

Paweł Tomczok
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Panmaskarada Maski i maskowanie u Brunona Schulza

Recepcja dzieła Brunona Schulza skupiła się na relacjach rodzinnych, problematyce pamięci i skomplikowanego stylu, który miał unieść *Wspomnienia o ojcu*. Temat masek przyciągnął znacznie mniejszą uwagę badaczy, gdyż pozornie w tej prozie nie odgrywają one wielkiej roli: ani nie zakłada się konkretnych zakryć twarzy, ani nie wykorzystuje różnych literackich tradycji teatrów maskowych – co przecież dzieje się w licznych utworach powstałych w XIX i XX wieku. Mimo braku realnych – teatralnych czy rytualnych – masek sama kategoria pojawia się w prozie drohobyckiego autora bardzo często¹. Schulz uznaje bowiem rzeczywistość za panmaskaradę. W jednej z niewielu wypowiedzi komentujących własną twórczość umieszcza maski w centrum swojej wizji świata:

Sklepy cynamonowe dają pewną receptę na rzeczywistość, statuują pewien specjalny rodzaj substancji. 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. Rzeczywistość przybiera pewne kształty tylko dla pozorów, dla żartu, dla zabawy. Ktoś jest człowiekiem, a ktoś karakonem, ale ten kształt nie sięga istoty jest tylko rolą na chwilę przyjętą, tylko naskórką, który za chwilę zostanie zrzucony. Statuowany tu jest pewien skrajny monizm substancji, dla której poszczególne przedmioty są jedynie maskami. Życie substancji polega na zużywaniu niezmierzonej ilości masek. Ta wędrówka form jest istotą życia. Dlatego z substancji tej emanuje aura jakiejś panironii. Obecna jest tam nieustannie atmosfera kulis, tylnej strony sceny, gdzie aktorzy po zrzuceniu kostiumów zaśmiewają się z patosu swych ról. W samym fakcie istnienia poszczególnego zawarta jest ironia, nabieranie, język po bladeńsku wystawiony².

1. Jeden z tomów zbiorowych poświęconych Schulzowi podejmuje w tytule grę z pojęciem maski, niestety w poszczególnych artykułach tytułowa problematyka nie pojawia się jako osobny temat. Zob. *(Un)Masking Bruno Schulz. New Combinations, Further Fragmentations, Ultimate Re-integrations*, red. Dieter De Bruyn, Kris Van Heuckelom, Rodopi, Amsterdam–New York 2009, s. 17.

2. *Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza*, w: Bruno Schulz, *Szkice krytyczne*, oprac. Mirosław Wójcik i Piotr Sitkiewicz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2017, s. 9.

Schulz przenosi maski i proces maskowania z dziedziny sztuki czy rytuału, a także relacji społecznych („teatru życia społecznego”) na poziom ontologii. Dualizm formy i substancji zostaje bowiem skonceptualizowany jako przybieranie masek, które nieustannie się zrzuca, by założyć inne. Maski są zatem chwilowymi utrwaleniami, uformowaniami płynnej, zmiennej substancji, a rzeczywistość przybiera charakter teatru, w którym autorzy naśmiewają się ze swoich masek. Zauważmy, że mówi się tu o *Sklepiach cynamonowych* w kategoriach teatralnych kulis – można więc potraktować sytuacje, w których znajdują się postaci omawianej prozy, jako miejsca tożsamościowego napięcia: dlatego tak często uwaga narratora koncentruje się na odnotowywaniu znieruchomienia twarzy albo załamania się przyjętej maski.

W przytoczonej wypowiedzi maski nie są oceniane pozytywnie. Ich status okazuje się znacznie słabszy niż samej płynnej substancji, która naśmiewa się z ich patetycznej stałości. Czy zatem autor *Sklepiów cynamonowych* zmierzać będzie do zdzierania masek, do demaskacji i ukazywania skrytej substancji, poszukiwania jakiejś głębi skrytej za maskami? W *Ulicy Krokodyli* stwierdzenie dwuznacznego charakteru różnych obiektów nie prowadzi do ujawnienia ich rzeczywistego statusu. Narrator mówi: „Ale dalecy jesteśmy od chęci demaskowania widowiska. Wbrew lepszej wiedzy czujemy się wciągnięci w tandetny czar dzielnicy” (*Ulica Krokodyli*, s. 81³). Schulz porusza się zatem pomiędzy świadomością panmaskarady a zgodą na życie i funkcjonowanie w niej, a w opowiadaniach tworzy kolejne maski dla biografii, starając się ją zarazem ujawnić i w jakiś sposób ukryć⁴.

W artykule omówię problematykę maski i maskowania zarówno w prozie, jak i w korespondencji oraz eseistyce Schulza. W pierwszej części przedstawię problematykę autobiografii pisarza. Utwory pozornie autobiograficzne faktycznie okazują się maską albo symulacją rzeczywistej biografii, ukrytej za fikcyjnym przedstawieniem. Schulz wikła swój życiorys w skomplikowaną relację z fikcją i zmyśleniem. Jak zauważa Hans Belting: „Nasze twarze mogą się w każdej chwili przeistaczać w maski albo zamykać. Ta przemiana jest naturalną zdolnością naszej mimiki i naszego głosu. Już choćby z tego powodu twarz i maska nie dają się sprowadzić do prostego przeciwieństwa”⁵. Zdjęcie maski wcale nie odsłania zatem jakiejś nagiej, prawdziwej twarzy – oznacza raczej wyjście poza układ społeczny,

3. Cytaty oznaczone tytułem opowiadania oraz numerem strony odsyłają do wydania Bruno Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. Jerzy Jarzębski, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998.

4. Dialektyka ujawnienia i skrycia została przez Sigmunda Freuda związana z kategorią niesamowitości. Zob. Sigmund Freud, *Pisma psychologiczne*, przeł. Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 240.

5. Hans Belting, *Faces. Historia twarzy*, przeł. Tadeusz Zatorski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015, s. 26.

znalezienie się na granicy mieszczańskiego towarzystwa. Albo przeciwnie – otwiera pole innej komunikacji, którą Schulz określał jako międzymonadyczną komunikację bliskich towarzyszy duchowych.

W drugiej części artykułu omówię problem masek i maskowania w opowiadaniach Schulza – szczególnie skupię się na dialektyce maski i twarzy. Twarze w tych opowiadaniach bardzo często nieruchomieją, zastygają – i przypominają maski. Schulzowski model komunikacji⁶ zmierzać będzie zatem w stronę znieruchomiałej w jednym wyrazie twarzy, która nie może mówić słów, komunikować się za pomocą języka, a jedynie wyrażać jedną, często konwencjonalną emocję. To przejście od komunikacyjnej funkcji języka do ekspresyjnej funkcji twarzy⁷ czy maski kieruje uwagę w stronę Schulzowskiej antropologii zmierzającej ku redukcji postaci ludzkich do różnych figurek: manekinów, figur woskowych czy postaci z pozytywek. Wszystkie te postaci charakteryzują się ustaloną na zawsze ekspresją pustego wnętrza.

Maska autobiografii

Jednym z oczywistych kluczy do opowiadań Brunona Schulza jest potraktowanie jego prozy jako zapisu prawdziwej rzeczywistości – nie tylko prywatnej, jednostkowej, ale także społecznej. Artur Sandauer stwierdza z wielką pewnością, że *Ulica Krokodyli* wiernie zapisuje przemiany społeczno-gospodarcze, jakim ulegała okolica Drohobycza w latach przed pierwszą wojną światową⁸. Mocne wyeksponowanie dzieciństwa bohatera, a także pierwotny tytuł pierwszego zbioru opowiadań, *Wspomnienia o ojcu*, sprawiają, że ma się wrażenie autobiograficznego charakteru tej twórczości.

W niektórych wypowiedziach pisarz zdaje się potwierdzać taką interpretację, od razu jednak wprowadzając liczne zastrzeżenia. W korespondencyjnej odpowiedzi na pytania Witkacego, Schulz składa następującą deklarację:

Uważam *Sklepy cynamonowe* za powieść autobiograficzną. Nie dlatego tylko, że jest pisana w pierwszej osobie i że można w niej dopatrzeć się pewnych zdarzeń i przeżyć

6. Na temat komunikacji u Schulza zob. Krzysztof Kłosiński, *Schulzowskie modele komunikacji*, w: *Studia o prozie Brunona Schulza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1976, s. 91–101; Andrzej Sulikowski, *Schulzowskie sytuacje komunikacyjne*, w: *Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej „Bruno Schulz – w stulecie urodzin i pięćdziesięciolecie śmierci”*, Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 8–10 czerwca 1992, red. Jerzy Jarzębski, TiC Oficyna Naukowa i Literacka, Kraków 1994, s. 231–250.

7. Zob. Krzysztof Stala, *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach w twórczości Brunona Schulza*, IBL PAN, Warszawa 1995, s. 213.

8. Artur Sandauer, *Rzeczywistość zdegradowana (rzecz o Brunonie Schulzu)*, w: Artur Sandauer, *Studia o literaturze współczesnej*, Czytelnik, Warszawa 1985, s. 562.

z dzieciństwa autora. Są one autobiografią albo raczej genealogią duchową, genealogią *kat'exochen*, gdyż ukazują rodowód duchowy aż do tej głębi, gdzie uchodzi on w mitologię, gdzie gubi się w mitologicznym majaczeniu⁹.

Być może zaproponowana przez Schulza klasyfikacja jest tylko wymuszoną odpowiedzią na pytanie o rodzaj literacki – pytanie niezbyt pasujące do twórczości opartej na zacieraniu różnicy między fikcją a rzeczywistością, bohaterem literackim a autorem oraz historyczną rzeczywistością Drohobycza a jej literackim ujęciem i przetworzeniem. Co może oznaczać zatem deklaracja tworzenia powieści autobiograficznej? Zauważmy, że Schulz nie mówi, że tworzy autobiografię i po prostu zawiera pakt autobiograficzny zobowiązujący go do mówienia prawdy o samym sobie¹⁰. Deklaruje, że tworzy powieść autobiograficzną – czyli biografię przetworzoną literacko, poddaną fikcji, poszerzoną o sytuacje możliwe, prawdopodobne, a także tylko wyobrażone, swobodnie zmyślane. Choć znacznie więcej wątpliwości może budzić uznanie *Sklepow cynamonomowych* za powieść, to chyba ciekawsze wnioski wynikają z owej deklaracji autobiograficznej, która nie tyle ogranicza autora do mówienia prawdy o swoim życiu, co raczej oznacza, że wszystko, co autor mówi – zmyślenie, fantazja, kłamstwo – ma być właśnie prawdą o jego życiu: prawdą uchwyconą za pośrednictwem figur często dalekich od faktycznego życia, ale dzięki temu lepiej wyrażających jego biografię¹¹.

Wielu badaczy prozy Schulza zwracało uwagę na skomplikowany związek między autorem a opisywanymi przez niego postaciami. Jerzy Jarzębski zauważa ograniczenia, a nawet bezsilność interpretacji biograficznej, by dostrzec w prozie Schulza określony model samopoznania: „to w »maskach« tkwi klucz do sensu dzieła, nie zaś w tym, co pod nimi się kryje. Dlatego pisarz, pragnąc dotrzeć do jądra własnej osoby, nie pogrąży się w introspekcji, ale przeciwnie: postara się »rozмноżyć« na szereg osobowości-masek, którym następnie każe działać w na poły kreowanej, na poły rekonstruowanej ze wspomnień i marzeń rzeczywistości”¹². Pozytywny wniosek z autobiograficznej deklaracji pisarza może być zatem taki: *Sklepy cynamomowe*, a także inne utwory Schulza, należy czytać jako figuralne ujęcia jego własnego życia – obojętne, o kim pisze: o ojcu, Adeli, piesku Nemrodzie, Dodo czy Edziu – pisze o sobie, wykorzystując inne

9. Schulz, *Szkice...*, s. 10.

10. Zob. Philippe Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. Regina Lubas-Bartoszyńska, Universitas, Kraków 2001.

11. Artur Sandauer zauważył, że „*Sklepy cynamomowe* to urywki fantastycznej autobiografii”. Zob. Sandauer, *Rzeczywistość zdegradowana...*, s. 562. Filip Szałasak wspomina zaś o „pakcie fantazmatycznym”. Por. Filip Szałasak, *Erros Schulza*, „Schulz/Forum” 2016, nr 7, s. 71–72.

12. Jerzy Jarzębski, *Powieść jako autokreacja*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Warszawa 1984, s. 205.

osoby jako figuracje własnej osobowości. Nie należy zatem ograniczać biografii autora do autorskiego narratora Józia, ale trzeba dostrzec go w innych postaciach, które transponuje do własnej prozy jako pozycje własnej podmiotowości. Stanisław Rosiek zauważa, że „Rekonstrukcja fizjonomiki Schulza doprowadzić powinna do ontologii twarzy. Gdy zaś ta ontologia powstanie, przejść już będzie można łatwo do tematu królewskiego, który jest celem całego przedsięwzięcia: Schulz przed lustrem”¹³. Wielość bohaterów prozy będzie zatem zbiorem masek, które kierują uwagę czytelnika na płynną autorską substancję przyjmującą różne formy-maski i ukazującą pisarza przed lustrem, a może raczej przed ułamkami rozbitego zwierciadła.

Świat Schulza należy traktować trochę niczym zapis jego świata wewnętrznego, w którym umieścił całe swoje, odpowiednio przekształcone, otoczenie. Zauważmy, że w kolejnych zdaniach przytoczonej wypowiedzi pisarz trochę modyfikuje swoją deklarację geneologiczną – zamiast powieści autobiograficznej woli genealogię duchową, która jednak nie jest opisem życia duchowego biologicznych przodków, ich kultury i obyczajów, lecz „własną, prywatną mitologią”¹⁴. Powieść autobiograficzna dotyczyć zatem będzie „fikcyjnej rodziny”, genealogia duchowa – nie rodu faktycznego, lecz „rodu prawdziwego”. Zatem, możemy wnioskować, przedstawienie faktycznej rodziny oznaczałoby ukazanie fałszywego rodowodu, prawdziwego tylko w sensie biologicznym.

Maska dzieciństwa

W *Exposé* o książce *Sklepy cynamonowe* Schulz deklaruje:

W książce tej podjęto próbę wydobycia dziejów pewnej rodziny, pewnego domu na prowincji, nie z ich realnych elementów, zdarzeń, charakterów czy prawdziwych losów, lecz poszukując ponad nimi mitycznej treści, sensu ostatecznego owej historii.

Autor odnosi wrażenie, że nie sposób osiągnąć najgłębszego dna biografii, ostatecznego kształtu losu poprzez opisywanie zewnętrznego życiorysu ani poprzez analizę psychologiczną, choćby nawet docierała jak najgłębiej¹⁵.

Deklaracja autobiograficzna zostaje zatem zupełnie odwrócona. I już tu zaczyna się skomplikowany proces maskowania własnej biografii przez pisarza. W miejsce powierzchni należących do życiorysu faktów proponuje bowiem natrętnie po-

13. Stanisław Rosiek, *Schulz fizjonomista*, w: *Teatr pamięci Brunona Schulza*, red. Jan Ciechowicz, Halina Kasjaniuk, Teatr Miejski, Gdynia 1993, s. 62.

14. Schulz, *Szkice...*, s. 11.

15. Schulz, *Szkice...*, s. 123.

wracający w jego pismach dyskurs głębi, sensu ostatecznego i duchowego. Jakby głębia miała właśnie ukryć, zasłonić powierzchnię¹⁶.

Na pierwszy plan w odpowiedzi Witkacemu Schulz wysuwa zatem nie fakty ze swojego życia, które miałyby określać jego twórczość, lecz dzieciństwo z wyeksponowanymi dwoma obrazami: dorożki oraz „dziecka niesionego przez ojca przez przestrzenie ogromnej nocy, rozmawiającego z ciemnością”¹⁷. Autor oba obrazy krótko interpretuje – ale przede wszystkim umieszcza je w ramach określonej koncepcji sztuki. Twórczość artystyczna polegać ma bowiem na wykładaniu i wyczerpywaniu tych pierwotnych wglądów, owego żelaznego kapitału ducha. Handlowa i ekonomiczna metaforyka zastosowana do pamięci artysty kieruje naszą uwagę w stronę aktów akumulacji wizualnego bogactwa – obrazów, które nie powinny być wymienione na cokolwiek innego i które powinny zawsze znajdować się ukryte w bezpiecznym miejscu naszej pamięci. Ten kapitał – w przeciwieństwie do innych typów kapitału – nie musi się pomnażać, nie musi przynosić procentu, nie powinien być wydany na ryzyko jakiegokolwiek inwestycji. Jego użycie wcale go nie narusza, gdyż czerpanie z żelaznego kapitału to ujmowanie jego metafizycznej zawartości.

W ekonomiczno-metafizycznej metaforyce Schulz ujawnia swoją obsesję dzieciństwa rozumianego jako epoka genialnej, źródłowej twórczości, gdy dziecko poznaje świat za pośrednictwem bezpośrednich obrazów, a nie intelektualnej analizy. W zapamiętanych obrazach ma się kryć jakaś wielka wartość poznawcza i duchowa, której nie da się już nigdy zdobyć w późniejszym wieku. Ujawnienie własnych pierwotnych obrazów, własnego kapitału żelaznego powinno być zatem aktem odważnego obnażenia, wręcz ekshibicjonistycznej autobiografii – to tak jakby opowiedzieć swój dziecięcy fantazmat czy ujawnić dziecięce traumy i krzywdy. Schulz, szeroko przedstawiając swoje dzieciństwo, zdaje się doskonale wpisywać w kulturę psychoanalizy: czytelnik ma mieć poczucie, że dysponuje gotowym materiałem do analizy wyobraźni pisarza.

Czy jednak powinniśmy w te obrazy wierzyć? Czy Schulz, używając tej metaforyki, nie podejmuje dość skomplikowanej gry ujawniania i zasłaniania własnej biografii? Owe dziecinne obrazy pisarz wypowiada bez kłopotu, bez zająknięcia, a przede wszystkim bez wstydu. Same obrazy, a przede wszystkim kontekst ich powstania, sugerują szczęśliwe dzieciństwo – wypełnione artystycznymi zabawami i troskliwą opieką matki, czytającej balladę Goethego w oryginale. W miejsce

16. Krzysztof Stala zauważa jednak, że „Nie istnieje topos głębi, idea głębi w prozie Schulza. Istnieje zwielokrotniona siatka odbić, które zawężają się w pewnych miejscach, tworząc dynamiczną opcję wobec rzeczywistości, rodzaj splotu, poprzez który świat ukazuje się w specyficznym, jednorodnym rysunku, uchwycie-pojęciu”. Zob. Stala, *Na marginesach rzeczywistości...*, s. 67.

17. Stala, *Na marginesach rzeczywistości...*, s. 7.

znanych z psychoanalizy traum dzieciństwa, licznych kompleksów i niepewności Schulz podsuwa inne obrazy – dorożki i romantycznej ballady.

Być może ten autokomentarz stanowi ważny trop do badania relacji między dziełem Schulza a jego biografią, pozwalając przeczuć najważniejszy – i konieczny – fałsz tego dzieła. Proza Schulza powstaje bowiem jako ujawnienie i zasłonięcie jego życia w podwójnym sensie. Schulz przede wszystkim tworzy obraz szczęśliwego dzieciństwa, które zakryć ma to prawdziwe i prawdziwą rodzinę – w miejsce tej drugiej tworzy zespół figurek, którym może narzucić dowolne relacje. Ale ten szczęśliwy obraz nie tylko zakrywa inne dzieciństwo. Przede wszystkim ma za zadanie zakryć terażniejszość Schulza – jego rodzinną, zawodową i egzystencjalną sytuację, która wpędza go w różne stany chorobowe, w depresję. Schulz zatem pisze, by zakryć własne życie – podrzędnego nauczyciela: zakryć przed sobą i przed innymi. Dalej: Schulz pisze, by zakryć własne dzieciństwo, które naznaczyła trauma ekonomicznej i społecznej degradacji rodziny, degradacji spowolnianej i ukrywanej dzięki pomocy świetnie zarabiającego brata¹⁸. Wreszcie: Schulz pisze, by wydobyć się z Drohobycza i swojego fatalnego położenia. W tym celu odpowiednio kształtuje swój wizerunek – zarazem starając się zaciekawić odbiorców swoją twórczością, jak i unikać kompromitacji.

Autor *Sanatorium pod Klepsydrą* zdaje się wpisywać swoją wypowiedź w dyskurs szczerości – ujawnia swoje fantazje z dzieciństwa, zakładając, że właśnie w nich tkwi prawda o jego osobie i twórczości, lecz w kolejnych akapitach zdradza, że jego autobiografia jest tylko fikcją, która służy do uchwycenia sensu duchowego, a nie tylko faktyczności.

Od-twarzanie. Dialektyka maski i twarzy

Projekt duchowej, sięgającej do głębi powieści autobiograficznej zestawień warto z kategorią od-twarzania Paula de Mana¹⁹. Schulz wykonuje pracę zakrywania i zacierania swojej twarzy w podwójnym procesie: wizualnym (kształtowanie jednego wyrazu twarzy na licznych portretach) oraz tekstowym (proces maskowania i demaskacji – pisanie autobiografii oderwanej od faktów to także odrywanie biografii od prawdziwych wyglądków, by przedstawić jakości od-twarzane, duchowe). Schulz zatem próbuje zakryć siebie poprzez kilka gestów, wyrazów twarzy, które powtarza w tekście i na grafikach.

18. Na temat brata zob. Bohdan Łazorak, *Wpływowy brat Izidor (Baruch, Izrael) Schulz*, „Schulz/Forum” 2014, nr 3, s. 89–104.

19. Paul de Man, *Autobiografia jako od-twarzanie*, przeł. Maria Bożenna Fedewicz, „Pamiętnik Literacki. Czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej” 1986, rocznik 77, nr 2, s. 307–318.

Proces od-twarzania, maskowania i demaskowania najmocniej ujawnia się w przypadku ojca – to substancja duchowa umierającej osoby podlegać ma kolejnym metamorfozom i maskaradom. W jednej z nich twarz Jakuba okazuje się przyjmować zwierzęcy wygląd: „Twarz jego i głowa zarastały bujnie i dziko siwym włosem, sterczącym nieregularnie wiechciami, szczecinami, długimi pędzlami, strzelającymi z brodawek, z brwi, z dziurek nosa – co nadawało jego fizjonomii wygląd starego, nastroszonego lisa” (*Sklepy cynamonowe*, s. 61). Fizjonomia lisa przekłada się na zmianę percepcji – uwaga ojca koncentruje się na zakamarkach i kominach, na doznaniach z innego świata życia, jakby opuszczał już przestrzeń ludzkich zmysłów, by komunikować się z rzeczywistością za pośrednictwem innych bodźców, a kontakt nawiązywał już tylko z kotem, zainteresowanym podobnymi obszarami.

Coś, co mogłoby pozostać tylko portretowym podobieństwem²⁰, pozwolić się wpisać w znany dyskurs historii twarzy, gdy dostrzegano w ludzkich osobnikach podobieństwa do różnych zwierząt²¹, u Schulza zostaje przeniesione w inny rejon. Zwierzęce podobieństwo nie służy tu bowiem do charakterystyki osoby, lecz do rozwinięcia alternatywnych historii – już nie o podobieństwo tu chodzi, lecz raczej o ekwiwalencje i tożsamość, gdyż zwierzęce podobieństwo twarzy okazuje się nową maską jednostkowej substancji, która staje się bohaterem kolejnego opisu czy historii.

W eseju recenzyjnym dotyczącym *Cudzoziemki* Marii Kuncewiczowej Schulz pisze o fizjonomii: „Miałem od dawna pomysł, że można z twarzy spotkanego człowieka, z jego fizjonomii, wyprowadzić całą nowelę lub powieść, uruchomić niejako, zmobilizować z powrotem biografię w to, co w tej twarzy zastygło w jakiś ostateczny rezultat, w jakąś figurę fizjonomiczną”²². Schulza interesuje twarz, z którą się nie rozmawia – a jedynie na nią patrzy. Powstaje zatem nie-ludzka relacja – twarz staje się „martwym konturem fizjonomii”, skamieliną, ożywianą przez narratora, jego fantazje – ale nie przez drugiego człowieka, którego świat wewnętrzny się nie liczy. Zauważmy, że w ten sposób Schulz przedstawia większość postaci w opowiadaniach. Liczne opisy twarzy niewiele mają wspólnego z filozofią dialogu, otwarcia na innego, jego wnętrza i głębię. Zamiast tego pisarz zapisuje

20. Anna Szyjkowska-Piotrowska zwraca uwagę na rozbieżność konwencji traktowania twarzy jako całości: „Istnienie twarzy zostaje zakwestionowane. Treścią przedstawienia jest raczej maska lub zanikanie twarzy. Twarz zamieniona w maskę przestaje być synonimem jednostkowej całości i indywidualności, wskazuje na to, co kolektywne”. Zob. Anna Szyjkowska-Piotrowska, *Antyportret w wersji literackiej*, „Schulz/Forum” 2015, nr 6, s. 36.

21. Zob. Jean-Jacques Courtine i Claudine Haroche, *Historia twarzy. Wyrażanie i ukrywanie emocji od XVI do początku XIX wieku*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007.

22. Schulz, *Szkice...*, s. 30 (szkic nosi tytuł *Aneksja podświadomości. Uwagi o „Cudzoziemce” Kuncewiczowej*).

twarze zastygające w jednym geście, niezdolne do zmiany własnej mimiki – jakby dopiero ich unieruchomienie pozwalało w pełni zrealizować malarski opis²³.

Przyjrzyjmy się kilku przykładom takich opisów twarzy. W *Sierpniu* pojawia się kuzyn Emil „z twarzą, z której życie zmyło jakby wszelki wyraz”, a sama „twarz zwiędła i zmętniała zdawała się z dnia na dzień zapominać o sobie, stawać się białą pustą ścianą z bladą siecią żyłek, w których, jak linie na zatartej mapie, płątały się gasnące wspomnienia tego burzliwego i zmarnowanego życia” (*Sierpień*, s. 11). Podobnie wuj Marek „o twarzy wyjąłowionej z płci” otwiera poczet postaci jeszcze żyjących, ale już z życia wyłączonych, wyeliminowanych. Już w przypadku tych dwóch mężczyzn, ojca i syna, narrator wskazuje jakby ich rodzinne, międzypokoleniowe podobieństwo wyczerpania i konania, które w tak bujny sposób zostanie rozwinięte w przypadku postaci ojca narratora. O ile jednak zamieranie twarzy blokuje jeszcze pracę fantazji dostrzegającej zadziwiające podobieństwa, to znacznie bardziej energiczna substancja umierającego Jakuba przyjmować będzie różne formy i wykonywać przypisane maskom funkcje i działania.

Jednym z częstych tematów pojawiających się w omawianej prozie są katarynki. Ich pogłos słychać już w pierwszym opowiadaniu *Sklepów cynamonowych*, natomiast początek drugiego zbioru zawiera przedstawienie twarzy kataryniarzy:

[...] wyjedzone przez życie, były jakby zasnute pajęczyną i całkiem niewyraźne, twarze o łzawiących, nieruchomych oczach, które z wolna wyciekały, twarze wyjąłowione z życia, tak odbarwione i niewinne, jak kora drzew spękana od pogód wszelkich, i pachnące już tylko deszczem i niebem, jak ona (*Księga*, s. 121).

W opisie pięknych katarynek postaci staruszków zostają zredukowane do ich marnych nosicieli. Właściwie to katarynki wędrują na plecach kataryniarzy. By opisać ich podporządkowanie Schulz charakteryzuje twarze pozbawione już życia, co wzmacniają jeszcze obrazy pajęczyny i nieruchomych oczu. To zatem znowu twarze, które niewiele mogą powiedzieć o aktualnym stanie emocjonalnym osoby, lecz raczej mają dawać wiedzę o całym jej życiu i miejscu w podziale społeczeństwa. Twarz z kontekstu dynamicznych relacji społecznych przeniesiona zostaje w inną perspektywę – ma informować o metafizycznym losie jednostek, a nawet ich grup, ma zdradzać „tajemnicę rodu i krwi”.

23 Rosiek widzi w prozie Schulza nie metamorfozę, lecz anamorfozę: „Figury ludzkie nie tyle bowiem w jego prozie przemieniają się, co zwykle ukazują w innej postaci”. Zob. Stanisław Rosiek, *Schulz fizjonomista...*, s. 62. W trochę inną stronę zmierza Tymoteusz Skiba: „Twarz człowieka jest dla Schulza terenem nieustannego spektaklu przemian, teatru, w którym nie tylko nakładamy, ale także ściągamy maski. [...] Zastygnięcie twarzy jest równoznaczne z jej utratą”. Por. Tymoteusz Skiba, *Homunkulusy Brunona Schulza*, „Schulz/Forum” 2014, nr 3, s. 80. Oba cytaty – zestawione ze sobą – sygnalizują związek zastygnięcia twarzy z możliwością anamorficznego rozpoznania.

Twarze często zastygają w maski. Odrazą zamienia zatem „twarz w stężoną maskę tragiczną” (*Karakony*, s. 88), zaś tytułowy bohater opowiadania *Dodo*, ma także tragiczną, choć zarazem sfalszowaną fizjonomię:

Jego fizjonomia wcześniej zaczęła dojrzewać i, rzecz dziwna, podczas gdy przejścia i wstrząsy życiowe zatrzymywały się na progu tego życia, oszczędzając jego pustą nienaruszoność, jego zmarginesowaną wyjątkowość, rysy jego formowały się na tych przeżyciach, które przechodziły mimo niego, antycypowały jakąś nie urzeczywistnioną biografię, która zarysowana zaledwie w sferze możliwości, modelowała i rzeźbiła to oblicze w iluzoryczną maskę wielkiego tragika, pełną wiedzy i smutku wszystkich rzeczy (*Dodo*, s. 294).

W przeciwieństwie do wuja Marka i kuzyna Emila, których fizjonomia zaświadcza o intensywnym życiu, które ich wyczerpało, twarz Doda jest maską fałszywą, zapisem biografii, która nie mogła się urzeczywistnić z powodu przebytej w dzieciństwie choroby. Schulz pokazuje jednak, że owa iluzoryczna maska pozwala jednak niepełnosprawnemu umysłowo bohaterowi odgrywać rolę filozofa perypatetycznego wśród drohobyckiej młodzieży. Ustalona twarz zastępuje zatem rzeczywiste doświadczenia i pozwala zająć choćby marginesowe miejsce w środowisku małego miasteczka.

Spółeczne granice masek

Fizjonomiczne opisy twarzy-masek w opowiadaniach Schulza dotyczą głównie jego drohobyckiego otoczenia. To w odniesieniu do znanych sobie osób, często z bliższej bądź dalszej rodziny można zastosować taką charakterystykę – to twarze, z którymi nie trzeba, nie warto już rozmawiać, bo zna się ich losy i można je łatwo połączyć z ich stałymi wyrazami.

Trochę inaczej Schulz podchodzi do twarzy Tłui²⁴ oraz włóczęgi, bohatera opowiadania *Pan*. Te dwie postacie pisarz opisuje w sytuacjach raczej wstydlivych, kompromitujących – Tłuja masturbuje się na śmietniku, zaś Pan defekuje w zdziczałym ogrodzie. Twarz bohaterki ukazuje następująco: „Twarz jej jest kurczliwa, jak miech harmonii. Co chwila grymas płaczu składa tę harmonię w tysiã poprzecznych fałd, a zdziwienie rozciąga z powrotem, wygładza fałdy, odsłania szparki drobnych oczu i wilgotne dziąsła z żółtymi zębami pod ryjowatą, mięsistą wargą” (*Sierpień*, s. 7). Twarz bezdomnej, chorej umysłowo Tłui

24. Postać Tłui zwykle opisywana jest jako pozytywny obraz witalności. W przeciwną stronę zmiernają uwagi Ewy Świąc. Zob. Ewa Świąc, *Wariatka na śmietniku*. „Sierpień” Brunona Schulza, w: *Białe plamy w schulzologii*, red. Małgorzata Kitowska-Lysiak, Wydawnictwo KUL, Lublin 2010, s. 213–221.

przybiera różne wyrazy, nie może ustabilizować się w jedną maskę. Zauważmy, że ekspresja nie odpowiada tu jednak różnym stanom emocjonalnym, nastrojom i przeżyciom, lecz jest skutkiem rytmicznych przejść podobnych do ruchów akordeonu. W czasie gdy „uderza mięsistym łonem z wściekłą zapalczliwością w pień bzu dzikiego” (s. 8) jej twarz przybiera jeszcze inny wygląd: „z poczerniałej, ciemniejszej od gniewu twarzy, na której, jak malowidła barbarzyńskie, wykwitają arabeski nabrzmiałych żył, wyrzywa się wrzask zwierzęcy” (s. 8).

W podobny sposób zostaje pokazany włóczęga podglądany w czasie defekacji:

Była to twarz włóczęgi lub pijaka. Wiecheć brudnych kłaków wicherzył się nad czołem wysokim i wypukłym, jak buła kamienna, utoczona przez rzekę. Ale czoło to było skręcone w głębokie bruzdy. Nie wiadomo, czy ból, czy palący żar słońca, czy nadludzkie natężenie wkręciło się tak w tę twarz i napięło rysy do pęknięcia. Czarne oczy wbiły się we mnie z natężeniem najwyższej rozpacz czy bólu. Te oczy patrzyły na mnie i nie patrzyły, widziały mnie i nie widziały wcale. Były to pękające gałki, wytężone najwyższym uniesieniem bólu, albo dziką rozkoszą natchnienia.

I nagle z tych rysów, naciągniętych do pęknięcia, wyboczył się jakiś straszny, załamany cierpieniem grymas, i ten grymas rósł, brał w siebie tamten obłęd i natchnienie, pęczniał nim, wybaczał się coraz bardziej, aż wyłamała się ryczącym, charczącym kaszlem śmiechu (*Pan*, s. 57).

Zauważmy, że dynamika twarzy pojawia się w czasie czynności fizjologicznych – jakby właśnie defekacja wymagała ściągnięcia nie tylko spodni, ale też społecznej maski²⁵. Na tej twarzy widzimy grymasy bólu i rozkoszy, a zatem emocje, które nie mają prawa wyjść spod masek w teatrze życia codziennego. Te afekty ujawniają tylko wariaci i włóczędzy, przyłapani w otwartej przestrzeni, gdzie muszą ściągnąć maski, gdyż nie mogą ich zdjąć we własnych domach.

Zarówno *Sierpień*, jak i *Pan* pisane są z perspektywy dziecięcego narratora, który idzie na spacer z matką bądź odwiedza położony za podwórkiem dziki sad. W obu przypadkach wyjście poza przestrzeń miejskich ulic, w rejony łąk czy sadów prowadzi do spotkania z przedstawicielami społecznego marginesu, pokazanymi od strony ich fizjologii. Brak maski, stałego wyrazu twarzy okazuje się zatem oznaką wyłączenia z miejskiej społeczności, cechą istot bliskich z jednej strony naturze, a z drugiej mitowi – to właśnie te dwie postacie chyba najbardziej zbliżają się do dosłownie pojętej mityzacji rzeczywistości, gdyż ich problematyczny społeczny status uzupełniają imiona bądź skojarzenia z mitologią grecką.

Dialektyka twarzy i maski w opowiadaniach Schulza dość ściśle wiąże się zatem z obrazami różnych sfer społecznych. Przynależność do mieszczaństwa

25. Zauważmy, że inny opis defekacji – w *Nawiedzeniu* – został napisany w zupełnie odmienny sposób.

to zdolność noszenia jednej twarzy, która odzwierciedla czyjeś życie, jednostkowy los – zwykle jednak jest to życie już zanikające, przemijające. Natomiast brak maski, ujawnienie różnych cielesnych afektów charakteryzuje osoby spoza mieszczańskiego świata – nawet chory umysłowo Dodo dzięki mieszczańskiej, choć także zdziwaczałej rodzinie może przyjąć maskę filozofa i wędrować z dziećmi po mieście. Natomiast Tłuja czy Pan ukazani są tylko od strony doznającego ciała, które odbija się na twarzy nieosłoniętej żadną maską.

Od upalnego dnia do nocy wielkiego sezonu

Zauważmy, że pierwsze i ostatnie opowiadanie pierwszego zbioru Schulza tworzą ciekawą klamrę – właśnie, gdy uwzględni się problematykę masek. Upalny dzień sierpnia powoduje, że spacerujący po rynku mieszczanie następująco kształtują swój wygląd:

I wszyscy brodzący w tym dniu złotym mieli ów grymas skwaru, jak gdyby słońce nałożyło swym wyznawcom jedną i tę samą maskę – złotą maskę bractwa słonecznego; i wszyscy, którzy szli dziś ulicami, spotykali się, mijali, starcy i młodzi, dzieci i kobiety, pozdrawiali się w przejściu tą maską, namalowaną grubą, złotą farbą na twarzy, szczerzyli do siebie ten grymas bakchiczny – barbarzyńską maskę kultu pogańskiego (*Sierpień*, s. 4).

Upał zamienia galicyjskie miasteczko w greckie bachanalia! Wszystkim nadaje tę samą maskę, identyczny grymas. Maską ma tu wymiar tyleż indywidualny i cielesny – wynika z doznania ciepła i światła, co społeczny – maska służy do pozdrawiania się, potwierdzenia wzajemnego uznania.

W *Nocy wielkiego sezonu* natomiast dochodzi do następującej sytuacji:

Ludzie uciekali przed zmierzchem w cichym popłochu i naraz dosięgał ich ten trąd, i wysypywał się ciemną wysypką na czole, i tracili twarze, które odpadały wielkimi, bezkształtnymi plamami, i szli dalej już bez rysów, bez oczu, gubiąc po drodze maskę po masce, tak że zmierzch roił się od tych larw porzuconych, sypiących się za ich ucieczką (*Noc wielkiego sezonu*, s. 102).

Ostatnie opowiadanie *Sklepów cynamonowych* przedstawia prawdopodobnie żydowskie święto Purim²⁶ i związane z nim transgresje – picie alkoholu, hałasowanie, bluźnierstwa. W tym dość dziwnym zestawieniu świąt greckich i żydowskich

26. Zob. Shalom Lindenbaum, *Obecność elementów judaistycznych oraz tożsamości żydowskiej Brunona Schulza w jego twórczości literackiej* („Noc wielkiego sezonu”), w: *Bruno od księgi blasku. Studia i eseje o twórczości Brunona Schulza*, red. Paweł Próchniak, Wydawnictwo EMG, Kraków 2013, s. 191–207.

Schulz przeciwstawia dwa sposoby obchodzenia się z maskami. O ile wywiedzione z greckiej mitologii bachanalia w *Sierpniu* pozwalają zachować maski, o tyle święto żydowskie doprowadza do zrzucenia mieszczańskich masek i przekroczenia granic mieszczańskiej powagi, zbliżając świat miasteczka do nastroju karnawału. Jediną postacią, która nie potrafi się dostosować do świątecznego ściągnięcia masek, jest ojciec narratora – broni swoich towarów i nie chce wypuścić ich ze swojego sklepu, jakby maska kupca tak już do niego przylgnęła, że nie ma prawa jej ściągnąć.

Podsumowanie

W opowiadaniu *Emeryt* narrator fantazjuje o powrocie do szkoły w charakterze ucznia. Przesłuchanie u dyrektora kończy się dla dużo młodszych kolegów szybką demaskacją. Narrator mówi: „Patrzyłem obojętnie na ich niewczesną skruchę, na zdeformowane nagłym płaczem twarze, jak gdyby z pierwszymi łzami zesłała z nich maska ludzka i obnażyła bezkształtną miazgę płaczącego mięsa” (*Emeryt*, s. 321). Maską oznacza w prozie Schulza właśnie element ludzki, społeczny – zakrywający biologiczną substancję, która może się ujawnić w chwilach załamania społecznej roli.

Posiadanie maski nie stanowi jednak antropologicznej stałej. Pozwala właśnie na przeprowadzenie społecznej stratyfikacji na tych, którzy maski noszą, potrafią je nosić, a czasem nawet zrzucić, na przykład w ramach tradycyjnego święta²⁷. Na dole Schulzowskiej drabiny społecznej znajdują się zatem żebracy, tacy jak Tłuja czy Pan, których widzimy bez maski, w momencie, gdy ciało odciska się na ich twarzach. Środek tej drabiny zajmują właśnie mieszczenie – podporządkowani swoim maskom, aż do tego stopnia, że w narracji Schulza zaczynają przypominać manekinowe figurki, dysponujące tylko jedną stroną twarzy, potrzebną do odegrania odpowiedniej roli²⁸. Ta mieszczańska rzeczywistość, w której Schulz dorasta i żyje wydaje się tak stabilna i przejrzysta, że uchwycić ją można w stabilnych opisach fizjonomii, zarysach twarzy zastygłych w maski obrazujące życiowy los danej postaci. Jako że większość opowiadań rozgrywa się właśnie w tej sferze,

27. Roger Caillois zauważa, że „Maska była *par excellence* znakiem przewagi”, także przewagi społecznej. Zob. Roger Caillois, *Gry i ludzie*, przeł. Anna Tatarkiewicz i Maria Zurowska, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 1997, s. 93.

28. Schulz pisze: „Jeśli będą to ludzie, to damy im na przykład tylko jedną stronę twarzy, jedną rękę, jedną nogę, tę mianowicie, która im będzie do roli potrzebna” (*Traktat*, s. 37). Belting zaś zauważa, że „Maska twarzy natomiast to maska sztuczna, ukazująca i utrwalająca tylko jeden jej wyraz” (Hans Belting, *Faces...*, s. 25). U Schulza maska staje się modelem tworzenia ludzkich przedstawieli, figurek zdefiniowanych przez jedną rolę, w której mają wystąpić. Jeden wyraz, jeden gest to właśnie przystosowanie człowieka do ideału maski – stabilnej reprezentacji zmienności ludzkiej mimiki.

nie potrzeba zbyt wielu dialogów – jakby wszystkie informacje, jakie można pozyskać od osoby, były już wypisane na jej twarzy. Być może w tym świecie Schulz, zwykle przecież nieśmiały, nie czuje się doceniony i uznany, wybiera zatem ciekawy sposób poradzenia sobie z kompleksami wobec mieszczańskiego otoczenia – redukuje je do świata manekinów, masek, figurek, z którymi nie musi rozmawiać, a może je dość swobodnie opisywać.

Ale na tym nie kończy się świat Schulza. Oprócz przysłoniętego maskami mieszczaństwa, świata półżywych marionetek, pisarz dostrzega jeszcze inny świat. Świat już nie marionetek, których twarze zamknęły się w maskach, lecz rzeczywistość duchowych monad, prawdziwych indywidualności, towarzyszy ambitnych rozmów – których znajduje głównie poza Drohobyczem. W korespondencji Schulz bardzo często wspomina o takim podejściu do ludzi, których poszukuje i z którymi pragnie przebywać. By jednak do nich dotrzeć, by spotkać duchowych towarzyszy, sam pisarz musi podjąć grę ze swoją tożsamością. Musi przede wszystkim zasłonić, zamaskować swoją prawdziwą tożsamość – nauczyciela rysunków, a przede wszystkim robót ręcznych, swoją trudną sytuację egzystencjalną (żyje z matką, siostrą, siostrzeńcami, przez lata wspierany przez brata, po jego śmierci w 1935 roku sam musi utrzymywać rodzinę). Schulz zatem maskuje swoją sytuację życiową za pomocą obrazu dzieciństwa – ale nie może być to prawdziwe dzieciństwo, tak jak nie interesuje go genealogia żydowskiej rodziny kupieckiej. Tę rzeczywistość degraduje do statusu wtórnych masek, a w jej miejsce podstawia własną fantazję na temat duchowej genealogii, zbliżonej do prywatnej mitologii. Mityzacja rzeczywistości polega tu zatem na podwójnym zamaskowaniu własnej rzeczywistości – realna codzienność ma być światem mieszczańskich masek – tak zostaje przedstawiona, a zarazem ukryta za obrazami dziwnych doznań, eksperymentów i fantazji. Ten zabieg pozwala Schulzowi zachować maskę szczęśliwego dziecięcego geniusza, któremu życiowe przypadki zablokowały rozwój²⁹. A ta maska okazała się na tyle atrakcyjna, że przyjął ją nie tylko sam pisarz, lecz także wielu jego czytelników.

29. W liście do Romany Halpern z 3 marca 1938 pisał: „Żał mi straconej, zmarnowanej głupio młodości: jest we mnie gorączka i niepokój, i panika „przed zamknięciem bramy” (Bruno Schulz, *Księga listów*, oprac. Jerzy Ficowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 160).