

WŁADYSŁAW PANAS

## INTRYGMA NIESKOŃCZONOŚCI

Czy jestem sam jeden tylko w posiadaniu  
tej zadziwiającej j prawdy?

Bruno Schulz, *Wiosna*<sup>1</sup>

### I

Kiedy patrzymy na życie i dzieło Brunona Schulza dzisiaj, sto jedenaście lat od jego urodzin i sześćdziesiąt jeden lat od jego śmierci, kiedy spojrzeniem obejmujemy to wszystko, co się w tym czasie z nim i z jego twórczością działo, co się aktualnie dzieje i co będzie się nadal działo – jestem o tym przekonany, chociaż nie przypisuję sobie proroczych zdolności – nie sposób oprzeć się wrażeniu, że mamy do czynienia z czymś, co Emmanuel Lévinas nazywał „intrygą Nieskończoności”. Jak bowiem inaczej objaśnić ten ciąg faktów i wydarzeń, które układają się w jakąś wielką i tajemniczą fabułę, co stale rozwija się i transformuje w coraz to nowe, wcześniej nieznanne – jakby powiedział Schulz – dymensje? Fabuła ta, zatytułowana oczywiście „Bruno Schulz”, jest niezmiernie gęsta i skomplikowana. Są w niej wstrząsające antycypacje i osobliwe prawidłowości, które przybierają kształt rozmaitych figur. Wśród jej licznych rozgałęzień nie brakuje wątków dramatycznych i sensacyjnych, nawet kryminalnych. Niewolna jest też od pierwiastków proveniencji wyraźnie mitologicznej. A przez całe jej terytorium przebiega linia frontu, gdzie ścierają się przeciwstawne siły i toczy się walka o najwyższą

---

<sup>1</sup> Prozę Brunona Schulza cytuję za wydaniem: *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, opracowanie J. Jarzębski, Wrocław 1989. Cyfry arabskie przy cytatach wskazują strony tej edycji. W przytaczanych fragmentach zachowano pisownię wydania krytycznego.

stawkę. W ogóle kontrast wydaje się jedną z głównych zasad organizujących tę niekończącą się opowieść.

Weźmy najpierw pod uwagę biografię Schulza. Nie popełnimy pomyłki, gdy powiemy o niej, że jest to biografia typowego *outsidera*. Nie znajdziemy w niej faktów, które przecież nie tylko w potocznym odczuciu uznaje się za szczególnie ważne lub chociażby potencjalnie interesujące: brak jakiegokolwiek udziału w wydarzeniach o znaczeniu historycznym, brak najmniejszych nawet śladów zaangażowania politycznego, brak aktywnej obecności w jakichś istotniejszych przedsięwzięciach kulturalnych. Schulza związki z kobietami też nie dostarczają nam ekscytujących danych, ponieważ – jak trafnie ujął tę kwestię Philip Roth – „znaczoną część swego życia erotycznego prowadził za pośrednictwem poczty”<sup>2</sup>. Na tym tle zdecydowanie wyróżniają się jego kilkakrotne wyjazdy do Wiednia, gdzie spędził – wedle najnowszych badań – w sumie około trzech i pół roku<sup>3</sup>. Bo wbrew utartej opinii, która unieruchamia go w Drohobyczu, jak nie przymierzając Kanta w Królewcu, trochę się jednakowoż ruszał i jego tropy odnajdujemy w wielu miejscach, nieraz zaskakujących, czasami wprost trudno wytłumaczalnych, jak chociażby... w Sztokholmie. Ale rewizja tego biograficznego mitu nie zmienia w niczym podstawowej prawdy: prowincja drohobycka była dla Schulza całym i jedynym światem. Tu się urodził i tu mieszkał, tu skończył gimnazjum, w którym później podjął pracę jako nauczyciel niezbyt zresztą cenionych w szkolnej hierarchii przedmiotów, tu – i tylko tu – tworzył swoją sztukę, tu wreszcie został zamordowany i tu gdzieś spoczywają jego prochy. Biografia Schulza jest do tego stopnia faktograficznie uboga, że w jego kalendarium życia i twórczości znalazło się miejsce na informację o tak banalnym w końcu wydarzeniu, jak uczestnictwo w rutynowej konferencji nauczycieli w pobliskim Stryju. Można rzec z pewną przesadą, niewielką jednak, że na dobrą sprawę jedynie ważne daty w życiorysie Schulza, czyli takie, które ten dość bezbarwny i mało urozmaicony życiorys indywidualizują, są datami odnoszącymi się bezpośrednio do jego twórczości.

Lecz i twórczość ta, jeśli potraktować ją w kategoriach wyłącznie fizycznych i ilościowych, prezentuje się równie skromnie. Jest tak samo niewielka

---

<sup>2</sup> P. Roth, J. B. Singer, *O Brunonie Schulzu*, przełożył T. Bieroń, „Na Głos” 1992, nr 7, s. 52.

<sup>3</sup> Zob. P. Caneppele, *Bruno Schulz w Wiedniu*, w: *W ulamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110. rocznicę urodzin i 60. rocznicę śmierci*, red. M. Kitowska-Łysiak i W. Panas, Lublin 2003, s. 533-537.

i szczupła, jak i osoba jej twórcy. Aczkolwiek rozciąga się na wiele dziedzin sztuki: malarstwo, grafika, rysunek, literatura. Schulz należał bowiem do artystów, nieczęsty to przypadek w dziejach historii sztuki, obdarzonych podwójnym talentem. Jeden prowadził go do obrazu, drugi zaś do słowa. Talent plastyczny pierwszy doszedł do głosu i przez większą część swego życia właśnie w tej dziedzinie realizował się Schulz jako artysta. Miał kilka wystaw, próbował sprzedawać swoje prace, ale sukcesu nie odniósł. Ledwie go zauważono. Wojna mocno przetrzebiła i rozproszyła jego dorobek. Obecnie znamy tylko pewną część – nie wiadomo jak dużą i na ile reprezentatywną – twórczości plastycznej Schulza: jeden obraz olejny, kilkaset rysunków, grafiki z cyklu „Xięga Bałwochwacza”, ekslibrisy i inne drobiazgi. Z tego wszystkiego jedynie grafiki stanowią kompletną całość – taką, jak ją autor zaprojektował i wykonał. Mało tego – ilość mam na myśli. I małe to – mam na myśli wymiary.

Pisarski talent Schulza objawił się bardzo późno. Debiutował po czterdziestce, gdy do końca życia, jak się miało okazać, pozostało mu zaledwie dziewięć lat. Zdążył napisać i opublikować tylko dwa zbiorki opowiadań: *Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod Klepsydrą*.

Jeśli do tego dodamy jeszcze cztery inne opowiadania (w tym jedno to fragment większej całości), które wydrukował osobno, będziemy mieli pełny obraz bibliograficzny jego twórczości literackiej. Dla utworów zebranych Schulza wystarczy książka nienadzwyczajnej grubości – zmieści ją swobodnie chyba każda damska torebka. Chociaż proza ta natychmiast stała się głośna i jej autor osiągnął niewątpliwy sukces, inaczej niż w wypadku twórczości plastycznej, uważał jednak, że w swoim dotychczasowym pisarstwie nie zdołał wypowiedzieć się w pełni. Schulz był przekonany, że jego dzieło życia jest ciągle przed nim. Takim *opus magnum* miała być powieść *Mesjasz*. Długo nad nią pracował, lecz wydaje się, że jej ostatecznie nie ukończył, a to, co udało mu się napisać, zaginęło w czasie wojny wraz z całym archiwum literackim. Nie wiadomo, gdzie są rękopisy Schulza. Nie wiadomo też, czy w ogóle jeszcze istnieją.

Przedstawiony tu szkicowo obraz Schulza i jego twórczości dotyczy faktów najbardziej zewnętrznych – tego, co jest dostępne w powierzchownym oglądzie, tego, co stanowi niejako *passé-partout* dla spraw, które dzieją się bądź znacznie głębiej, bądź też w zupełnie innych regionach i wymiarach rzeczywistości. Schulz oglądany przez pryzmat tego obramowania nie wygląda zachęcająco. Mógłbym w tym momencie powiedzieć, że taka już doła wszystkich obramowań, ale dobrze wiem, że wcale nierzadkie są sytuacje,

gdy rama jest o wiele ciekawsza i cenniejsza niż obraz, który w nią wprawiono. Oczywiście, najlepiej, gdy panuje pod tym względem harmonia. Bywa przecież i gorzej, kiedy i rama, i obraz są jednakowo marne. Kończę już z tą „ramologią” i spieszę oznajmić, że nam rozczarowanie nie grozi. Wręcz odwrotnie: czary się dopiero zaczną.

Przenieśmy zatem nasze zainteresowanie w inne rejony. Wszystko zostało zapowiedziane już na samym początku życia Schulza. Dosłownie. Oto żydowski rodzice dają swojemu najmłodszemu synowi chrześcijańskie imię Bruno. Więcej – imię wybierają zgodnie ze starą katolicką zasadą, wtedy już rzadko praktykowaną, wedle której dziecko otrzymuje imię świętego, jaki figuruje w kościelnym kalendarzu w dniu jego narodzin. A 12 lipca, tego dnia urodził się Schulz, jest właśnie św. Brunona z Kwerfurtu. Owszem, chłopca obrzezano, jak nakazuje religia żydowska, lecz rabin drohobycki musiał wpisać do akt nieżydowskie imię. A sprawa imienia jest ogromnie istotna w judaizmie. Czyż można w tym nie dostrzec jakiejś dziwnej antycypacji późniejszych losów Schulza? I to podwójnej! Po pierwsze, wolno chyba widzieć tu symboliczną zapowiedź jego usytuowania na judeochrześcijańskim pograniczu. Jako człowiek dorosły wzmacni ten symboliczny akt oficjalną decyzją: w 1936 roku występuje z drohobyckiej gminy żydowskiej. Chrztu nie przyjmie, pozostanie bezwyznaniowcem, ale katolicyzm, przynajmniej w pewnym momencie, jak świadczą listy jego dwojga korespondentów, bardzo go interesował<sup>4</sup>. Po drugie, wolno tu też chyba widzieć przecież wstrząsającą zapowiedź jego męczeńskiej śmierci. Patron Schulza, św. Brunon z Kwerfurtu, był męczennikiem, którego zamordowali poganie. Bruno z Drohobycza również został zamordowany przez barbarzyńcę.

Tak więc początek wskazuje na koniec, ale koniec znowu jest jakimś symbolicznym powrotem do początku. W czasoprzestrzeni życia i śmierci Schulza intryga Nieskończoności wykreśliła zdumiewające koło: zginął, jak wiadomo, na ulicy Czackiego (obecnie Szewczenki), bardzo niedaleko od miejsca, gdzie na rogu rynku stał dom, w którym przyszedł na świat. To jeden krąg. Inny przebiega przez twórczość Schulza i również spina początek i koniec, koniec

---

<sup>4</sup> Są dwa listy: Witolda Gombrowicza (z maja 1938 r.) i nieustalonej autorki (nieczytelny podpis) – też z 1938 r. List Gombrowicza opublikowany w: B. S c h u l z, *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, wyd. drugie, przejrane i uzupełnione, Gdańsk 2002, s. 258-259. List nieznaney korespondentki opublikowany został w warszawskiej „Kulturze” (1976, nr 18, s. 3-4).

i początek. Nieskończoność także i w tej sferze przygotowała zaskakującą niespodziankę. W liście do Stanisława Ignacego Witkiewicza napisał Schulz:

Początki mego rysowania gubią się w mgłę mitologicznej. Jeszcze nie umiałem mówić, gdy pokrywałem już wszystkie papiery i brzegi gazet gryzmołami, które wzbudzały uwagę otoczenia. Były to z początku same powozy z końmi. Proceder jazdy powozem wydawał mi się pełen wagi i utajonej symboliki. Około szóstego, siódmego roku życia powracał w moich rysunkach wciąż na nowo obraz dorożki z nastawioną budą, płonącymi latarniami, wyjeżdżającej z nocnego lasu. Obraz ten należy do żelaznego kapitału mojej fantazji, jest on jakimś punktem węzłowym wielu uchodzących w głąb szeregów. Do dzisiaj nie wyczerpałem jego metafizycznej zawartości (442).

Nie znamy tych dziecięcych rysunków, lecz różnego typu powozy faktycznie często występują w jego dojrzałej twórczości. Natomiast najwcześniejsze prace Schulza, jakie zachowały się do naszych czasów, pochodzą z jego młodzieńczego szkicownika, który jest datowany na 1907 rok. Autor miał wtedy 15 lat i był jeszcze uczniem gimnazjum. Wśród wielu rozmaitych szkiców zwracają uwagę rysunki z motywami bajkowymi: księżniczki i królowie, czarownice i staruszki, dziewczynki i chłopcy, jeźdźcy na koniach, karły i błazny, koty i fantastyczne zwierzęta. Są to najwidoczniej projekty ilustracji do bajek. Tytuł jednej z nich, *Polna różyczka*, pojawia się zresztą dwukrotnie. Pojawia się też ogólny tytuł *Bajki*<sup>5</sup>. Od dziecięcych bajek zaczyna się twórczość plastyczna Schulza i również na dziecięcych bajkach się kończy. Ostatnią swoją bajkę namalował na ścianach pokoiku dzieci hauptscharführera SS Feliksa Landaua w domu przy ulicy Świętego Jana 12 (obecnie Tarnawskiego 14) w 1942 roku. W lutym 2001 roku niektóre fragmenty tej bajki objawiły się światu: księżniczka, krasnoludek, jeździec na koniu, chłopiec i dziewczynka, staruszka i kot, pejzaż z drzewami. I – jakżeby inaczej – karetą z woźnicą na koźle. Księżniczka ze ściany Landaua trzyma w ręku jabłko – dokładnie tak samo, jak księżniczka ze szkolnego szkicownika. Schulz wykonał swe ostatnie dzieło przypadkowo, bo pod przymusem, miał narzuconą i technikę, której nigdy wcześniej nie praktykował (polichromie ścienne), i zapewne temat, ale w jego wypadku wszystko, co wydaje się przypadkowe – miejsca śmierci też przecież nie wybierał – układa się w przedziwny porządek. W maju 2001 roku karetą odjechała do Jerozolimy. Krasnoludek i księżniczka również. A w *Wiośnie* Schulza znajdujemy takie zdanie: „To

---

<sup>5</sup> Szkicownik Schulza jest dostępny w publikacji: *Bruno Schulz 1892-1942. Rysunki i archiwalia ze zbiorów Muzeum Literatury im. Mickiewicza w Warszawie*, układ całości i tekst W. Chmurzyński, Warszawa 1992, nr kat. 262.

jest historia o porwanej i zamienionej księżniczce” (163). Tak zamyka się drugie koło (a może inna figura?), koło twórczości.

Ale jest jeszcze koło recepcji i pamięci o Schulzu. Właśnie dzisiaj przy naszym udziale i ono się domyka. Oto sztuka, która w tym miejscu powstała, obiegała świat i wreszcie na koniec wróciła do punktu wyjścia. Sztuka i, rzecz jasna, postać jej twórcy. Przyjmuje się powszechnie, że Schulz nigdy dotąd nie miał żadnej wystawy w swoim rodzinnym mieście. Trzeba ten pogląd poddać korekcie, ponieważ nie w pełni odpowiada prawdzie. A ścisła prawda jest taka: wystawy indywidualnej nie miał, lecz w wystawie zbiorowej musiał z całą pewnością uczestniczyć. I było to już na samym początku – znowu początek! – jego twórczej drogi. W roku 1908 drohobyckie gimnazjum, wówczas noszące imię cesarza Franciszka Józefa, obchodziło pięćdziesiątą rocznicę istnienia i z tej okazji – pośród wielu innych imprez – została również zorganizowana wystawa rysunków uczniowskich. Uroczyste otwarcie, przy wielkim zainteresowaniu publiczności, odbyło się 23 czerwca 1908 roku o godzinie 16.00 w sali gimnastycznej<sup>6</sup>. Wprawdzie nie mam informacji o udziale w tej prezentacji Schulza, ucznia szóstej klasy, jednak trudno mi sobie wyobrazić, żeby miało go tam zabraknąć. Możliwe też, że pokazał swoje rysunki na jakiejś wcześniejszej wystawie, bo w szkicowniku, o którym była tu mowa, znajduje się projekt następującego zaproszenia: „Wystawa prac uczniów odbędzie się od dnia 12 do 15 lipca 1907 roku”. Czy była taka wystawa – jednak nie wiadomo. Zauważmy jeszcze, że miała się rozpocząć w piętnastą rocznicę urodzin młodziutkiego rysownika. Natomiast w sześćdziesiątą pierwszą rocznicę śmierci w tym samym gmachu otwiera się jego muzeum. Akt ten, tyleż realny, co i symboliczny, wpisuje się we wszystkie wymienione do tej pory przeze mnie prawidłowości, gdzie początek antycypuje koniec, który wraca do początku, który znowu wskazuje na koniec, który ponownie jest powrotem do początku, który znowu... Zamyka się jeden krąg i tym zamknięciem uruchamia następny. I tak dalej, i tak dalej. Teraz też: otwierając muzeum Schulza – zamyka się pewien proces, zamykając ten proces – otwiera się wszak nowy. I dopiero przyszłość – być może nieodległa, być może odległa, pokaże, jakie zjawiska wywoła ten początek, który jest końcem, który jest początkiem...

---

<sup>6</sup> Zob. Z. K u l t y s, *Historia gimnazjum drohobyckiego*, Drohobycz 1908, s. 229-235.

Pora zapytać o znaczenie tej tajemniczej figury, którą tworzą zdarzenia, wyglądające na przypadkowe i – jako takie – pozbawione właśnie większego znaczenia. Ale sam Schulz poucza nas, żebyśmy ich nie lekceważyli:

Jakieś zdarzenie, może być co do swej proveniencji i swoich własnych środków małe i ubogie, a jednak, zbliżone do oka, może otwierać w swoim wnętrzu nieskończoną i promienną perspektywę dzięki temu, że wyższy byt usiłuje w nim się wyrazić i gwałtownie w nim błyszczy (119).

Tak napisał w *Księdze*. Co ów wyższy byt, nazywam go Nieskończonością, usiłuje wyrazić poprzez te wszystkie zdarzenia, które nieustannie spina w kolistą figurę? Odpowiedź zawarta jest w symbolice koła: to obraz całości, zamkniętej, wewnętrznie uporządkowanej i kompletnej, sensownej całości, całości doskonałej. Na pierwszy rzut oka tego typu spojrzenie na życie i twórczość Brunona Schulza wydaje się nam niemożliwe do zaakceptowania. Bo jak można się zgodzić, że życie przerwane nienaturalną śmiercią z ręki mordercy stanowi doskonałą całość? Jak uznać, że twórczość zakończona wymuszonymi malowidłami w kwaterze gestapowca jest kompletna? Nasza reakcja, pozornie uzasadniona, nie doczeka się jednak żadnego wsparcia w filozofii samego Schulza. Wprost przeciwnie. To on przecież głosił w swoich tekstach zarówno artystycznych, jak i eseistycznych, że każdy fragment rzeczywistości i każdy strzęp twórczości, choćby nie wiadomo, jak był porwany i porzrzucany, dąży do integracji w pełną, sensowną całość. I że całość ta jest już obecna w każdym strzępie i fragmencie. Dla przypomnienia tylko przytoczę zdanie z *Księgi* o tym, co określał mianem „genialnej epoki”, która nie mogła się całkowicie zrealizować: „A jednak w pewnym sensie mieści się ona cała i integralna w każdej ze swych ułomnych i fragmentarycznych reinkarnacji” (119). Schulzowski „wyższy byt” każe nam w ten sam sposób potraktować koniec jego życia i twórczości. Jest w tym niewątpliwie jakaś metafizyczna rozgrywka z siłami zła, które chciałyby przemienić wszystko w bezsens i absurd. Siły te, które wystąpiły akurat w gestapowskich mundurach, sądzą, że odbierając życie komuś takiemu jak Schulz, unicestwią go ostatecznie. Ich zamiar się nie powiódł. Widać to doskonale już w samych okolicznościach śmierci artysty – okolicznościach doprawdy niezwykłych.

Został zamordowany jak parę milionów innych ofiar holocaustu, ale jakże inaczej wyglądała jego śmierć. Absolutna większość ofiar ginęła masowo i anonimowo w wielkich fabrykach wyspecjalizowanych w zabijaniu, w zbiorowych egzekucjach, przeważnie bez żadnych świadków i w nieznanymi dokładnie okolicznościach. Bezpośredni mordercy także w przeważającej mierze

pozostawali anonimowi. Taki był mechanizm hitlerowskich zbrodni. Tak miał przebiegać proces zagłady w założeniach oprawców. Śmierć Schulza wymknęła się z tego mechanizmu. Zginął, lecz jakby niezgodnie z regułami obowiązującymi w świecie zbrodni: na środku miasta, chciałoby się powiedzieć – jak na scenie, w biały dzień, chciałoby się powiedzieć – jak w świetle reflektorów, na oczach świadków, chciałoby się powiedzieć – jak przed publicznością. Kat wystąpił w tym ponurym spektaklu również bez maski i pod własnym nazwiskiem. Wszystko jawne, wszystko odrębne, wszystko zindywidualizowane w najwyższym stopniu. Nawet w swojej śmierci pozostał Schulz zjawiskiem osobnym i niepowtarzalnym. To ostatnia opowieść, jaka nam po nim pozostała, chociaż nie on jest jej autorem. Autorem nie jest też scharführer SS Karl Günther. Więc kto? Zapewne dwie przeciwstawne metafizyczne instancje: jedna od zadawania nic nieznaczącej i pozbawionej jakiegokolwiek symboliki śmierci. Druga od przekształcania tej śmierci w znaczącą i nasyconą symboliką historię.

Starcie tych sił nie skończyło się wraz ze śmiercią Schulza, lecz przeniosło się na jego twórczy dorobek i trwa aż po dziś dzień. W tym wypadku chodzi o zachowanie tego dorobku bądź też jego zniszczenie. Nawiasem mówiąc, nie musimy owego starcia ujmować w kategoriach sugerujących wyłącznie metafizyczne konotacje. Da się je także opisać w terminach czysto fizycznych, chociażby jako stale obecny w świecie konflikt między koniecznością gromadzenia energii i nieustannie jej zagrażającym entropijnym rozproszeniem. Ta ogólnoświatowa tendencja w przypadku dzieła Schulza przejawia się szczególnie jaszkrawo. Wprost modelowo. Prolog tej kampanii miał miejsce jeszcze za jego życia. (Dodam, że epilogu nadal nie widać. I nie wiemy, jaka nas od niego dzieli odległość.) Akcję rozpoczął sam artysta. Liczył się ze śmiercią, postanowił więc przynajmniej ocalić swoje prace: plastyczne i literackie, rękopisy i listy. Działał bardzo metodycznie i logicznie. Podzielił mianowicie wszystko na kilka pakietów i oddał na przechowanie jako depozyt ludziom, co do których był przekonany, że mają większe niż on szanse przeżycia wojny. Teraz nastąpiło kontrposunięcie ze strony sił – niech będzie i tak dla uproszczenia – reprezentujących entropię: starannie, wydawałoby się, zabezpieczone zbiory zniknęły na długie lata. Dalszy ciąg to historia wieloletnich uporczywych poszukiwań, jakie prowadził Jerzy Ficowski, żeby coś z tych Schulzowskich depozytów odnaleźć. I coś odnalazł: po dwudziestu z górą latami od śmierci Schulza – jeden pakiet, po następnych dwudziestu latach – kolejny. Obydwa z rysunkami. Dotąd nie znalazł się żaden depozyt z rękopisami Schulza – tam powinien być jego *Mesjasz*, rzecz najcenniejsza. Kiedy się pojawi, będzie



można mówić o pomyślnym epilogu. Legendarny rękopis legendarnej powieści. Jej niepewny status dobrze oddaje ten fragment *Wiosny*:

[...] książki-legendy, książki nigdy nie napisane, książki-wieczni pretendenci, błędne i stracone książki in partibus infidelium (162).

Łaciński termin *in partibus infidelium* oznacza dosłownie: w prowincjach niewiernych. Nie wiadomo, gdzie są te prowincje, ale z pewnością tam właśnie przebywa Schulzowski *Mesjasz*.

Jeśli jest w tych dwudziestoletnich odstępach, jakie występują pomiędzy ujawnieniem poszczególnych depozytów, jakaś prawidłowość, to chcę zauważyć, że wchodzimy obecnie w okres, kiedy powinno nastąpić kolejne ujawnienie. Tym bardziej że od dłuższego już czasu pojawiają się rozmaite sygnały zapowiadające przynajmniej taką możliwość. Historię jednego z takich sygnałów, sensacyjną jak *Imię róży* Umberto Eco, gdzie bohaterami są i badacze twórczości Schulza, i kolekcjonerzy-amatorzy, i dyplomaci, i agenci służb specjalnych, historię, która toczy się w wielu krajach i na różnych kontynentach, i gdzie fikcja miesza się z rzeczywistością, prowokacja z proactwem, mistyka z mistyfikacją, opowiedział Ficowski<sup>7</sup>. Pojawiają się nie tylko niejasne sygnały, ale wypływają na powierzchnię po prostu prace Schulza, które uważano dotąd za bezpowrotnie utracone. Myślę tu o malowidłach (błędnie zresztą określanym jako freski) odnalezionych w mieszkaniu, które zajmował w czasie okupacji funkcjonariusz gestapo Landau. To z kolei historia, w której sensacyjne odkrycie przekształca się w głośny międzynarodowy skandal z wyraźnym tropem kryminalnym.

Schulz był człowiekiem bardzo cichym i bardzo nieśmiałym, unikał wszelkiego hałasu, zgiełku i wrzasku. Bał się nawet jakiegoś większego zainteresowania swoją osobą. Robił, co mógł, żeby nie zwracać na siebie uwagi. Tymczasem – i to jest zadziwiające – właśnie jemu przypadła rola bohatera tych sensacyjnokryminalnych opowieści.

Nie jedyna to zresztą rola, jaką spełnia poza przeznaczoną dla niego rolą artysty. Od roku 1986 zaczął być „obsadzany”, on – powieściopisarz, w roli bohatera literackiego w utworach innych pisarzy. Zaczął izraelski autor Dawid Grossman powieścią *Ayen Erekh: Ahavia* (patrz hasło: *Miłość*), później pisarka amerykańska Cynthia Ozick i jej *Mesjasz ze Sztokholmu*, później inni.

---

<sup>7</sup> W oczekiwaniu *Mesjasza*, w: t e n ż e, *Regiony wielkiej herezji i okolice*. Bruno Schulz i jego mitologia, Sejny 2002.

Dzisiaj Bruno Schulz jest bohaterem światowej literatury, tworzonej po hebrajsku, po angielsku, po włosku, po serbsku, po polsku.

Moja relacja dotyczy tylko tego, co dzieje się niejako na marginesie jego sztuki. Jeśli te wszystkie marginesowe zdarzenia nałożymy na świat podstawiony w tej sztuce, otrzymamy przybliżone wyobrażenie o fenomenie Brunona Schulza, który cechuje między innymi nieskończona wręcz zdolność do wyłaniania z siebie wciąż nowych i nowych historii. Przecież nic się nie zmieniło: zewnętrzna biografia, jak była uboga, tak i pozostała uboga w wydarzenia, twórczość, jak była szczupła, tak i pozostała szczupła. Skąd ten nadmiar, skoro widać same ograniczenia? Nie mam lepszej hipotezy niż hipoteza o intrydze Nieskończoności. Nie mam lepszego obrazu, który by tę sprawę nieco bardziej pogłębienie objaśniał niż obraz wyjęty z *Wiosny*:

Widziałem raz prestidigitatora. Stał on na estradzie szczupły, ze wszech stron widoczny, i demonstrował swój cylinder, ukazując wszystkim puste jego i białe dno. W ten sposób zabezpieczywszy swą sztukę ponad wszelką wątpliwość przed podejrzeniem oszukiwanych manipulacji, zakreślił pałeczką w powietrzu splątany swój znak magiczny i natychmiast zaczął z przesadną precyzją i naocznością wywlekać laseczką z cylindra wstążki papierowe, kolorowe wstążki, łókciami, sążniami, na koniec kilometrami. Pokój napełniał się tą kolorową szeleszczącą masą, stawał się jasny od tego stokrotnego rozmnożenia, od spienionej i lekkiej bibułki, od świetlanego spiętrzenia, a on nie przestawał wywlekać tego niekończącego się wataka, mimo przerażonych głosów, pełnych zachwyconego protestu, okrzyków ekstazy, spazmatycznych płaczów, aż w końcu stawało się jasne, jak na dłoni, że go to nic nie kosztuje, że czerpie tę obfitość nie z własnych zasobów, że mu po prostu otworzyły się źródła nadziemskie, nie podług ludzkich miar i rachub (147-148).

#### THE INTRIGUE OF INFINITY

#### S u m m a r y

Władysław Panas's essay is an exceptional attempt at finding latent mechanisms ruling the critical moments in the life of Bruno Schulz. Panas's considerations lead from giving a Christian name to a young Jewish child by his parents, until his death in conditions different from the ones one could expect. The life of the poet from Drohobycz constitutes one mysterious plot in Panas's tale, that after Emanuel Lévinas he wants to call „the intrigue of infinity”. The plot does not stop with the writer's tragic death, but in a strange way it goes on also later, in everything that happens with the memory of the man and his work.

*Translated by Tadeusz Karłowicz*

**Słowa kluczowe:** Schulz, biografia, „intryga nieskończoności”.

**Key words:** Schulz, biography, „intrigue of infinity”.