nieskończoność mocą pamięci i wyobraźni tych, co pozostali, utaja się w świecie przedmiotów, dotkniętych kiedyś ręką zmarłego i przechowujących w sobie wspomnienie tego zetknięcia”³. Trudno byłoby podważyć te odczytania.

Taka lektura odnajduje zresztą pewne uzasadnienie w autotematycznych tekstach samego Schulza, które, nawet jeżeli uznamy je bardziej za intelektualne kreacje niż dogmatyczne manifesty, wyrażają hylozoistyczną apoteozę materii. Słynne zdanie pada z ust Jakuba w pierwszej części

trudne do
podważenia

1 J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice*, Sejny 2002, s. 39.

2 Ibidem, s. 40.

3 J. Jarzębski, *Śmierć (2)*, w: *Słownik schulzowski*, oprac. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2006, s. 381.

Traktatu o manekinach: „Nie ma materii martwej – nauczał – martwota jest jedynie pozorem, za którym ukrywają się nieznanne formy życia”⁴. W quasi-liście do Witkacego Schulz tak opisuje *Sklepy cynamonowe*: „Substancja tamtejszej rzeczywistości jest w stanie nieustannej fermentacji, kiełkowania, utajonego życia. Nie ma przedmiotów martwych, twardych, ograniczonych. Wszystko dyfunduje poza swoje granice, trwa tylko na chwilę w pewnym kształcie, ażeby go przy pierwszej sposobności opuścić. W zwyczajach, w sposobach bycia tej rzeczywistości przejawia się pewnego rodzaju zasada – panmaskarady”⁵. I dalej: „Ta wędrówka form jest istotą życia. Dlatego z substancji tej emanuje aura jakiejś panironii. Obecna tam jest nieustannie atmosfera kulis, tylnej strony sceny, gdzie aktorzy po zrzuceniu kostiumów zaśmiewają się z patosu swych ról”⁶. Jakby na potwierdzenie tego ostatniego Jerzy Jarzębski przywołuje konwencjonalne i teatralne, a w efekcie karykaturalne samobójstwo pana de V. z *Wiosny*: „Pan de V. stał z dymiącym pistoletem w dłoni, dziwnie sztywny i ukośnie wydłużony. Skrzywił się brzydko. Nagle zachwiał się i runął na twarz”⁷. Podobna parodia towarzyszy też innej śmierci u Schulza – wuja Edwarda z *Komety*, który, zredukowany na skutek eksperymentu Jakuba do „zasady młotka Neefa”⁸ (a zarazem wyzwolony z ograniczeń *principium individuationis*), „sam już nie żył, życie uszło zeń z tym terkoczącym paroksyzmem, obwód otworzył się, on sam zaś wstępował bez przeszkód na coraz wyższe stopnie nieśmiertelności”⁹.

Estetyka apofatyczna

Wydaje się jednak, że odczytania Jerzego Ficowskiego i Jerzego Jarzębskiego, choć są stałym punktem odniesienia dla tanatologicznej lektury Schulza, wymagałyby pewnego rozwinięcia. Niezależnie bowiem od aspektów autoterapeutycznych twórczości Schulza można zapytać, czy śmierć definitywna w ogóle mogłaby się pojawić w jego nowelach – na przykład ze względu na fragmentaryczny i powtarzalny charakter tej prozy, która bardziej niż do linearnej, przyczynowo-skutkowej konsekwencji zdarzeń (a zatem również do końca) dąży do fenomenologicznego opisu nawracających obrazów, tematów, doświadczeń czy jakości.

4 B. Schulz, *Traktat o manekinach albo Wtóra Księga Rodzaju*, w: idem, *Opowiadania, wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1989, s. 33–34.

5 Idem, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, oprac. Jerzy Ficowski, uzup. S. Danecki, Gdańsk 2016, s. 107.

6 Ibidem.

7 Idem, *Wiosna*, w: idem, *Opowiadania, wybór esejów i listów*, s. 208.

8 Idem, *Kometa*, w: ibidem, s. 341.

9 Ibidem, s. 354.

Sfera tanatyczna będzie u Schulza – to moja hipoteza – raczej insynuowana niż reprezentowana. Sugerowana, między innymi na poziomie leksyki, figur semantycznych czy aury fragmentu, nie definiowana fabularnie. (Jak na przykład u Tadeusza Kantora. Analizując w 1975 roku *Umarłą klasę*, Konstanty Puzyna napisał, że „dwuznaczną rzeczywistość zawieszoną między życiem a śmiercią”¹⁰ Kantor wyprowadził właśnie z Schulza¹¹). Zasada metamorfozy, o której czytamy w liście do Stanisława Ignacego Witkiewicza, pozwala chyba myśleć o bezustannym ruchu w obu kierunkach. I jeśli w opowiadaniach Schulza dochodzi do rozluźnienia granic ontologicznych, do płynnego przenikania się i przekraczania tego, co ludzkie i nie-ludzkie, organiczne i nieorganiczne, to również – a może przede wszystkim – tego, co żywe i martwe. Tanatologiczna lektura tych opowiadań powinna odsłaniać te miejsca, w których manifestuje się sfera pogranicza, szukać zatem tanatycznego widma, które nie ma formy trupa, lecz jest przeczuciem „nieokreślonej bliskości w nas samych i wokół nas”¹² czegoś ostatecznie amorficznego. To coś – to nic. Brak formy, który porusza wyobraźnię dużo bardziej niż konwencjonalne przedstawienia śmierci.

uwaga!
hipoteza

To coś
– to nic

Inspiracją do tego odczytania twórczości Schulza mogą być na przykład pomysły teoretyczne Michela Guiomara, przenoszące refleksję tanatologiczną na grunt estetyki. Guiomar parafrazuje „Temat Śmierci” za pomocą metafor negatywnych: „pustego obrazu”, „nieobecnego przedmiotu” lub „mrocznego tła”, które – jako „niewidzialne, choć rzeczywiste”, często nieuświadomione, lecz pierwotne obsesje sztuki – wyłaniają się z samego „centrum artystycznych działań”¹³. Zdaniem francuskiego literaturoznawcy i muzykologa, któremu bliższe musiały być poglądy Schopenhauera na poznawczy potencjał

10 K. Puzyna, *My, umarli*, w: idem, *Półmrok*, Warszawa 1982, s. 109.

11 Sam autor powiada, że poszukiwanie fabularnego klucza w Teatrze Śmierci byłoby „nierozsądną pedanterią”. Zamiast tego dużą wagę przykładu do kategorii odczucia. „To tworzenie pozorów, niedbała prowizorka, tandetność, pobieżność, strzępy zdań, gasnące czynności, jakież intencje tylko, ta cała mistyfikacja, jakby się grało naprawdę jakąś sztukę, ta «daremność» – jedynie one są w stanie sprawić, że danem nam będzie doznanie i odczucie Wielkiej Pustki i najdalszej granicy, Śmierci”. T. Kantor, *Postacie „Umarłej klasy”, „Dialog” 1977, nr 2, s. 119. Czy – lub na ile – można jednak zastosować ten opis do twórczości Schulza? Odpowiedź wymagałaby osobnego studium porównawczego. Takie próby podejmowano: N. Király, *Schulz i Kantor, w: Teatr pamięci Brunona Schulza*, red. J. Ciechowicz i H. Kasjaniuk, Gdynia 1993, s. 132–141; L. Marinelli, *Kantor w cieniu Schulza, w: W ulamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*, pod red. M. Kitowskiej-Łysiak i W. Panasa, Lublin 2003, s. 411–429.*

12 M. Guiomar, *Zasady estetyki śmierci*, przeł. T. Swoboda, w: *Wymiary śmierci*, wybór i oprac. S. Rosiek, Gdańsk 2010, s. 82.

13 Ibidem, s. 83.

sztuki¹⁴, jedynie za pośrednictwem doświadczenia estetycznego możliwe jest niekiedy ulotne, irracjonalne i nieobiektywne wrażenie obecności śmierci: „Wszystko to dopiero rodzi się, by tak rzec, w hipnagogicznych, pozbawionych obrazu halucynacjach: Śmierć wyczytać można z twarzy i z portretu, z zamglonego i przyćmionego pejzażu; słyszymy ją w krzyku i w muzycznym akordzie, nie myśląc nawet o przywołaniu jej obrazu i nie mogąc jej sobie wyobrazić”¹⁵. Chętnie przywołuję Guiomara, z całą świadomością pytań i wątpliwości, do jakich zapewne skłania to – niezupełnie przecież jasne – nastawienie badawcze. Sądzę jednak, że proponowana przez niego apofatyczna „estetyka śmierci” pozwala na przekroczenie impasu milczenia, który nieuchronnie zagraża dyskursowi tanatologicznemu, a także na omińnięcie, być może już dostatecznie opracowanej przez literaturoznawstwo, kategorii niewyraźności¹⁶. Nie będzie to chyba sprzeczne z metodą samego Schulza, który odpowiadając w 1939 roku na ankietę „Wiadomości Literackich”, tak charakteryzował swoje piśmarstwo: „Paradoks, napięcie między [...] niewyraźnością i nikłością a uniwersalną pretensją, aspiracją reprezentowania «wszystkiego» – jest najsilniejszą podniętą twórczą”¹⁷.

Ostatnie ucieczki Jakuba

Istnienie graniczne i słabe, bezustannie zagrożone nicością i niejednokrotnie osuwające się w niebyt, dotyczy w prozie Schulza przede wszystkim Jakuba. Opowiadaniem, które bezpośrednio podejmuje temat śmierci, jest *Sanatorium pod Klepsydrą*. Fabuła utworu nawiązuje zapewne do żałobnego mitu o Orfeuszu i Eurydyce: Józef udaje się w daleką podróż do prywatnego Hadesu, do mrocznej krainy sanatorium, aby odwiedzić dawno zmarłego ojca, który jednak – nieświadomy swojego stanu – w uzdrowisku zdaje się nadal istnieć za sprawą „czasu

14 Guiomara z Schopenhauerem łączy także szczególne nobilitowanie śmierci jako czynnika stymulującego ludzką potrzebę ekspresji – u pierwszego na polu sztuki, u drugiego: „Śmierć jest właściwym genizmem inspirującym filozofię lub jej drogowskazem [...]”. A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, przeł. J. Garewicz, t. 2, Warszawa 2009, s. 652.

15 M. Guiomar, op. cit., s. 82.

16 W polskiej humanistyce problematyka „niewyraźności” była podejmowana na początku XXI wieku przede wszystkim przez Ryszarda Nycza: „Wyrażanie niewyraźnego” w *literaturze nowoczesnej (wybrane zagadnienia)*, w: idem, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001. Paradoksy reprezentacji, także w odniesieniu do śmierci, były dominantą numeru 5 „Tekstów Drugich” w 2004 roku. Osobno na ten temat pisał Stanisław Rosiek, *Literatura i nieobecność śmierci*, w: idem, *[Inienapisane]*, Gdańsk 2008.

17 B. Schulz, *W pracowniach pisarzy i uczonych polskich. Ankieta „Wiadomości Literackich”*, w: idem, *Dzieła zebrane*, t. 7: *Szkice krytyczne*, koncepcja edytorska W. Bolecki, komentarze i przypisy M. Wójcik, oprac. językowe P. Sitkiewicz, Gdańsk 2017, s. 140.

reaktywowanego”. Doktor Gotard, demoniczny kierownik hotelu, tak objaśnia ten proces leczenia: „Spóźniamy się tu z czasem o pewien interwał, którego wielkości niepodobna określić. Rzecz sprowadza się do prostego relatywizmu. Tu po prostu jeszcze śmierć ojca nie doszła do skutku, ta śmierć, która go w pańskiej ojczyźnie już dosięgła”¹⁸. Ale na pytanie Józefa, czy ojciec żyje, nie udziela jednoznacznej odpowiedzi: „To się nie da całkiem odrobić. Ta śmierć rzuca pewien cień na jego tu-tejszą egzystencję”¹⁹. Tym cieniem śmierci jest między innymi niepo- hamowana i zaraźliwa senność („Dajemy naszym pacjentom długo się wysypiać – nie bez ironii powiada Gotard – oszczędzamy ich energię życiową”²⁰).

czy ojciec żyje?

Jerzy Ficowski konsekwentnie dostrzega w *Sanatorium* ruch ocala- jący: „I tu z pomocą przychodzi sen, który nie respektuje chronologii, nie liczy się z czasem, wymiguje mu się, wymyka w pozaczasową stre- fę”²¹. Wydaje się jednak, że Hypnos – brat Tanatosa – ma w opowiada- niu również złowrogą maskę. Za pomocą oniryzmu Schulz stopniowo wprowadza do noweli aurę koszmaru, która przypomina jakby ponure i majaczkliwe Kubinowskie Państwo Snu²². Narracja podsuwa zresztą kolejne, często ironicznie przełamane, symbole śmierci. Już zdezel- owany pociąg, który dowiózł Józefa na miejsce – niewątpliwie Schul- zowska figura przekroczenia²³ – „powoli stawał, bez sapania, bez stukotu, jak gdyby życie powoli zeń uchodziło wraz z ostatnim tchnie- niem pary”²⁴. Jak zauważa Józef Olejniczak, całe opowiadanie od po- czątku zanurzone jest w czerni, szarości, ewentualnie w głębokim od- cieniu zieleni, a „im bliżej końca [...], tym kolorystyka będzie ciemnieć”²⁵. W sanatorium wiecznie zapada zmierzch. Panuje „zdrętwienie zrezyg- nowane i ostateczne, nie potrzebujące już pociechy barw”²⁶. Okno re- stauracji otwiera się na krajobraz, który „w obramieniu framugi stał

znowu ironia

18 Idem, *Sanatorium pod Klepsydrą*, w: idem, *Opowiadania, wybór esejów i listów*, s. 254.

19 Ibidem, s. 253.

20 Ibidem, s. 254.

21 J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice*, s. 43.

22 Na temat powinowactwa wyobraźni Schulza i Kubina pisał niedawno Krzysztof Lipowski, *Demiurg jest dwoistością. Alfred Kubin i Bruno Schulz – próba porównania*, „Schulz/Forum” 2, 2013, s. 35–50.

23 Podobnie jak srebrna moneta – obol? – którą Józef zostawia w kawiarni.

24 B. Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą*, w: idem, *Opowiadania, wybór esejów i listów*, s. 250.

25 J. Olejniczak, *Bruno Schulz*, w: idem, *Powroty w śmierć*, Katowice 2009, s. 63. Jeszcze inaczej interpretuje barwy tego opowiadania Paweł Sitkiewicz (*Gabinet doktora Gotarda. Schulz i niemiecki ekspresjonizm*, „Schulz/Forum” 9, 2017, s. 5–19), który w skłonności Schulza do operowania czar- no-białym kontrastem rozpoznaje nawiązanie do scenografii ekspresjonistycznych filmów nie- mieckich. Wydaje mi się, że oba te odczytania, „symbolistyczne” i „formalne”, wzajemnie się nie wykluczają.

26 B. Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą*, w: idem, *Opowiadania, wybór esejów i listów*, s. 251.

[...] jak żałobne memento”²⁷. Mowa też o „czarnej wegetacji” roślin, o dniu widzianym „przez kir żałobny”, o „głuchej pustyni snu”, o latorniach, które tlą się „ciemnym, niebieskawym płomykiem, jak żałobne asfodele” oraz o „czarnej paproci”, która zdobi mieszkania i lokale publiczne: „Jest to niemal żałobny symbol, funebryczny herb tego miasta”²⁸.

Znamienne, że w przestrzeni *Sanatorium* „chroniczny zmrok na ulicach nie pozwala nawet dokładnie rozróżnić twarzy”²⁹, są one „zamazane zmierzchem”. Ciemność „wciska się pod powieki”, podczas gdy jedyne lustro w opowiadaniu pozostaje zamglone. (Figura utraty twarzy, zaciemnienia, zatarcia oblicza – motyw silnie tanatyczny – należy do stałego repertuaru wyobraźni Schulza. Powraca na przykład w *Nocy wielkiego sezonu*, gdzie twarze przechodniów, zarażone „trądem zmierzchu”, odpadają jak gipsowe maski. Niewykluczone, że uobecnia się również w portretach i autoportretach). Korytarze hotelu są zagracone, zimne i ciche, a pejzaż akustyczny tego miejsca definiują „głuche akordy” i „pasaże stłumionych tonów”³⁰. Jest to kraina zmysłowego nienasycenia, które objawia się uczuciem głodu, i niemożności – nic tak naprawdę nie dochodzi tu do skutku, każde działanie pozbawione jest celu i jakby pozorowane, przypomina mechaniczny odruch pamięci. Jakub imituje prowadzenie sklepu, ale magazyn ciągle ma braki, które nigdy nie zostaną uzupełnione. Innego dnia zresztą ojciec nic nie pamięta o sklepie, biesiaduje w restauracji albo przeciwnie – znowu leży ciężko chory, zapewne umierający, w sanatorium. „I tak jakoś się żyje. – Zrobiło mi się przykro. Wstydziłem się mieszanina ojca, który spostrzegł, że użył niewłaściwego wyrazu”³¹.

To wszystko, razem z nielinearną, achronologiczną narracją, sprawia, że w noweli dominuje klaustrofobiczna atmosfera uwięzienia, matni, niebezpieczeństwa, co dobitnie zostało pokazane w filmie Wojciecha Jerzego Hasa – na przykład w scenie, w której Józef po raz pierwszy próbuje dostać się do hotelu, drzwi zamurowane są nagrobkami. Podobnie zatem jak w micie o Orfeuszu wyprawa do krainy śmierci kończy się u Schulza porażką bohatera³². Tytułowe sanatorium okazuje się labiryntem. Wchodząc do niego, Józef wpada w pułapkę żałoby, melancholicznego rozpamiętywania straty – i ostatecznie sam osuwa się na margines ist-

„I tak jakoś się żyje”

27 Ibidem, s. 252.

28 Ibidem, s. 266.

29 Ibidem, s. 264.

30 Ibidem, s. 257–258.

31 Ibidem, s. 256.

32 Zob. też W. Owczarski, *Orfeusz w Sanatorium*, w: idem, *Miejsca wspólne, miejsca własne. O wyobraźni Leśmiana, Schulza i Kantora*, Gdańsk 2006, s. 241–267.

nienia, jako konduktor czarnego pociągu, kursującego gdzieś na „bocznej, zapomnianej linii” czasu³³.

Elementy żałobne, choć nie tak wyraziste, są jednak obecne również w *Sklepiach cynamonowych*, a temat odchodzenia Jakuba jest tłem przynajmniej niektórych nowel tego zbioru, na przykład *Nawiedzenia*, *Manekinów* czy *Karakonów*. Widać to przede wszystkim w opisach przestrzeni, która u Schulza „opłakuje”, inaczej niż domownicy, kolejne kapitulacje ojca na rzecz nicości. Pod wpływem choroby Jakuba całe miasto „popadało coraz bardziej w chroniczną szarość zmierzchu, porastało na krawędziach liszajem cienia”³⁴. Co prawda Józef wspomina, nie bez poczucia winy: „Zapomnieliśmy o nim”, ale po wycofaniu się Jakuba „do pustego pokoju na końcu sieni” dom pogrąża się w letargu żałoby: tapety „zamknęły się znowu w sobie, zgęstniały, płacząc się w monotonii gorzkich monologów”, a lampy „poczerniały i zwiędły jak stare osty i bodiaki”³⁵. „Wisiały teraz osowiałe i zgryźliwe, dzwoniąc cicho kryształkami szkiełek, gdy ktoś przeprawiał się omackiem przez szary zmierzch pokoju”³⁶. W opowiadaniu *Karakony*, w którym pojawia się wyraźna sugestia śmierci Jakuba („Ojca już wówczas nie było”; „Miałem ukryty żal do matki za łatwość, z jaką przeszła do porządku dziennego nad stratą ojca”³⁷), nastają „długie tygodnie depresji, ciężkie tygodnie bez niedziel i świąt, przy zamkniętym niebie i w zubożałym krajobrazie”³⁸. Intrigujący jest także fragment noweli, która kończy tom *Sanatorium pod Klepsydrą* – ojciec, który wtedy wprawdzie „umarł był już definitywnie”, kondensuje się jeszcze w tapetach swojego pokoju i w zapachu noszonego przez siebie futrzanego płaszczu.

Kolejne przemiany oczywiście ocalają Jakuba przed ostateczną śmiercią. Ale choć ucieczka ta niepozbawiona jest pewnego dowcipu, to jednak formy, które obiera ojciec: wypchanego kondora, karalucha czy dziwnego raka lub kraba, formy „coraz bardziej zredukowane, za każdym razem żałośniejsze”, wprowadzają do prozy Schulza przecucie odraczanego,

w letargu
żałoby

przemiany
ocalają

33 Przy okazji warto może przytoczyć autointerpretację Schulza na temat *Sanatorium pod Klepsydrą*, którą w liście do Jerzego Ficowskiego z 30 lipca 1965 roku parafrazuje Aleksy Kuszczak, zaprzyjaźniony z pisarzem nauczyciel drohobyckiego gimnazjum: „Na moje pytanie czy «syn» powrócił do normalnego życia ostatecznie, powiedział że właśnie w tym rzecz, że dał się ponieść marzeniom o możliwości odratowania Ojca i posunął się aż poza granice ustalone rzeczywistością – więc nie mógł już wrócić”. List znajduje się w archiwum Jerzego Ficowskiego, we fragmentach opublikowany został w: B. Schulz, *Listy, fragmenty. Wspomnienia o pisarzu*, oprac. J. Ficowski, Kraków 1984, s. 62–64.

34 B. Schulz, *Nawiedzenia*, w: idem, *Opowiadania, wybór esejów i listów*, s. 13.

35 Idem, *Manekiny*, w: ibidem, s. 26–27.

36 Ibidem, s. 27.

37 Idem, *Karakony*, w: ibidem, s. 81.

38 Ibidem.

lecz wciąż nadciągającego braku („Rozdrabniając tak śmierć swą na raty, oswajał nas ojciec z faktem swego odejścia”³⁹), które stale koresponduje z witalizmem i niesamowitością tego świata. Groteskowe istnienie Jakuba, „wiecznie na peryferii życia, w półrealnych regionach, na krawędziach rzeczywistości”⁴⁰, mimo wszystko obarczone jest widmem klęski, bo przecież: „To, co jeszcze z niego pozostało, to trochę cielesnej powłoki i ta garść bezsensownych dziwactw – mogły zniknąć pewnego dnia tak samo niezauważone, jak szara kupka śmieci, gromadząca się w kącie, którą Adela co dzień wynosiła na śmietnik”⁴¹.

Elegijna bufonada (na Progu Zaświatów)

Do sfery tanatycznej u Schulza nawiązują także fragmenty elegijne, które spowija aura szczególnego upojenia „wieczorną mieszaniną smutku i spokoju”⁴², a śmierć „nie objawia się nam z otwartą brutalnością, lecz widzimy ją poprzez miękką, barwną mgłę sentymentu”⁴³. Wydaje się, że autor *Sanatorium* niekiedy korzysta z toposów gatunkowych elegii, choć (podobnie jak na przykład Bolesław Leśmian⁴⁴) robi to w sposób swobodny. Elegia jest zresztą uznawana za gatunek nieostry, „utajony”, a przynajmniej od początku XX wieku definiowany za pomocą cech pozaformalnych, które bynajmniej nie ograniczają się do liryki. Obecnie często mówi się o „elegijności” tekstu, o „elegijnym tonie wypowiedzi” lub „uczuciu elegijnym”, a nawet – o „świadomości elegijnej” twórcy⁴⁵. Ten modus postrzegania świata i siebie, charakterystyczny dla wyobraźni romantyków, zorganizowany jest wokół kategorii czasu, doświadczanego przede wszystkim jako ubywanie („Zegar! Bóstwo złowróżbne, okropne, szydercze”⁴⁶ – napisze Baudelaire), oraz podmiotu, który

swoboda
genologiczna
Schulza

39 Idem, *Ostatnia ucieczka ojca*, w: ibidem, s. 313.

40 Idem, *Karakony*, w: ibidem, s. 81.

41 Idem, *Nawiedzenie*, w: ibidem, s. 20.

42 E. Panofsky, *Et in Arcadia ego. Poussin i tradycja elegijna*, przeł. A. Morawińska, w: idem, *Studia z historii sztuki*, Warszawa 1971, s. 327.

43 Ibidem.

44 Jeden rozdział swojego studium *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana* (Warszawa 1981) Michał Głowiński poświęca właśnie „elegiom autobiograficznym” autora *Napoju ciemistego*. Odwołując się do rozpoznań teoretycznych Edwarda Balcerzana, pisze o gatunku elegii jako o „wartości utajonej”, a świadomość genologiczną Leśmiana określa jako „postromantyczną”, czyli taką, która dąży do indywidualistycznego przededefiniowania zastanych wzorców wypowiedzi, lub już „awangardową”, która próbuje w ogóle je unieważnić. Także Schulza, który był, wedle słów Juliana Przybosa, „poetą mowy niewiązanej”, należałoby zapewne umieścić gdzieś między tymi dwiema tendencjami.

45 I. Adamczewska, *Elegia, w: Słownik rodzajów i gatunków literackich*, pod red. G. Gazdy, Warszawa 2012, s. 252–253; A. Legeżyńska, *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań 1999.

rozpoznając już w „tu i teraz” zapowiedź straty, „poszukuje własnego istnienia w czasie przeszłym”. Stąd swoiste wrażenie podmiotu elegijnego, że właściwie „nie ma go w czasie, z którego przemawia”⁴⁷, a w efekcie przesunięcie ciężaru narracji na sam akt wspomnienia. W opowiadaniach Schulza to zatarcie granic przeszłości i teraźniejszości pojawia się na przykład w *Jesieni*.

Bohater noweli przypomina sobie schyłek pewnego lata. Ten ostatni dzień sezonu okazuje się jednocześnie końcem całej epoki. Na godzinę przed odjazdem z letniska narrator odwiedza park miejski, by tam, pod pomnikiem Mickiewicza, odegrać teatralną, ale jakże nostalgiczną inwokację: „Żegnam cię, Poro! Byłaś bardzo piękna i bogata. Żadne inne lato nie może się porównać z Tobą. Dziś to uznaję, choć nieraz byłem bardzo nieszczęśliwy i smutny z Twego powodu. Zostawiam Ci na pamiątkę wszystkie moje przygody rozsiane po parku, po ulicach, po ogrodach. Nie mogę ze sobą zabrać moich piętnastu lat, one już tu na zawsze zostaną. Prócz tego na werandzie willi, w której mieszkałem, włożyłem między dwiema belkami rysunek, który zrobiłem Ci na pamiątkę”. I dalej: „Ty teraz schodzisz między cienie. Razem z Tobą zejdzie całe to miasto will i ogrodów do krainy cieniów. Nie macie potomstwa. Ty i to miasto umieracie, ostatecznie z rodu”⁴⁸. Idylliczna „Pora”, którą z takim rozczuleniem żegna Józef, niegdyś kusząca rozbuchaniem metafor i figur poetyckich, nagle okazuje się naiwną iluzją „pięknych klasycznych gestów, łacińskiej frazeologii, południowych teatralnych zaokrągleń”⁴⁹. Już wkrótce zastąpi ją dojrzała i skończona jesień, która, przeciwnie, tęskni „do materialności, do istotności, do granic”⁵⁰.

Jest to – jak sądzę – Schulzowska adaptacja toposu *Et in Arcadia ego*, choć w monologu Józefa pobrzmiewa zapewne łagodna zaduma nad przemijaniem, tłumaczona przez Erwina Panofskiego jako elegijne westchnienie podmiotu: „Ja też byłem w Arkadii”, a nie moralizatorskie ostrzeżenie śmierci: „Ja panuję nawet w Arkadii”⁵¹. Sentymentalno-parodystyczny charakter tego fragmentu kontrastuje jednak z niepokojącą ucieczką letników. Pospieszna ewakuacja z hotelu, „nieporządek w otwartym, zgwałconym pokoju”, a potem jazda nocą ulicami zmarłego miasta, wobec ślepych witryn nieczynnych sklepów, które „ukazywały

inwokacja
pod
pomnikiem

i jeszcze
topos

46 Ch. Baudelaire, *Zegar*, przeł. A. Międzyrzecki, w: idem, *Kwiaty zła*, wybór M. Leśniewska i J. Brzozowski, Kraków 1990, s. 219.

47 P. Śniedziwski, *Elegijna świadomość romantyków*, Gdańsk 2015, s. 176–177.

48 B. Schulz, *Jesień*, w: idem, *Opowiadania, wybór esejów i listów*, s. 320–321.

49 Ibidem, s. 321.

50 Ibidem.

51 E. Panfosky, op. cit., s. 332–333.

beznadziejne opuszczenie, głębokie sieroctwo rzeczy pozostawionych samych sobie, rzeczy zapomnianych przez ludzi”. Wszystko to – mówi narrator – robiło wrażenie „smutnej, zapóźnionej paniki, jakiejś tragicznej i spłoszonej katastrofy”⁵². Tę katastrofę zwiastuje na końcu ciemna przestrzeń rodzinnego domu, oświetlona jedynie chwiejnym płomieniem świecy (klasyczna alegoria *vanitas*). Na wygnańców z Arkadii czekają tam spleśniałe od „zgryzot i goryczy wielu chorych pokoleń” tapety (lecz inne niż tapety z *Traktatu o manekinach*) i meble, które, niby martwa natura wanitatywna, zapowiadają: „Nie uciekniecie od nas [...] w końcu musicie powrócić w krąg naszej magii, bo podzieliłyśmy już z góry między siebie wszystkie wasze ruchy i gesty, wstania i siadania i wszystkie wasze przysze dni i noce”⁵³.

Inny przewodni topos elegii, przedstawienie zmierzchu, jest ponadto tematem kilku rozdziałów *Wiosny*. Funeralną nastrojowość fragmentu XVI Schulza na przykład buduje za pomocą wrażeń sensualnych, przede wszystkim zapachu czeremchy: „Ledwo wyczuwalny powiew przepływa przez wierzchołki drzew, z których osypuje się dreszczem suchy nalot czeremchy – niewysłowny i gorzki. Przesypuje się wysoko pod zmierzchającym niebem i spływa bezgranicznym westchnieniem śmierci ten gorzki aromat, w który pierwsze gwiazdy ronią swe łzy, jak kwiatki bzu uszczknięte z tej nocy bladej i liliowej”⁵⁴. Woń tego krzewu pojawia się jednak już w rozdziale XII, gdzie „z pobliskich ogrodów [...] nadpływa w skupionych ładunkach i rozładowuje się bezbronnym w niewymownych rozprzestrzeniach”⁵⁵. Także w rozdziałach XVII i XVIII czytamy, że „wielki i smutny mechanizm wiosny” ma na swoje usprawiedliwienie „tylko bezdenną woń czeremchy, płynącą jednym, wiecznym, nieskończonym tokiem”⁵⁶ oraz że późną nocą „z wszystkich flakonów i naczyń pachnie gorzko czeremcha nad chłodną pościelą białego łóżka”⁵⁷. Aromat ten określany jest więc u Schulza jako: gorzki, intensywny, narkotyczny, nieograniczony czasoprzestrzennie i niewysłowny. Spotęgowany aż do przesady, jak żalobna aura całej sceny zmierzchu. Będzie to gorycz śmierci, ale gorycz – niezgłębiona, melancholia – niepojęta, tkliwość – nie do opisanania.

Funeralne wątki *Wiosny* – jeśli szukać dla nich fabularnego uzasadnienia – można chyba odczytywać w kontekście słynnego epizodu zejścia do Podziemia, z którego przecież dowiadujemy się, że cała wiosenna

inny topos
elegii

52 B. Schulz, *Jesień*, w: idem, *Opowiadania, wybór esejów i listów*, s. 323.

53 Ibidem, s. 324.

54 Idem, *Wiosna*, w: ibidem, s. 155.

55 Ibidem, s. 150.

56 Ibidem, s. 161.

57 Ibidem, s. 163.

epifania została ufundowana na powtórzeniu. Oto bowiem u podszewki rzeczy, w kolumbariach, budzą się od dawna już umarłe, a teraz głodne życia historie: „O jakże ciągnie te widma do jej młodej, zielonej krwi, do jej roślinnej niewiedzy, wszystkie te fantomy, te larwy, te farfarele”⁵⁸. Dlatego zapewne u Schulza kochankowie, w których po zmroku „wstępuje jakaś dziwna siła i natchnienie”, spacerując po parku, zachodzą bezwiednie „w inny jakiś, ciemniejszy szum drzew, płynący żałobnym kirem”, aby dopiero „nad sadzawką, która od wieków zarasta czarnym szlamem”, odnaleźć się na nowo w „kostiumach odległych wieków” i szlochać „bez końca nad muślinem jakiegoś trenu”, aż docierają „do jakichś szczytów i granic, poza którymi już tylko śmierć jest i zdrętwienie nienazwanej rozkoszy”⁵⁹. To właśnie przytrafia się Józefowi i Biance, którzy w rozdziale XXVII wkraczają, ścieżkami wyobraźni, do królestwa Tanatosa. Jest tam, na progu ogrodów, pusta polana i opuszczona sadzawka, nad którą siedzi „czarna smukła postać cała zakwefiona”, zmarła matka Bianki, a obok biała marmurowa statua bez oczu i jej kochanek, czerwony wampir, które według Pawła Dybla są freudowskimi symbolami kastracji⁶⁰, choć przecież równie dobrze – lub zarazem – stanowią ironiczną, bo przesadnie wzorcowe, odniesienie do romantycznego instrumentarium personifikowania śmierci. Na końcu tego rozdziału, tak jak we fragmencie XVI, mowa o upojeniu śmiercią i miłością, które dla kochanków są nierozzerwalnie zespolone: „Potem powie mi rzeczy najśodsze, najcichsze i najsmutniejsze. Nie będzie już żadnej pociechy. Zmierzch będzie zapadał...”⁶¹.

co przytrafia się Józefowi i Biance

Trudno odgadnąć znaczenie tych fragmentów *Wiosny*. Być może chodzi tu o samą grę konwencjami, o „wewnętrzną i konieczną logikę obrazów”, a nie racjonalizację fabuły noweli – działanie jakby z ducha postmodernistyczne, jak powiemy dzisiaj, albo „sofistyczne”, jak w roku 1937 określał Schulza Artur Sandauer (dla młodego krytyka było to wielkim atutem)⁶². We fragmencie XXIX Józef opisuje szklane kule ogrodowe z panoramami miasta, które uwodzą go kiczowatą urodą bibelotów. Niewykluczone, że sceny zmierzchu są takimi właśnie miniaturami, kapsułkami, w których Schulz układa kanoniczne, teatralne triumfy śmierci lub scenografie do sentymentalnych przedstawień z rodzaju *res funebres – res amores* („Nie zdarzyło mi się przechadzać w świetle księżycy, abym nie

gra konwencjami?

58 Ibidem, s. 161.

59 Ibidem, s. 155–156.

60 P. Dybel, *Mesjasz, który odszedł. Bruno Schulz i psychoanaliza*, Kraków 2017, s. 444.

61 B. Schulz, *Wiosna*, w: idem, *Opowiadania, wybór esejów i listów*, s. 174.

62 A. Sandauer, *Bruno Schulz – poeta-sofista*, „Chwila” 1937, nr 6561, s. 10. W innym tekście z tego roku Sandauer pisze, że sceny zmierzchu z *Wiosny* są „mitologią secesyjności” (idem, *Bruno Schulz i romantycy*, „Chwila” 1937, nr 6575, s. 9).

pomyślała o mych zmarłych, by nie naszły mnie myśli o śmierci, o przyszłości – mówi Lotta do Wertera podczas jednego z ich ostatnich spotkań w ogrodzie – Będziemy istnieć [...] ale, Werterze, czy się znajdziemy znowu? Czy się poznamy?”⁶³). Kilka razy tekst odsłania takie autodemaskacje. W rozdziale XVI czytamy na przykład: „Ale już w tych barwach jest jakiś lazur zbyt głęboki, jakaś piękność zbyt jaskrawa i już podejrzana”⁶⁴.

Nie ulega jednak wątpliwości, że *Wiosna* stanowi przy tym, obok *Sanatorium pod Klepsydrą*, najmocniej tanatyczne opowiadanie Schulza. Niepokojący jest status ontologiczny figur z panoptikum, które „tylko lat po swojej śmierci”, „z wypiekami ich ostatnich chorób” tylko dzięki nawykowi reprezentują jeszcze swoją egzystencję „w tym woskowym zmartwychwstaniu”⁶⁵. Do sfery śmierci odnosi się również słownictwo i metaforyka *Wiosny*: spojrzenie Bianki, kiedy patrzy na automaton księcia Maksymiliana, jest „smutne aż do śmierci”, „śmiertelnie smutne” i pełne „głębokiej żałoby”⁶⁶, a deszczowy wieczór, który w tej scenie przechodzi w noc, ciągnie ku „późnym i chłodnym zaświatom”⁶⁷. Do willi Bianki, która sama w sobie jest przestrzenią przekroczenia, gdzie pod niebem jakiejś „obcej strefy” panuje „inny klimat”, powietrze napływa przez okno „jak do pokoju, w którym leży ktoś nieuleczalnie chory”⁶⁸.

Niewykluczone zatem, że te dziwne, wizjonerskie fragmenty *Wiosny* krążą wokół czegoś, co Michel Guiomar nazywa Progiem Zaświatów. „Próg ten – czytamy – rozumieć można zarówno w sensie czasowym, jako końcową agonię, ale i w sensie psychologicznym, jako skłonność twórcy wkraczającego na ten Próg w swoim dziele i zamierzającego przejść do Zaświatów, czy to poprzez rzeczywisty opis agonii i namacalnej Śmierci, czy to poprzez uczynienie z Progu symbolu czysto ideowej transgresji”⁶⁹. Te dynamiczne fantazmaty – spekuluje Guiomar – „nie dają jeszcze obrazu Śmierci, lecz są pośrednikami, granicznymi halucynacjami. Próg jest tu zarazem Progiem świadomości, otwierającej się na wyobrażone Zaświaty, i Progiem przedstawiania. W tych tworzących się dopiero halucynacjach – rzec by można: sprowadzających sen [...] – Śmierć

woskowe
zmarłych-
wstanie

Próg
Zaświatów

63 J.W. Goethe, *Cierpienia młodego Wertera*, przeł. L. Staff, oprac. O. Dobijanka-Witczakowa, Wrocław 1971, s. 77–78.

64 B. Schulz, *Wiosna*, w: idem, *Opowiadania, wybór esejów i listów*, s. 154.

65 Ibidem, s. 185.

66 Ibidem, s. 184.

67 Ibidem, s. 186.

68 Ibidem, s. 193.

69 M. Guiomar, op. cit., s. 87.

nie pojawia się we własnej postaci, lecz jako coś, co można by nazwać skryształizowanymi oznakami jej życiowych przejawów, dotąd niewidocznymi”⁷⁰.

To „marzenie tanatyczne”, połączone z elegijną, wiedeńską scenografią zmierzchu, powraca jeszcze w *Ojczyźnie*. Bohater opowiadania, cenniony skrzypek i sukcesor dyrygenta miejscowej filharmonii, tak fantazjuje o śmierci własnej: „W ostatnich kilku płytkich i słodkich westchnieniach pierś moja napełnia się po brzegi szczęściem. Przystaję oddychać. Wiem: tak jak życie całe – przyjmie mnie kiedyś śmierć w otwarte ramiona, pożywna i syta. Będę leżał do dna nasycony wśród zieleni na pięknym, pielęgnowanym cmentarzu tutejszym. Moja żona – jak pięknie będzie ją stroił wdowi welon – przynosić mi będzie kwiaty w jasne i ciche przedpołudnie tutejsze. Z dna tej pełni bez granic wstaje jak gdyby ciężka i głęboka muzyka, żałobne, uroczyste, głuche takty majestatycznej uwerturny”⁷¹. Ten fantazmat śmierci u szczytu biografii, śmierci, która wcale nie unieważnia istnienia, lecz je dopełnia, jest być może hołdem Schulza dla Rilkego.

Twórca *Elegii duinejskich* niejednokrotnie sięga po poetyckie wyobrażenie śmierci jako pestki, która dojrzewa w człowieku, jak w owocu. Mówią o niej słowa na przykład tego wiersza-modlitwy, pochodzącego z opublikowanej w 1905 roku *Księgi godzin*: „Każdemu daj śmierć jego własną, Panie. / Daj umieranie, co wynika z życia, / gdzie miał swą miłość, cel i budowanie. / Myśmy łupina tylko i listowie. / A wielka śmierć, którą każdy ma w sobie, / to jest ów owoc, o który zabiega / wszelki byt”⁷². Czytana naprzemiennie z wierszem Rilkego, melancholijna, ale chyba też gorzko-ironiczna nowela Schulza, opublikowana w roku 1938, brzmi jak łabędzi śpiew na progu zaświatów, które jednak okazały się bezsensowną apokalipsą.

fantazje
o własnej
śmierci

śmierć
jako pestka

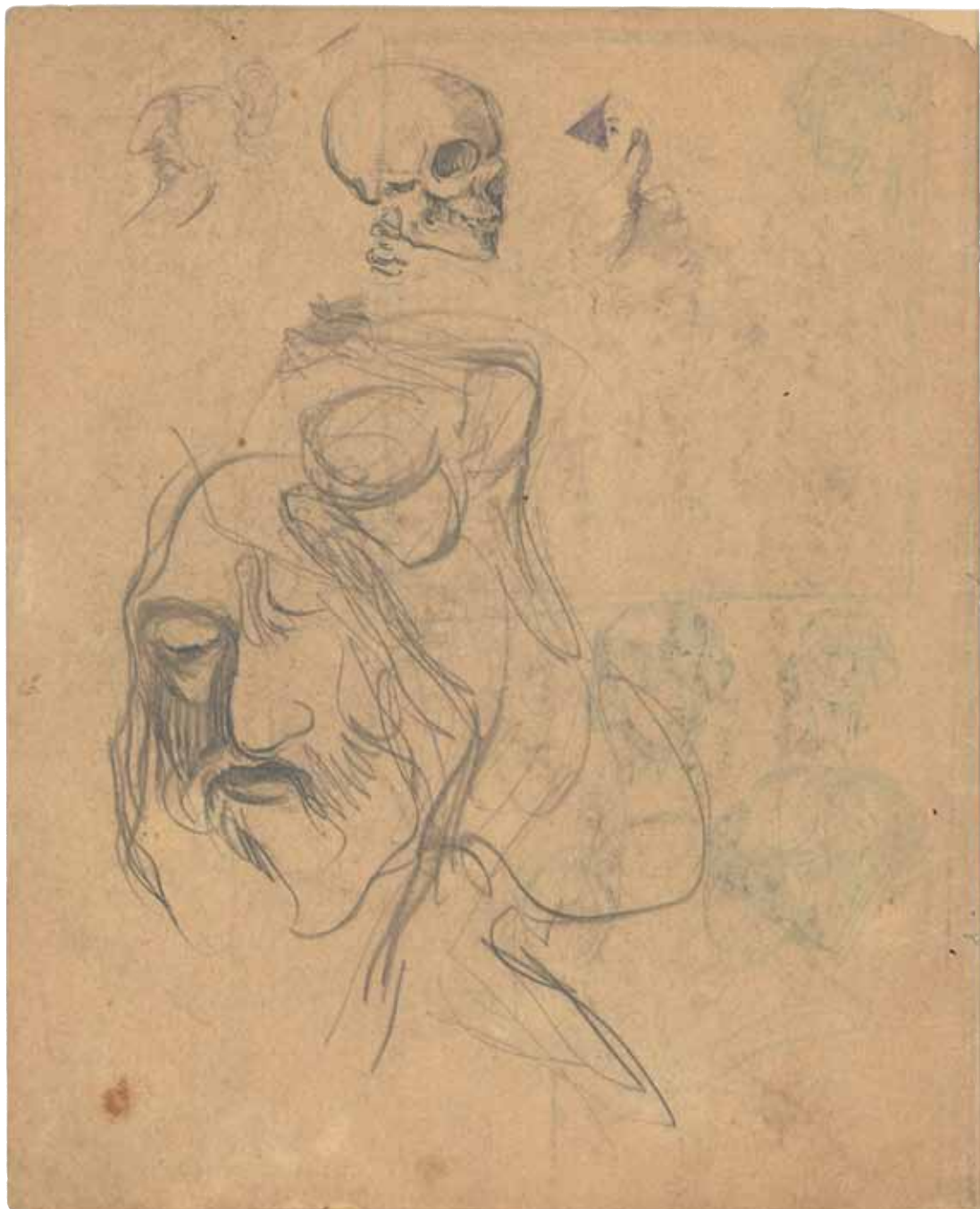
Sześć kościotrupów i dwie dekapitacje

Irena Kejlin-Mitelman, która poznała Schulza w sierpniu 1922 roku jako dwunastoletnią dziewczynkę, podczas pobytu w sanatorium Bad-Kudowa, zapamiętała, że w trakcie całego miesiąca Schulz wziął udział tylko w jednej wycieczce – do Schädelpapelle. Potem – wspomina Mitelman w liście do Jerzego Ficowskiego z roku 1980 – „przez parę dni szkicował z pamięci fantasmagorie czaszek i piszczeli. Mama była zagniewana i powtarzała,

⁷⁰ Ibidem, s. 88.

⁷¹ B. Schulz, *Ojczyzna*, w: idem, *Opowiadania, wybór esejów i listów*, s. 360.

⁷² R. M. Rilke, *[Każdemu daj śmierć jego własną, Panie...]*, w: idem, *Poezje*, wybrał i przeł. M. Jastrun, Kraków 1987, s. 31.



**Awers piętnastej karty szkicownika młodzieńczego
Brunona Schulza, 1907–1908, 21 × 17 cm, Muzeum
Literatury w Warszawie.**

że to, że Niemcy kochają szkielety (słowa, które 10 lat później słyszałam od Noakowskiego), nie powinno wprowadzać jego, Brunona, w trans niesamowitości⁷³. Rysunki te, które być może odsłaniały jakiś nieznan lub niedoceniony obszar wyobraźni drohobyckiego artysty, niestety zaginęły. W zachowanych pracach plastycznych Schulza – a przynajmniej w tych, które jak dotąd zostały ujawnione – figuratywne wizerunki śmierci są natomiast nieliczne i siłą rzeczy wydają się zdominowane przez obrazy o erotyczno-masochistycznej wymowie.

Czaszka ludzka, ukazana z profilu, znajduje się na rewersie piętnastej karty szkicownika młodzieńczego. Nie wiadomo jednak, czy rysunek w jakikolwiek sposób odnosi się do narracji o śmierci. Cały ten zeszyt bowiem, powstały około roku 1907–1908, składa się z „przemieszanych prac o bardzo różnorodnym charakterze”. Obok siebie, nierzadko na tej samej karcie, odnaleźć można na przykład „próby portretowe i karykatury nieznanymi osob (kobiet i mężczyzn), zamysł okładki oraz szkice ilustracji do bajek”⁷⁴, a nawet projekt afiszu reklamującego szkolną wystawę (która miała trwać od 12 do 15 lipca 1907 roku). I choć niektóre rysunki – zdaniem Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak – posiadają pewien aspekt alegoryczno-symboliczny, to razem nie tworzą zbioru znaczącego. Czaszka ma średnicę około trzech centymetrów. Po prawej stronie widać fragment dłoni z uniesionym kciukiem, po lewej – szkic baśniowej twarzy o ostrych rysach i spiczastej brodzie. Najwięcej miejsca na karcie zajmuje druga twarz, naszkicowana tylko do połowy, z przymkniętą powieką, gęstą brodą i długimi wąsami, którą Schulz rysował w centrum karty. W takim zestawieniu niewielka czaszka wydaje się raczej przypadkowa. Było to zapewne ćwiczenie warsztatowe nastoletniego artysty.

Inaczej jest z projektami ekslibrisów dla Maksymiliana Goldsteina i Stanisława Weingartena, które powstały około 1920 roku. Szkielety pojawiają się na nich jako kulturowe znaki śmierci. Ekslibris Goldsteina, podpisany przez Schulza „Ex libris eroticis”, jest swoistą parafrazą motywu *danse macabre*, zabarwionego ciemną, pornograficzną erotyką. Przedstawiony tu został orgiastyczny korowód ciał, które kopulują w okręgu. Jego początek i koniec spotykają się w prawej części obrazu, gdzie Schulz umieścił obok siebie figurę nagiej, kilkunastoletniej dziewczynki z pejcem i kościotrupa w koronie, który – jako mistrz ceremonii lub nauczyciel – odczytuje nad jej głową księgę. Czy nie księgę bałwochwalczą?

czaszka
w szkicowniku

i szkielety
na ekslibrisach

73 B. Schulz, *Listy, fragmenty...*, s. 47.

74 M. Kitowska-Łysiak, *Szkicownik młodzieńczy*, w: *Słownik schulzowski*, op. cit., s. 372; eadem, *Uwagi w sprawie kanonu. Brunona Schulza szkicownik młodzieńczy i freski w willi Landaua*, „Schulz/Forum” 2, 2013, s. 63–78.



Ex libris eroticis Maksymiliana Goldsteina, 1920,
12,5 × 8,5 cm, własność prywatna.



„Ekslibris z demonem” Stanisława Weingartena,
1919–1920, 11,9 × 7,8 cm, własność prywatna.

Podobna jest symbolika znaku Weingartena, nazwanego przez Małgorzatę Kitowską-Łysiak „Ekslibrisem z demonem”, a przez Jerzego Ficowskiego – „Teatrum życia i śmierci”⁷⁵. Szkielet po prawej stronie, naprzeciwko odwróconego profilem pierrota (obdarzonego chyba twarzą samego Schulza), pociąga za sznur kurtyny i odsłania scenę tego teatru, gdzie: „nagą kobietę w konwulsyjnym półobrocie zagarnia w czeluść wielka, «niewidzialna» ręka; u stóp kobiety widać pochód zgiętych w pół, także nagich skazańców obojga (?) płci, wyraźnie poganianych przez towarzyszących im strażników”⁷⁶. Groteskowo-archaiczna stylizacja i topika projektu odwołuje się, jak zauważa Ficowski, do wyobrażenia *theatrum vitae et mortis* – u Schulza przedstawionego w formie cyrku lub jarmarcznego teatrzyku marionetek. (Również inny, niezrealizowany projekt ekslibrisu dla Weingartena posługuje się takim układem przestrzeni: kościotrup po prawej stronie gra na skrzypcach, po lewej – pierrot przycupnięty na nagrobku, między nimi leży naga kobieta, a w głębi, za konstrukcją przypominającą łuk triumfalny, widać ledwie naszkicowaną procesję postaci).

W obu ekslibrisach narzuca się połączenie erotyki z domeną śmierci. Popęd Erosa i popęd Tanatosa to na nich jedno. Nie wiadomo właściwie, czy ukazują one misterium przemijania, czy misterium odrodzenia, masochistyczne piekło rozkoszy czy sadystyczne piekło prokreacji, które zgodnie usługują śmierci. Małgorzata Kitowska-Łysiak skłonna jest nawet, wzorem Władysława Panas, zobaczyć w tych księgoznakach pewien eschatologiczny projekt Schulza. Układałyby się one w traktat o upadku, grzechu i potępieniu. Pierwszy ekslibris to – zdaniem Panas – „bluźniercza apoteoza rui”. „To, co widzimy, jest królestwem grzechu i śmierci, apokaliptycznym Wielkim Babilonem. [...] Dla takiego właśnie świata Dzień Sądu okaże się dniem ostatecznego potępienia i wiecznej kary”⁷⁷. Drugi obraz opowiada o tej karze: „Że mamy do czynienia z wizją apokaliptyczną, nie ulega wątpliwości. Do swego «eschatologicznego teatru» wybrał Schulz z rozległej przecież i skrajnie dramatycznej historii końca świata tylko jeden moment, ostatni z serii tragicznych zdarzeń, akt kulminacyjny i rozstrzygający: Sąd Ostateczny”⁷⁸. Czy jednak nadawanie takiego niemal dogmatycznego, sensu pracom, które jako sztuka po części funkcjonalna powstawały na konkretne zamówienie, nie jest przede wszystkim świadectwem osobistej pasji badacza i prawem hermeneuty? Zarówno symbolika, jak i stylistyka ekslibrisów mogły być

eschatologiczne
projekty
Schulza

75 J. Ficowski, *Alfabet Weingartena*, w: idem, *Regiony wielkiej herezji i okolice*, s. 291.

76 M. Kitowska-Łysiak, *Ekslibrisy*, s. 100.

77 W. Panas, *Bruno od Mesjasza. Rzecz o dwóch ekslibrisach oraz jednym obrazie i kilkudziesięciu rysunkach Brunona Schulza*, Lublin 2001, s. 69.

78 Ibidem, s. 62.



„Ekslibris z Mesjaszem” Stanisława Weingartena,
ok. 1920, 11 × 7 cm, własność prywatna.

zdeteterminowane – przynajmniej w jakimś stopniu – upodobaniami zleceniodawców, a także zawartością ich bibliotek. Odnalezienie eroiców Goldsteina i Weingartena dałoby więc szansę, być może, na stworzenie alternatywnej narracji o tych pracach Schulza.

Równie inspirująca co frapująca jest Panasowska egzegeza drugiego ekslibrisu Stanisława Weingartena, który powstał także około 1920 roku, nazwanego przez Małgorzatę Kitowską-Łysiak „Ekslibrisem z Mesjaszem”. Księgoznak podzielony został graficznie na dziewięć obszarów, które jednak nie układają się w linearną opowieść *sensu stricto*, jak na przykład kolejne kadry filmu lub komiksu. Podobnie jak na pozostałych ekslibrisach pojawia się tu symbolika śmierci (czaszki pod sceną pocałunku, „agonalna” postać w miniaturce po prawej stronie) i erotyki (scena pocałunku, „embrionalna” postać w miniaturce po lewej stronie), co najlepiej widać w górnej strefie ekslibrisu, gdzie Schulz, w segmencie trzech prostokątów, sparafrazował *Szał uniesień* Władysława Podkowińskiego. Zamiast kobiety do ciała konia przylega u Schulza nagi młodzieniec, niesiony przez skłębione ciemności. W prawej dolnej części księgoznaku, na końcu historii – jeśli mimo wszystko czytać ten ekslibris linearnie – przedstawiona została scena swoistego hołdu złożonego śmierci. Naga postać upada na kolana przed szkieletem, który ubrany jest w królewskie szaty i koronę. Tuli się do kościotrupa na tronie jak lennik do łaskawego władcy lub – to drugie skojarzenie – syn marnotrawny. Na ostatniej planszy słynnego cyklu Maxa Klingera *O śmierci* z 1889 roku, cyklu Schulzowi na pewno znanego, wędrowiec płaszczy się u stóp zakapturzonej postaci – anioła śmierci, który pozdrawia go gestem zbawiciela, podczas gdy pozostałe osoby pokazane na obrazie, nie rozpoznawszy mesjasza, uciekają w panice. Filozoficzne przesłanie grafiki dodatkowo wzmocnione zostało podpisem, który wybrzmiewa po schopenhauerowsku: „Uciekamy przed formą śmierci, nie przed śmiercią, ponieważ celem naszych najwyższych pragnień jest śmierć”⁷⁹. Nasuwa się jednak pytanie, czy ekslibris Weingartena zawiera taką – lub inną – światopoglądową deklarację.

Zdaniem Panasa jest to ikonograficzna wykładnia kabały luriańskiej, a szczególnie mitu *szewirat ha-kelim*, opowiadającego o świecie, który powstał w wyniku kosmicznej katastrofy „rozbicia naczyń”. Pogrążony w mroku, zdekompletowany i zainfekowany grzechem, ów świat oczekuje na Mesjasza, którego nadejście będzie końcem historii, a zarazem zlepianiem fragmentów w całość – powrotem do boskiego projektu stworzenia.

79 Tłumaczenie napisu podają za: D. Rościszewska, *W poszukiwaniu „wielkiego światopoglądu”*, w: *Kobieta, Eros, Śmierć. Graficzne cykle Maxa Klingera*, oprac. G. Hałasa, Poznań 1993, s. 24. W języku niemieckim brzmi on: „Wir flieh’n die Form des Todes, nicht den Tod; denn unsrer hoechsten Wuensche Ziel ist: Tod”.

Badacz dowodzi tego na podstawie skrupulatnej analizy symboli, które znalazły się na ekslibrisie, a także kompozycji księgoznaku, która miałaby odpowiadać wyobrażeniu świata rozbitego. Panas nie unika odniesień do numerologii (liczba pól na ekslibrisie = liczba sefirot; każde pole oznacza następny poziom wtajemniczenia na Drzewie Życia), porównuje dzieło Schulza do chińskiej księgi *I Cing* i nadaje znaczenie kierunkom ruchu w dziewięciu polach. Najwięcej uwagi poświęca jednak przedstawieniu w centrum ekslibrisu. Tam, w kwadracie pomiędzy sceną pocałunku i hołdu składanego śmierci, nagi młodzieniec walczy z krokodylem-smokiem, co jest – według Panasa – alegorią mesjańskiej walki „Bożego Pomazańca” ze Złem, która odsyła wprost do siedemnastowiecznego *Traktatu o krokodylach* kabalisty Natana z Gazy. Cały ekslibris nabiera wówczas sensu soteriologicznego. Królewska śmierć, której w ramiona pada człowiek w ostatnim prostokącie, nie jest – jak na planszy Klingera – wybawicielem od cierpień tego świata, gdzie rządzi nienasycona wola. „To nie ostateczny Zbawiciel – pisze Panas – lecz jedynie brama lub, mówiąc terminologią szachową, pole przemiany, przez które przechodzi człowiek i jego dusza w swej drodze do zbawienia”⁸⁰. Na końcu metamorfoz, „jeśli była to dusza ostatniego grzesznego człowieka, dusza najświętsza pokona bestię i objawi się światu w ziemskiej postaci Mesjasza”⁸¹. Odczytanie Władysława Panasa jest tak spójne, a zarazem tak hermetyczne, że polemika z nim wydaje się bardzo utrudniona. W ramach obranej przez badacza metody – nie sposób się z nim nie zgodzić. Inne odczytania natomiast mogą w ogóle nie odnaleźć przestrzeni do dialogu z Panasem. Temat (a)religijności Schulza, który jest fundamentalny dla lubelskiego literaturoznawcy, wciąż czeka na osobne studium. Dlatego postawię teraz kropkę.

Ostatni kościotrup znajduje się na tableau naturalnym, zaprojektowanym przez Schulza pod koniec roku szkolnego 1930/1931. Praca ta, choć nie daje tylu możliwości intertekstualnych odniesień, jest ciekawa jako świadectwo poczucia humoru artysty, który także tu zagrał kontrastem młodości i śmierci. Szczerzący się szkielet z kosą, który stoi w prawej części tablicy, wygląda jak szczególne błogosławieństwo, *memento mori* dedykowane trzydziestu czterem abiturientom z klasy VIII A (oddział matematyczno-przyrodniczy), których sfotografowane twarze, zatrzymane na progu dorosłości, zajmują centralne miejsce tego projektu.

nie unika numerologii

ostatni kościotrup

⁸⁰ W. Panas, op. cit., s. 123.

⁸¹ Ibidem.

O jeszcze innym przedstawieniu śmierci przez Schulza wiemy dzięki Reginie Silberner, która w latach dwudziestych często odwiedzała przyjaciela pisarza, Emanuela Pilpla. Ściany jego mieszkania pokryte były ponoć obrazami, rysunkami i grafikami artysty, prawdopodobnie z cyklu *Xigga bałwochwalcza*, chociaż nie tylko. „Utkwiła mi w pamięci – wspomina Silberner – naga kobieta wstępująca do wanny, do której murzyn nalewał z ciała bez głowy krew, a u stóp jej jak zawsze, głowa Mundka, Staszka Weingartena i innych, których znałam, no i głowa Brunona Schulza”⁸². Praca, o której opowiada Regina Silberner, zaginęła. Podobny motyw jednak wykorzystał Schulz w tle znanego nam młodzieńczego autoportretu ze sztalugami z 1919 roku. Niewykluczone zatem, że dekapitacja należała do stałego repertuaru wyobrażeń młodego artysty, ale nawet jeśli tak było (obecnie możemy tylko spekulować), to stanowiła ona raczej narzędzie obrazowania Schulzowskiego masochizmu, a nie śmierci jako takiej. Analiza tego tematu – zakładając, że w ogóle istniał poza tymi dwiema pracami – doprowadziłaby zapewne do erotyki Schulza, sfery niemal tak ciemnej i poznawczo niedostępnej jak śmierć.

Schulz(em) o śmierci

Tekst, który piszę, dawno już przestał być hasłem do *Słownika schulzowskiego*. Nie tylko dlatego, że kilkakrotnie przekracza rozmiar najdłuższego hasła z pierwszego wydania *Słownika* – i tak otwartego na mikroeseje. Przede wszystkim jednak nie prowadzi do żadnego rozwiązania, nie wprowadza ładu – choć bardzo się stara – nawet w ramach swojego dyskursu. Jest raczej zbiorem pytań, na które nie udziela odpowiedzi, a także przeglądem figur, metafor i symboli, które niekoniecznie się dopełniają. Tak sądzę teraz, gdy ponownie próbuję nadać im jakiś wspólny sens. Ale czy można było oczekiwać innego podsumowania?

Są pisarze, którzy chętnie mówią o „światopoglądzie twórczości”, a glosy i dopowiedzenia, którymi obudowują swoje dzieło, niekiedy urastają do równoprawnego składnika prozy. Takim pisarzem jest na przykład Witold Gombrowicz – by nie szukać daleko od Schulza. Indeks rzeczowy w *Dzienniku* odnotowuje czterdzieści dwa fragmenty dotyczące śmierci, a między nimi polemiki z egzystencjalistami czy chrześcijaństwem, ale też osobiste notatki, takie jak ta, datowana na rok 1958: „Śmierć staje się dla mnie coraz mniej ważna – ludzka, czy zwierzęca. Coraz trudniej mi zrozumieć osoby, dla których pozbawienie życia jest największą karą”⁸³,

⁸² R. Silberner, *Strzępy wspomnień. Przyczynek do biografii zewnętrznej Brunona Schulza*, Londyn 1984, s. 11.

⁸³ W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1969*, postłowie W. Karpiński, Kraków 2013, s. 371.

albo ta z 1966: „Dyskrecja śmierci (ale i choroby)! Ktoś, kto by nie wiedział, że się umiera na tym świecie, mógłby latami przechadzać się po naszych ulicach, drogach, parkach, polach, placach, zanimby odkrył, że coś takiego w ogóle ma miejsce. A też wśród zwierząt dyskrecja jest zdumiewająca. Jak się urządzają, na przykład, ptaki, by nikt nie wiedział, że zdechły? Lasy, gaje, powinny być nimi usiane, a jednak można spacerować i spacerować i nigdy prawie nie natrafisz na najmniejszy szkielecik. W co to wsiąka? Gdzie to znika?”⁸⁴. W wypadku Gombrowicza – jak sądzę – antropologia śmierci byłaby trudna, ale chyba jeszcze możliwa. Jeśli chodzi o Schulza, to jesteśmy skazani na domysły i szczególnie narażeni na uproszczenia. Nie mamy dostępu do autobiograficznego świadectwa takiego jak dziennik, które mogłoby odsłonić przed nami nowe konteksty tanatologiczne, dotyczące zarówno twórczości, jak i egzystencjalnych doświadczeń Schulza.

Na ten temat mówią dzisiaj tylko nieliczne wspomnienia, najczęściej spisywane po latach – niekiedy z trudem wydobywane z niepamięci – pozostawione przez osoby, które znały autora *Sklepów*. Jak trudno na ich podstawie zrekonstruować wyobraźnię tanatyczną Schulza, niech pokaże kilka przykładów. Wybieram te, które odnoszą się do lat trzydziestych, a zatem do dojrzałego okresu biografii pisarza.

Najwięcej i w sposób najbardziej opanowany Schulz opowiada o śmierci w prozie Andrzeja Chciuka. W *Atlantydzie* jest taki fragment. Chciuk odwiedza Schulza w jego gabinecie, a on – „było widać, że ma chandrę” – otoczony figurami gipsowymi, niby profesor Arendt w *Skleпах cynamonowych*, mówi do siebie: „Rzeczywistość, życie realne, wszystko co jest w życiu, jest tak małe, jest tak kruche, że nie ma sensu krzątać się wokół tych spraw. [...] To wszystko, wokół czego większość ludzi drepce z uporem, z zapobiegliwością się krząta, nie ma – patrząc na to z właściwej perspektywy – głębszego znaczenia; jest to życie mrówek i karakonów, skazanych na śmierć i rychły niebyt. [...] Lęk przed śmiercią, ten najważniejszy czynnik w życiu człowieka, lęk przed przemijaniem, który każdy na inny sposób stara się w sobie zagłuszyć, przezwyciężyć można tylko tworzeniem. Tylko to coś znaczy. To, co pozostaje po nas na drogach zapomnienia”⁸⁵. Podobne kwestie Chciuk przypisuje Schulzowi także w *Ziemi księżycowej*. Oto scena z pogrzebu rabina Wagmana. Chciuk i Schulz idą milcząco w kondukcje żałobnym, lecz nagle – na rogu ulic Mickiewicza i Czackiego, nieopodal miejsca, gdzie 19 listopada 1942 roku będzie zastrzelony – artysta przystaje:

„Gdzie to znika?”

pseudo-Schulz

⁸⁴ Ibidem, s. 883.

⁸⁵ A. Chciuk, *Atlantyda. Opowieść o Wielkim Księstwie Bałaku*, Warszawa 1989, s. 63.

„Schulz westchnął wtedy, że życie, składające się z radości, szczęścia, chorób, sukcesów i zmartwień, to właściwie wyścig każdego z nas ku śmierci.

– Nieustanny wyścig do śmierci – mruknął. – Dojrzewanie do własnej śmierci. Jedynie w sztuce przeżywamy własną śmierć, trwamy poza nią, tylko sztuka może przewyciężyć przemijanie wszystkiego.

– A czy to dobrze, czy źle? – spytałem niepewnie z odrobiną przekory. – Czy mogłoby być inaczej?

– Och – zachnął się – pan za dużo z Żydami przebywa, to pytanie jest typowo żydowskie. [...] Przeżywamy w sztuce, można też trwać w pamięci ludzkiej, aż po śmierć każdego pamiętającego. Sztuka jednak może trwać dłużej. To jest to błogosławieństwo dane artystom. I odpowiedzialność. Ech filozofowanie...”⁸⁶.

A oto druga scena. Chciuk po szkole odprowadza Schulza do domu. „Była jesień, kobierzec barw jesiennych i szemrzące pod nogami liście”. Uczeń i nauczyciel rozmawiają o krwawych zamieszkach wyborczych z 19 czerwca 1911 roku, w trakcie których zabito w Drohobyczu około trzydziestu ludzi. Schulz wspomina: „Rysowałem coś wtedy, szkicowałem z okna rynku potem te sceny, nie było wtedy aparatów fotograficznych, wie pan, chciałem to zanotować jakoś, te odemknięte spusty Apokalipsy. Brzmi to bardzo skrótowo i zdawkowo, ale od tego dnia wiedziałem, że będę pisał. Tamto przerażenie ciągle w sobie czuję, co jakiś czas oczywiście, tak jak jest z zadrą, o której się nie zawsze myśli i czuje ją, czy pamięta, zapomina nawet, lecz ból wraca [...]”⁸⁷. A za chwilę dodaje: „Pisanie? To potrzeba uporządkowania świata. Tak, ta nagłość pisania zaistniała we mnie chyba wtedy. To był ten szok, bez którego nie rodzi się w nas pisarz”⁸⁸. Trzeba jednak od razu powiedzieć, że proza wspomnieniowa Chciuka nie zawsze budzi zaufanie. Jak słusznie stwierdza Wiesław Budzyński, autor *Ziemi księżycowej* myli się, podając w tym samym fragmencie, że Schulz zdał maturę w 1911 roku – było to rok wcześniej. Dodatkowo, zdaniem Jerzego Ficowskiego, rodzina pisarza już w roku 1910 przeprowadziła się z kamienicy przy Rynku do domu przy ulicy Floriańskiej, co oznaczałoby, że Schulz nie mógł patrzeć na masarkę z okna. Przede wszystkim jednak zastanawia dokładność, z jaką Chciuk rekonstruuje swoje filozoficzne dialogi z Schulzem, podobnie jak fundamentalny, moralizatorski ton, a niekiedy też prostolinijna, zaczepna swada, z jakimi Schulz mówi w *Atlantydzie* i *Ziemi księżycowej*, nie tylko o śmierci – cechy tak bardzo obce jego prozie czy listom. Praw-

narodziny
pisarza?

⁸⁶ Idem, *Ziemia księżycowa. Druga opowieść o Księżtwie Bałaku*, Warszawa 1989, s. 91.

⁸⁷ Ibidem, s. 89.

⁸⁸ Ibidem.

dopodobnie więc należałoby uznać te wspomnienia raczej za dokonanie beletrystyczne, a w cytowanych wypowiedziach rozpoznać tyleż słowa autora *Sklepów*, co opracowane literacko przekonania Chciuka⁸⁹.

Zupełnie innego Schulza zapamiętała Alicja Dryszkiewicz, która pod koniec XX wieku wspominała dawnego przyjaciela w listach do Henryka Berezy. Jej poruszający opis panicznej, wręcz afektowej, cielesnej reakcji, jaką w Schulzu spowodowało wyobrażenie śmierci, nie ma w sobie nic z poetyki książek Chciuka: „Kiedyś na jakiejś hali w Zakopanem, gdyśmy leżeli w słońcu, zapytał mnie: «A co ja tak naprawdę o nim myślę – czy jest może wariatem? A może tylko *illumine*, to znaczy nawiedzony» – Oczywiście zgodziłam się, że jest Nawiedzonym. – «A czy myślisz, że będę kiedyś sławnym i bogatym, i szczęśliwym?» Oczywiście, że tak, ale po śmierci. Przelęknęłam się tego, co palnęłam, bo on jakby chore zwierzę skulił się w kłębek, zbladł – ale to skulenie się jego – było jakby płodu w brzuchu matki [...]. Tak się on skulił i stał się podobny do brzydkiego tego płodu i twarz zawsze jakoś trójkątna – z za dużą głową, z ciasnym i spiczastym dołem – wtedy mnie przeraziła. Podniósł ręce i nimi objął głowę. Rozpaczliwie odrywałam mu te ręce – przeproszałam za to, co powiedziałam. Nie chciał patrzeć na mnie – nie chciał się rozprostować – przez dłuższy czas. Był po prostu zwitkiem cierpienia!”⁹⁰. Jeszcze inaczej przedstawia stosunek Schulza do śmierci Regina Silberner. To intrygujące, ale i frapujące wspomnienie dotyczy wieloletniego przyjaciela artysty, Emanuela Pilpla, który po długich zmaganiach z rakiem płuc zmarł w 1936 roku: „Podczas tej boleśnie przewlekającej się choroby, Schulz wiernie odwiedzał swego przyjaciela. Ale, jak mi to później opowiadał mój ojciec, Mundek coraz mniej mógł znieść jego obecność; raz wyrzucając Schulza, tłumaczył memu ojcu, że Bruna inspiruje ta atmosfera, że on lubi ten smród, nocniki...”⁹¹.

Mniejsza nawet o to, że autorka od razu dystansuje się od tego świadectwa, zaczerpniętego z drugiej, choć przecież zaufanej ręki: „Wyobrażam sobie przerażenie dobrego Schulza, obecnego przy tym głośnym wybuchu gniewu, już na wpół oszalałego z bólu przyjaciela”⁹². Te trzy opowieści, ale i trzy rodzaje wrażliwości ich autorów,

inny Schulz
Alicji
Dryszkiewicz

i Reginy
Silberner

⁸⁹ A także interpretację biograficznego losu Schulza. W *Ziemi księżycowej* Chciuk pisze wprost: „Poniższy fragment jest przepracowaniem kilku rozdziałów z *vie romancée* o Schulzu, z rzeczy niedokończonych i świadomie porzuconych. Dlaczego jej zaniechałem? Gdyż znam swe ograniczenia i coraz bardziej widzę, że w życiorysie Schulza gęstnieją luki, których już wiernie w zgodzie z faktami wypełnić nie można”. Ibidem, s. 80.

⁹⁰ Listy Alicji Dryszkiewicz do Henryka Berezy przypomniał ostatnio Stanisław Rosiek w eseju, za którym cytuję to wspomnienie: S. Rosiek, *Odcięcie. Siedem fragmentów*, „Schulz/Forum” 7, 2016, s. 60.

⁹¹ R. Silberner, op. cit., s. 20.

⁹² Ibidem.

ten sam?

pokazują, pomiędzy jakimi skrajnościami trzeba dzisiaj szukać głosu – lub głosów – Schulza. Czy to ta sama osoba? Ten sam Schulz naucza gimnazjalistę Chciuka o przemijalności świata, a następnie kuli się w panice, gdy młoda kobieta spontanicznie żartuje na temat jego śmierci? Ten sam Schulz pielęgnuje umierającego Pilpla (a może chłonie aurę tej śmierci?), a potem czyteluje tkliwe, żałobno-romansowe rozdziały *Wiosny*?

Ostatnie wspomnienie, które wybrałem, odnosi się do końca lat trzydziestych lub może nawet do okresu radzieckiej okupacji Drohobycza. Poeta Marian Jachimowicz, który aż do roku 1945 mieszkał w pobliskim Borysławiu, zapamiętał skrawek niepozornego dialogu z Schulzem:

„Z wypowiedzi Schulza wyłaniała się często sylwetka Rilkego.

– Nigdy nie odżałuję, że Rilke nie żyje, że go osobiście nie znałem i nie poznam. – Uśmiechnął się i dodał: – Chyba na innym świecie...

– Wierzy pan w życie pozagrobowe?

– A pan? – spojrzał zaintrygowany.

– Zdaje mi się, że wraz z rozprzęgnięciem się ciała rozpręga się i reszta.

– Żartuję. Niestety, nic nie wskazuje, aby mogło być inaczej⁹³.

Ta krótka wymiana zdań, gdyby miała rozwinięcie, mogłaby przed nami niejedno odsłonić. Ale Jachimowicz, choć jako świadek wydaje się wiarygodny, zachowuje milczenie. W jego wspomnieniu istotna jest nie tanatyczna wyobraźnia Schulza, lecz postać Rilkego. Dalszy ciąg narracji opowiada więc o podziwiew, jakim autor *Sklepów* darzył twórczość austriackiego poety. A zatem po raz kolejny – fragment, przyczynek nie-domknięcie. I tak już chyba zostanie. Jest raczej tak, jakby Schulz cały wszedł w swoje dzieło: w nowele, rysunki, obrazy, grafiki i listy. Właśnie listy – to rozpisane na lata doświadczenie przemijania, jałowości czasu. Te, które znamy, i te, które przepadły⁹⁴. („Jak dotknąć jego dzieła, które jest szeregiem błyszczących blizn?”⁹⁵ – gdzie indziej pyta Jachimowicz).

93 M. Jachimowicz, *Borysław – zagłębienie poetyckie*, „Twórczość” 1958, nr 4, s. 62.

94 Na przykład list wysłany przez Schulza do Zofii Nałkowskiej już w czasie wojny – niewykluczone, że w 1942 roku. O jego istnieniu dowiadujemy się z *Dzienników* pisarki. Kontekst, w jakim się pojawia, sugeruje, że Schulz mówił o świadomości Zagłady, a może także o przeczuciu własnej śmierci. „Dziwiłam się innym – tak umęczona ich losem, zawsze gotowa podstawić siebie w węzeł ich niezmiernego cierpienia. «Los bezsensowny» – w tym liście ostatnim. I tego już nie ma, kto to mówił (Bruno Schulz). Jak to zrozumieć, jak to wytrzymać. Dziwiłam się, nie mogąc pojąć tego losu i wobec niego postawy. Dziś, gdy ten los jest moim, postępuję tak samo. Są dni, w których żyję tak, jakbym miała żyć jeszcze jutro i pojutrze. I za rok. Nie myśląc o tym, że jestem stara i że się kończę. I wszystko naokoło się kończy. Z wielu przekrojów rzeczywistości wybieram ten, w którym mogę jakoś oddychać. Błogosławione szczegóły dnia, słońce wschodzące przez odsłonięte umyte szyby, uprana koszula i pończochy, jeszcze raz uporządkowane książki. A właśnie dziwiłam się, że siedzieli w swym kącie do ostatka, że nie poszli pod gołe niebo, na puste drogi polne i leśne. I sama nic podobnego nie umiem wytrzymać, i po krótkiej próbie rezygnuję”. Z. Nałkowska, *Dzienniki V: 1939–1944*, oprac. H. Kirchner, Warszawa 1996, s. 425–426.

95 M. Jachimowicz, *Bruno Schulz*, „Poezja” 1966, nr 4, s. 89.