

Miasto w twórczości Brunona Schulza

Pamięci Pani Profesor Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak



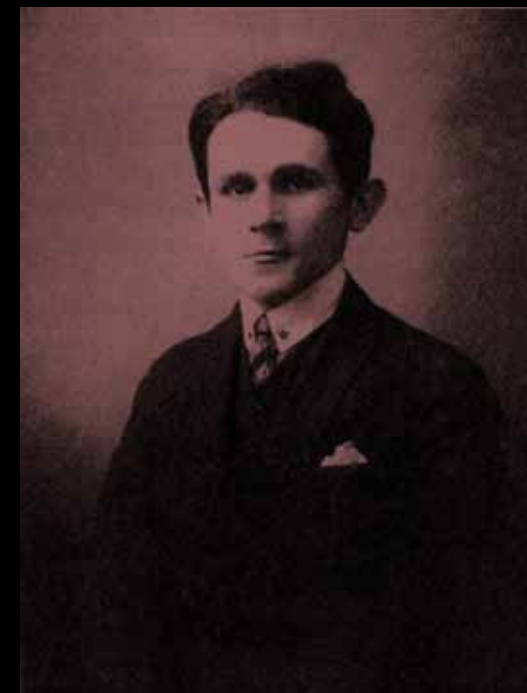
1

Schulz jako ostatni Baudelaire'owski *flâneur* przemierzał w wyobraźni już w młodości wieki, u początków stulecia wojen i rewolucji, tęskne ścieżki kultury – monumentalnej, emanującej wzniosłym duchem przeszłości, dla której tłem stało się inspirujące

wielowymiarowo rodzinne miasto artysty, miasto na poły realne, na poły wyśnione, „odpoznane”, jakby powiedział sam Schulz.

Obraz noszący tytuł *Spotkanie*, jedyne zachowane olejne dzieło Brunona Schulza, przedstawia młodego Żyda w tradycyjnym stroju, spotykającego nieoczekiwanie w miejskim zaułku dwie elegancko ubrane młode kobiety. Mężczyzna, zatrzymany jakby w ruchu w chwili, gdy wchodzi na tarasowe podwyższenie, zwraca się w prawo w geście zaskoczenia i zakłopotania z powodu spotkania. Kobięce postacie, z mieszaniną dumy i lekceważenia, schodzą schodkami w dół ku rysującemu się w tle obrazu miastu.

Kobiety to typowe elegantki, w wyszukanych sukniach-garsonkach, z szalami na ramionach, w pantoflach na wysokich obcasach. W twórczości prozatorskiej Schulza nie ma jednego konkretnego fragmentu odnoszącego



2



się do sceny z tego obrazu. W jego różnych utworach literackich istnieją jednak frazy zarówno oddające ogólną atmosferę i ideowe przesłanie *Spotkania*, jak też odnoszące się do szczegółów tematycznych sceny.

Trzeba jednak powiedzieć, że bohaterem obrazu nie jest ani ów przedstawiony żydowski młodzieniec, ani też dwie małomiasteczkowe eleganki. Bohaterem jest tu, niezwykle dla samego autora w swych metafizycznych treściach, Miasto.

3

1 B. Schulz, *Republika marzeń*, w: *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, opracował J. Jarzębski, Ossolineum, Wrocław-Kraków 1998, s. 342.



W opowiadaniu *Republika marzeń* czytamy:

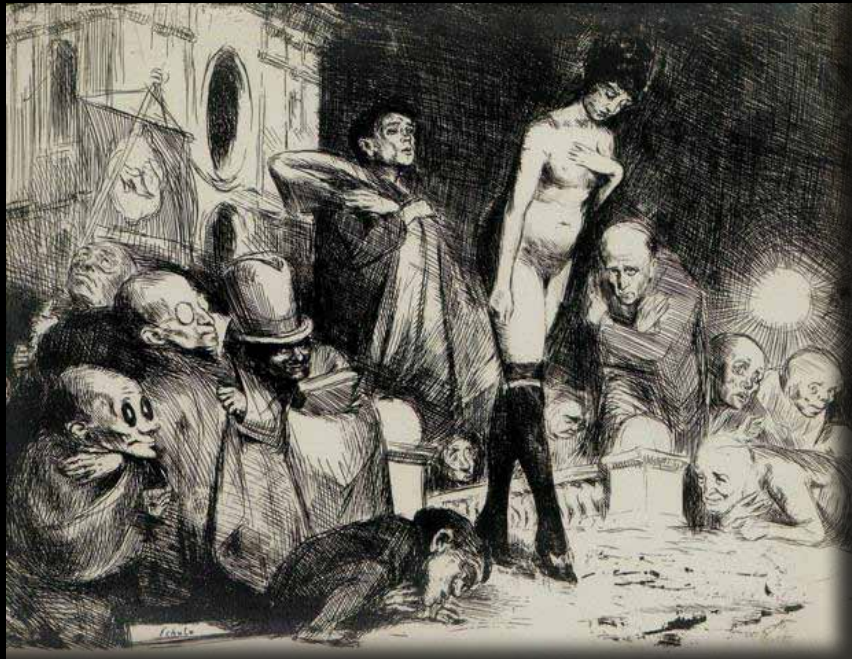
„Gdy inne miasta rozwinęły się w ekonomikę, wyrosły w cyfry statystyczne, w liczebność – miasto nasze zstąpiło w esencjonalność. Tu nie dzieje się nic na darmo, nic nie zdarza się bez głębokiego sensu i bez premedytacji. Tu zdarzenia nie są efemerycznym fantomem na powierzchni, tu mają one korzenie w głąb rzeczy i sięgają istoty. Tu rozstrzyga się coś każdej chwili, egzemplarycznie i po wszystkie czasy. Tu dzieją się wszystkie sprawy raz jeden tylko i nieodwołalnie. Dlatego jest tak wielka powaga, głęboki akcent, smutek na tym, co się tu zdarza.”¹

4

Sceneria *Spotkania* ma swój realny odpowiednik w topografii Drohobycza. Kuby domów widoczne w tle kompozycji w swej fizjonomii zbieżne są z fragmentem Ulicy krokodyli: „Rzędy małych parterowych domków podmiejskich zmieniają się z wielopiętrowymi kamienicami, które, zbudowane jak z kartonu, są konglomeratem szyldów, ślepych okien biurowych, szklistoszarych wystaw.”²

Inny opis, z *Sanatorium pod klepsydrą*, zdaje się być dokładnie odtworzony w obrazie:

„Szedłem spokojnie pustymi ulicami do parku miejskiego. [...] Po trawnikach i ścieżkach



spacerowali przechodnie, pogrążeni w beztroskich rozmowach. Ostatnie drzewa zwieszają się nad podwórzami domów leżących nisko w dole i przypartych do muru parkowego. Wędrowałem wzdłuż tego muru, który od mojej strony sięga zaledwie do piersi, ale na zewnątrz opada ku poziomowi podwórzy wysokimi na piętro szkarpami. W pewnym miejscu podchodziła spomiędzy podwórzy rampa z ubitej ziemi aż do wysokości muru”³.

W całej twórczości Schulza można odszukać zaledwie trzy podobne kompozycje. Ich cechą wspólną jest m.in. kulisowe użycie zgeometryzowanego tła architektonicznego.

Patrząc na inne kompozycje miejskie Schulza odnosi się wrażenie, że mamy w nich do czynienia z teatralnym spektaklem, wymyślnym misterium, w którym młodzieńcy i inne postacie doznają uczucia dotąd nieznanego, przechodząc rodzaj seksualnej inicjacji, wszechogarniającej mocy pożądania tego, co zakazane.



5

2. Tenże, *Ulica krokodyli*, w: *Opowiadania...*, s. 81.

3. B. Schulz, *Sanatorium pod klepsydrą*, w: *Opowiadania...*, s. 262.

Świadkiem tych wtajemniczeń często jest Miasto.

Między człowiekiem a Miastem dochodzi do ważnej korelacji. Figurą, którą Schulz ustanowił kluczem do tej relacji jest Błękitnooki z opowiadania *Republika marzeń*:

„Błękitnooki nie jest architektem, jest raczej reżyserem. Reżyserem krajobrazów i sceneryj kosmicznych. Kunszt jego polega na tym, że podchwytuje intencje natury, że umie czytać w jej tajnych aspiracjach. Bo natura pełna jest potencjalnej architektury, projektowania i budowania. Cóż innego robili budowniczowie wielkich stuleci? Podsłuchiwali szeroki patos rozległych placów, dynamiczną perspektywiczność dali, milczącą pantomimę symetrycznych alei. Na długo przed wersalem układały się obłoki na rozległych niebach wieczorów letnich w rozbudowane szeroko eskoriale, rezydencje napowietrzne i megalomane, próbowały się w inscenizacjach, w spiętrzeniach, w arrangementach ogromnych i uniwersalnych. To wielkie teatrum nie objętej atmosfery niewyczerpane jest w pomysłach, w planowaniu, w napowietrznych preliminarzach – halucynuje architekturę ogromną i natchnioną, urbanistykę obłoczną i transcendentalną”⁴.

W tej relacji człowiek podejmuje próbę uwewnętrznienia miasta, jego organicznej całości istniejącej obiektywnie. Przejmuje wszystkie metafizycznie ugruntowane przymioty Miasta jako łącznika niebios z ziemią, miary porządku, zegara wyznaczającego z perspektywy kosmicznej całą złożoność przemian w ich cykliczności. Uwewnętrzniona treść miasta staje się fantastycznym lustrem służącym samopoznaniu, wiodącym Błękitnookiego ku „odpoznawaniu” w swej architektonicznej psychice odwiecznych tajemnic archetypów z całą ich głębią nieświadomości, a szczególnie z tymi miejscami, gdzie styka się ona z niezmiennymi prawdami materii i ducha. Warto podkreślić, że „czas u Schulza nie porządkuje zdarzeń i faktów w granicach immanentnej rzeczywistości dzieła – sam istnieje jako fakt bogaty w szczególne znaczenia, ewokujący określoną specyfikę artystycznej i ontologicznej postawy pisarza. Poddane zabiegom metaforyzacji to abstrakcyjne pojęcie zyskuje niezwykłą konkretność, wręcz namacalność swego istnienia, urasta miejscami do rozmiarów dominującej nad wszystkim obsesji”⁵.

Mówiło się bardzo wiele o przynależności Schulza do formacji modernistycznego ujmowania problematyki rzeczywistości, a także – co szczególnie istotne – miasta właśnie, jako jednego z głównych tematów modernizmu. Z pewnością zatem klasyczny temat „zepsucia wielkomięskiego”, demoralizacji, wykorzenia z tradycyjnej kultury i zniszczenia więzi międzyludzkich, nie



7

4. B. Schulz, *Republika marzeń*, w: *Opowiadania...*, s. 349.

5. G. Kordecki, *Kategorie czasu w „Prozie” Brunona Schulza*, „Przegląd Humanistyczny”, 1981, nr 1/2, s. 140.

znika z Schulzowskiego obrazu miejskiej rzeczywistości. Dla tej „niższej sfery” zarezerwowane jest jednak miejsce odrębne, Ulica Krokodyli, która – jak czytamy w opowiadaniu pod tym samym tytułem⁶ – była „koncesją naszego miasta na rzecz nowoczesności i zepsucia wielkomiejskiego”. Jej opis, wypełniony bezbarwną zbieraniną tandety, krzykliwych szyldów, uwodzeniem przechodnia ku zatrąceniu w demoralizacji i użyciu, swoista anonimowość zakazanych relacji międzyludzkich – wszystko w istocie stanowi repertuar stereotypowych, znanych modernistycznej literaturze wizji nowej rzeczywistości. Tym, co Schulza różni od innych autorów, którzy podejmowali temat miejskiego zepsucia, jest ograniczony wymiar oddziaływania tych groźnych tendencji. Choć mieszkańcy – jak czytamy – „dumni są z tego odoru zepsucia, którym tchnie Ulica Krokodyli”, to nie rozprzestrzenia się on bez oporów, ekscesy ustępują w końcu dominującej tendencji konserwatywnej, przepełnionej miarą, ideami, tradycją i wartościami.

Schulza interesuje jednak cały bezmiar życia, cały obszar bytu, w którym obok potrzeb bezpieczeństwa istnieją także fascynujące pokusy „eksperymentowania w nie wypróbowanych rejestrach bytu”. Na te dwuznaczne i często przeciwstawne modele ujmowania życia pozwala autorowi kluczowa kategoria ironii i „migotliwa oscylacja między serio a nie-serio, będąca elementem wyrafinowanej gry, jaką Schulz prowadzi z czytelnikiem,

pozbawionym możliwości łatwych rozstrzygnięć właśnie przez nieustanną niemal obecność ironii”⁷.

To ambiwalentny poważno-ironiczny stosunek do natury warunkuje zasadę świata w opowiadaniach Schulza, którą rządzi tajemnicza i nieokreślona siła. Przenika ona do głębi rzeczy, naturę, ale jej zasięg nie omija także twórców ludzkich. Jest nią swoisty *élan vital*, zaangażowany we wszystko za wyjątkiem jednego – struktury miasta – która pozostaje z zasady niezmienna, przypominająca tradycyjny obraz żydowskiego miasteczka. Miasto, jego centrum w szczególności (wraz z domem rodzinnym, jego ciepłem i kupieckim ugruntowaniem bezpiecznego bytu), to siedziba stałości, niewzruszonych reguł i zasad, rytuałów

6. B. Schulz, *Ulica krokodyli*, dz. cyt., s. 74-85.

7. *Ironia*, w: *Słownik Schulzowski*, opr. I red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2006.



codzienności.

Warto jednak pamiętać, że to tylko kanwa dla przeobrażeń, jakie zachodzą niespodziewanie na oczach czytelnika. Zresztą rzeczywisty gród rodzinny Schulza, Drohobycz, zdecydowanie odbiegał od typowego *shtetl* jako ośrodek znacznie większy, wielokulturowy, a sam Schulz odżegnywał się od takich utożsamień i protestował przeciw zestawianiu miasta i bohaterów jego opowiadań z konkretnymi realnymi pierwowzorami. Czasem jednak, wbrew tym zapewnieniom, uważny czytelnik odnajdzie w opowiadaniach miejsca opisane z takim urokiem i poczuciem topografii, że chociaż nazwa miasta ani razu się nie pojawia, nie sposób oprzeć się wrażeniu, iż Schulz odwołuje się do konkretnych, realnych miejsc ze swojego rodzinnego Drohobycza, jak ulice Podwale i Liszniańska, czy też faktycznie ulokowany przy Rynku dom rodzinny pisarza i funkcjonująca do naszych czasów apteka przy

ul. Stryjskiej.

Przeważającą część zachowanych rysunków Schulza stanowią prace ołówkowe wykonane na lichym, żółknącym papierze. Podobnie jak w znanym cyklu grafik *Xięga bałwochwalcza*, tło dla przedstawianych działań postaci, ich wtajemniczeń „w nie wypróbowane rejestry bytu”, stanowią elementy wizerunku widzialnego świata (w tym, co szczególnie istotne, charakterystyczna wieża drohobyckiego ratusza, frontony tamtejszych świątyń i sześciany przyrynkowych kamieniczek). Jak zauważył Jerzy Ficowski, „te świadectwa ciągłych odniesień do autobiograficznych realiów były (...) [dla Schulza – przyp. A.F.] niezbędną legitymizacją własnych poczynań twórczych, zapewniającą przekonanie o prawdomówności dzieła w jego najbardziej nawet fantasmagorycznych warstwach. Połączenie i przemieszanie wytworów kracjonizmu z wiernością wobec znaków realnego świata – sprowadza obie te sfery do wspólnego mianownika, umiastyczniając



10

8. J. Ficowski, *Bruno Schulz. Ilustracje do własnych utworów*, Warszawa 1992, s. 12.

9. B. Schulz, *Wichura*, w: *Opowiadania...*, s. 90-96.

10. Tamże, s. 13.

11. Tamże, s. 63-64.

9



rzeczywistość i urealnając fantomy”⁸.

Wbrew wspomnianej zasadniczej niezmienności Miasta – co szczególnie ciekawe – w ramach konkretnych obiektów zachodzi nieustanny proces przemian. Kamienice (wraz ze strycharzami, jak w opowiadaniu *Wichura*⁹), podobnie jak zjawiska przyrody, pory roku, dnia, zachowują się jak żywe organizmy. Celowe pomieszanie kategorii rzeczy i zjawisk tworzy poetycką całość, pełną odniesień organicznych i mitycznych. Obraz miasta staje się kosmicznym archetypem, na którego tle pojawiają się na chwilę konkretni bohaterowie, prowadzący swoje „afery” i akcje, lecz również podlegający przemianom.

Wędrujący miastem bohater często daje się ponieść pragnieniu penetrowania jego zakamarków i mniej znanych mu rejonów. Wówczas poznajemy jeszcze jeden aspekt miejskiej specyfiki, jego labiryntowe zagmatwanie. Traktują o tym dwa fragmenty, pierwszy znaleźć można w opowiadaniu *Nawiedzenie*:

„Mieszkaliśmy w rynku, w jednym z tych ciemnych domów o pustych i ślepych fasadach, które tak trudno od siebie odróżnić. Daje to powód do ciągłych omyłek. Gdyż wszedłszy raz w niewłaściwą sień na niewłaściwe schody, dostawało się zazwyczaj w prawdziwy labirynt obcych mieszkań, ganków, niespodzianych wyjść na obce podwórza i zapominało

się o początkowym celu wyprawy, ażeby po wielu dniach, wracając z manowców dziwnych i splątanych przygód, o jakimś szarym świecie przypomnieć sobie wśród wyrzutów sumienia dom rodzinny.”¹⁰

Kolejnym fragmentem jest opis z opowiadania *Sklepy cynamonowe*:

„Jest lekkomyślnością nie do darowania wysłać w taką noc młodego chłopca z misją ważną i pilną, albowiem w jej półświatle z wielokrotnością się, płaczą i wymieniają jedne z drugimi ulice. Otwierają się w głębi miasta, żeby tak rzec, ulice podwójne, ulice sobowtóry, ulice kłamliwe i zwodne. Oczarowana i zmylona wyobraźnia wytwarza złudne plany miasta, rzekomo dawno znane i wiadome, w których te ulice mają swe miejsce i nazwę, a noc w niewyczerpanej swej płodności nie ma nic lepszego do roboty, jak dostarczać wciąż nowych i urojonych konfiguracji. Te kuszenia nocy zimowych zaczynają się zazwyczaj niewinnie od chętki skrócenia sobie drogi, użycia niezwykłego lub prędszego przejścia. Powstają ponętne kombinacje przecięcia zawiłej wędrówki jakąś nie wypróbowaną przecznicą.”¹¹



12



13



14

Okazuje się zatem, że ład przestrzenny, jaki stwarza obraz idealnego „Drohobycza” w Schulzowskich opowiadaniach, jest również rodzajem „maski”, która przy każdej okazji może zostać zastąpiona inną. W tym poprzestawianiu, czy – żeby użyć sformułowania Jerzego Jarzębskiego – „przemeblowaniu” przestrzeni miasta, ujawnia się cały zasób odmiennych, zróżnicowanych możliwości istnienia, innych form miasta, które bohater rozpoznaje oddając się sennej, onirycznej atmosferze wędrowki. Schulz zadbał o to, aby tekst stał się *illustratio* – rozjaśnianiem, unaocznianiem – ryciny, obrazu, który z kolei stanowi zapowiedź i proklamację obrazu wywołanego malarsko oddanym słowem.

Schulz zaprasza czytelnika do „skrócenia sobie drogi” w czasie zimowych nocy. Aura owej srogiej pory roku – jak się paradoksalnie okazuje – umożliwia bohaterowi-wędrowcy współtworzenie topografii miasta, które ostatecznie okazuje się naturalnym, lecz ekstremalnie tajemniczym polem odkryć, miejscem znanym, lecz otwartym na eksperymenty: „zwielokrotniają się, płaczą i wymieniają jedno z drugimi ulice. Otwierają się w głębi miasta, żeby tak rzec, ulice podwójne, ulice sobowtóry, ulice kłamliwe i zwodne. Oczarowana i zmylona wyobraźnia wytwarza złudne plany miasta, rzekomo dawno znane i wiadome, w których te ulice mają swe miejsce i swą nazwę, a noc w niewyczerpanej swej płodności nie ma nic lepszego do roboty, jak dostarczać wciąż nowych i urojonych konfiguracji”¹².



12. B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, w: Tegoż, *Proza*, Kraków 1973, s. 84.



16



SPIS ILUSTRACJI

- Il. 1. B. Schulz, *Spotkanie (Młody chasyd i dwie kobiety)*, 1920, olej na tekturze, 53 x 70 cm, Muzeum Literatury w Warszawie, reprodukcja z: J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice*, Sejny 2002, s. 486.
- Il. 2. Autor nieznany, *Bruno Schulz jako maturzysta lub student*, fotografia, reprodukcja z: J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice*, Sejny 2002, s. 486.
- Il. 3. *Widok Drohobycza* (fragment), fotografia, okres przed II wojną światową.
- Il. 4. B. Schulz, *Spotkanie...*, fragment, reprodukcja z: J. Gondowicz, *Bruno Schulz*, Warszawa 2006, s. 82-83.
- Il. 5. B. Schulz, *Procesja* z cyklu *Xięga Bałwochwalcza*, 1920-1922, cliché-verre, 17.7 x 23.2 cm, Muzeum Literatury w Warszawie, reprodukcja z: red. J. Koźbiel, *Bruno Schulz*, Olszanica 2003, s. 43.
- Il. 6. B. Schulz, *Bachanalia*, 1920, tusz lawowany, Muzeum Literatury w Warszawie, reprodukcja z: J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji...*, s. 450.
- Il. 7. Autor nieznany, *Bruno Schulz*, fotografia, przed II wojną światową, reprodukcja z: J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji...*, s. 503.
- Il. 8. Autor nieznany, *Rynek w Drohobyczu*, kartka pocztowa, lata 20. XX wieku, reprodukcja z: Prowincja osobliwa: Drohobycz Brunona Schulza, Drohobycz 2010, s. 2.
- Il. 9. A. Furtak, *Apteka przy Rynku w Drohobyczu*, 2010,

fotografia cyfrowa, zbiory autora.

- Il. 10. Autor nieznany, *Drohobycz. Ulica Stryjska*, kartka pocztowa, lata 20. XX wieku, reprodukcja z: *Prowincja osobliwa...*, s. 6.
- Il. 11. Autor nieznany, *Drohobycz. Ulica Stryjska* (fragment), kartka pocztowa, lata 20. XX wieku, s. 6.
- Il. 12. Autor nieznany, *Cerkiew p.w. św. Trójcy i klasztor o.o. bazylianów, Plac św. Trójcy (obecnie greko-katolicka cerkiew katedralna)*, kartka pocztowa, lata 20. XX wieku, za: http://hieronim.wbp.lublin.pl/wbp/b/wyd_kult/wystawy/franko/drohobycz.jpg, dostęp z dnia 13.09.2013.
- Il. 13. B. Schulz, *Undula idzie w noc* z cyklu *Xięga bałwochwalcza*, 1920-1922, cliché-verre, 14,5 x 9,7 cm, Muzeum Literatury w Warszawie, reprodukcja z: red. J. Koźbiel, *Bruno Schulz*, s. 8.
- Il. 14. B. Schulz, *Bestie* (fragment) z cyklu *Xięga bałwochwalcza*, 1920-1922, cliché-verre, Muzeum Literatury w Warszawie, reprodukcja z: J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji...*, s. 259.
- Il. 15. A. Furtak, *Ratusz w Drohobyczu*, 2010, fotografia cyfrowa, zbiory autora.
- Il. 16. B. Schulz, *Xięga Bałwochwalcza II* (fragment), z teki *Xięga bałwochwalcza*, ok. 1922, cliché-verre, 13,6 x 23,1 cm, Muzeum Literatury w Warszawie, reprodukcja z: red. J. Koźbiel, *Bruno Schulz*, s. 21.
- Il. 17. B. Schulz, *Autoportret*, pocz. I. 20. XX wieku, tusz, ołówki/papier, 52 x 37 cm, Lwowska Galeria Narodowa we Lwowie, reprodukcja z: *Bruno Schulz. Horyzont czasu* [katalog wystawy], Lwów 2002.