



Beata Tarnowska

<https://orcid.org/0000-0002-5630-560X>

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie
Olsztyn, Polska

Historia z morskim brzegiem. O pseudobiografii Brunona Schulza w powieści Dawida Grosmana *Patrz pod: Miłość*

A Story with a Seashore. On Bruno Schulz's Pseudobiography
in David Grossman's Novel *See Under: Love*

Abstract: The article *A story with a seashore. On Bruno Schulz's pseudobiography in David Grossman's novel "See Under: Love"* is a comparative analysis of an important theme contained in a 1986 novel by Israeli writer David Grossman. In his work, Grossman presents an alternative version of Bruno Schulz's biography, mixing biographical facts with oneirism. In this work, Bruno escapes from the Drohobych ghetto, goes to Gdańsk and, in the sea, is transformed into a lower form of being: retaining his human identity, he becomes a salmon. In doing so, he fulfils one of the rules of Schulz's ontology, according to which "the wandering of forms is the essence of life". The climax of the novel is a dialogue between the protagonist-narrator and the author's *alter ego*, Szloma Neumann, and Bruno, who is storing his unknown work titled *Messiah* in the depths of the sea. Szloma wants to know the meaning of Schulz's "genial epoch" and the related notion, cabalistic in spirit, that of a progressive-regressive movement towards the future (the messianic times), identified with a return to the mythical origin and the erasure of human history. The artists' alliance is thwarted by Szloma, who – burdened by the trauma of the Holocaust – is unable to reject his memory. He does, however, receive a hint from Schulz on how to write a novel about the Holocaust: not death, but love should be its theme. Grossman's novel, a tribute to the Drohobych artist, is an example of an original reading of his work and, at the same time, a continuation of the motifs and themes that appear in it.

Keywords: David Grossman, Bruno Schulz, Israeli prose

Abstrakt: Artykuł *Historia z morskim brzegiem. O pseudobiografii Brunona Schulza w powieści Dawida Grosmana „Patrz pod: Miłość”* jest komparatystyczną analizą ważnego wątku zawartego w pochodzącej z 1986 roku powieści izraelskiego pisarza Dawida Grosmana. Grosman przedstawia w swym utworze alternatywną wersję biografii Brunona Schulza, fakty biograficzne mieszając z oniryzmem. Bruno ucieka bowiem z drohobyckiego getta, jedzie do Gdańska i w morzu ulega transformacji w niższą formę bytu: zachowując ludzką tożsamość, staje się łososiem. Realizuje tym samym jedną z reguł Schulzowskiej ontologii, wedle której „wędrówka form jest istotą życia”. Punkt kulminacyjny powieści stanowi dialog bohatera-narratora i *alter ego* autora – Szlomy Neumanna – z Brunonem, który w głębinach morza

przechowuje swoje nieznanne dzieło *Mesjasz*. Szloma chce poznać sens Schulzowskiej „genialnej epoki” i związanej z tym pojęciem, kabalistycznej z ducha koncepcji progresywno-regresywnego ruchu ku przyszłości (czasom mesjaszowym), tożsamej z powrotem do mitycznego prapoczątku oraz wymazaniem ludzkiej historii. Porozumienie artystów niweczy Szloma, który – obciążony traumą Holocaustu – nie jest w stanie odrzucić pamięci. Otrzymuje jednakże od Schulza wskazówkę dotyczącą pisania powieści o Zagładzie: nie śmierć, ale miłość powinna być jej tematem. Powieść Grosmana, będąc hołdem złożonym drohobyckiemu artyście, jest przykładem oryginalnego odczytania jego dzieła i zarazem kontynuacji pojawiających się w nim motywów i tematów.

Słowa kluczowe: Dawid Grosman, Bruno Schulz, proza izraelska

Twórczość Brunona Schulza już po kilku dekadach, które minęły od jego śmierci, stała się inspiracją dla pisarzy różnych języków i kultur. Pośród wciąż rosnącej liczby dzieł „schulzoidów”, czyli autorów w różnym stopniu naśladowujących Schulzowskie motywy i tropy (zob. Tatarenko, 2015: 75), wyróżnić można te utwory, w których alternatywna biografia Schulza oraz los jego zaginionej powieści *Mesjasz* są głównym wątkiem fabuły. Zdaniem Agnieszki Hudzik „Takich książek jest (...) niemało, ich omówienie, przeanalizowanie, a także porównanie stanowi właściwie materiał na osobną monografię” (Hudzik, 2015: 108–109; zob. Brown, 1990). Bezprecedensowość zjawiska, jakim jest kreowanie postaci Brunona Schulza jako bohatera literackiego, podkreśla także Aleksander Fiut, zauważając, że „nie ma w [literaturze – B.T.] chyba (...) przypadku tak uporczywego uzupełniania życiorysu jednego pisarza, dopisywania do jego zamkniętego życia dalszych, hipotetycznych ciągów” (Fiut, 2003: 498–499; zob. Molisak, 2005). Do najbardziej znanych utworów wykorzystujących ten temat należą między innymi dzieła pisarzy serbskich: Danila Kiša *Peščanik [Klepsydry]* (1972), Mihajla Panticia *Događaj u botaničkoj bašti [Wydarzenie w ogrodzie botanicznym]* (1993), Jovica Aćina *Omađijani Bruno Šulc [Zaczarowany Bruno Schulz]* (1997)¹ i Mirka Demicia *Ćilibar, med, oskoruša [Bursztyn, miód, jarzębina]* (2001)²; włoskich: Ugo Riccarellego *Un uomo che forse si chiamava Schulz [Człowiek, który być może nazywał się Schulz]* (1998), Marco Ercolaniego *Il mese dopo l'ultimo [Miesiąc po ostatnim]* (1999) i Nadii Terranovej *Bruno, il bambino che imparò a volare*

¹ Zob. Stojanović, 2003.

² Pol. przekład: 2006.

[*Bruno, chłopiec, który nauczył się latać*] (2015)³; amerykańskiej pisarki Cynthii Ozick *The Messiah of Stockholm* [*Mesjasz ze Sztokholmu*] (1987)⁴; berlińskiego pisarza Maxima Billera *Im Kopf von Bruno Schulz* [*W głowie Bruna Schulza*] (2013)⁵, a także twórców izraelskich: Dawida Grosmana *Ajen erech: ahawa* [*Patrz pod: Miłość*]⁶ (1986) oraz *Amira Gutfreunda Agadat Bruno weAdela* [*Legenda o Brunie i Adeli*] (2014).

Jednym z najwcześniejszych spośród przywołanych powyżej utworów jest powieść Grosmana *Ajen erech: ahawa*, która na polskim rynku wydawniczym ukazała się dwukrotnie: w 2008 oraz w 2014 roku⁷. Jej autor, urodzony w 1954 roku w Jerozolimie⁸, z prozą Schulza w przekładzie na język hebrajski⁹ zapoznał się tuż po wydaniu w 1979 roku swojej debiutanckiej powieści *Chijuch hagedi* [*Uśmiech kozłęcia*]. Obie książki opublikowano w Izraelu niemal równocześnie. Do sięgnięcia po dzieło polskiego pisarza skłoniła Grosmana opinia pochodzącego z Polski krytyka Daniela Schilita, który w *Chijuch hagedi* dostrzegł pewne podobieństwo do Schulzowskiego sposobu obrazowania (Grosman, 2019: 378). W wywiadzie z 2002 roku Grosman wspominał:

Przeczytałem całą książkę, nie wiedząc nic o jej autorze. Czytałem ją, jak czyta się list od brata, którego uważaliśmy za zmarłego. Czytałem z napiętą uwagą, co zna każdy, kto kocha – te słowa były tylko dla mnie i tylko ja mogłem je naprawdę zrozumieć¹⁰.

³ Pol. przekład: 2016.

⁴ Pol. przekład: 1994.

⁵ Pol. przekład: 2014.

⁶ Dosł.: „bez wartości: miłość”.

⁷ W latach 2006–2016 w przekładach na język polski opublikowano łącznie osiem powieści Dawida Grosmana.

⁸ Zob. biogram na stronie: www.ithl.org.il [dostęp: 25.04.2023].

⁹ Na temat recepcji prozy Schulza w Izraelu zob. Christianus-Gileta, 2020: 108–115, 193–195.

¹⁰ „I read the whole book, without knowing anything about its writer. I read it as one reads a letter from a lost brother. I read it with the rapt attention known to every lover –

Druga część powieści *Patrz pod: Miłość*, składającej się z czterech autonomicznych rozdziałów połączonych tematem Holocaustu, zatytułowana została *Bruno*. W intencji autora ta poświęcona Schulzowi opowieść miała być formą zadośćuczynienia, a zarazem zemsty za jego śmierć oraz za upokarzający nazistowski opis morderstwa, streszczający się w lakonicznym zdaniu: „zabiłem twojego Żyda” (Grossman, 2002: 44). Zbrodnia przywołana w powyższych słowach – podobno wypowiedzianych przez gestapowca Karla Günthera do protektora pisarza, nazisty Feliksa Landaua – miała być rewanżem za wcześniejsze zabicie przez Landaua dentysty Günthera, Löwa (Bolecki, Jarzębski, Rosiek, red., 2003: 138). W tekście zatytułowanym *Genialna Epoka* Grosman pisze:

Nie rozumiałem, jak można było żyć w świecie, gdzie (...) język pozwala czynić takie okrucieństwo, jak w tym zdaniu (...). Czułem, że budzi się we mnie potrzeba odpokutowania tego życia, jak wypełniają mnie te życiowe siły, które były w nim, w Brunonie Schulzu – w jego słowach, w jego opowiadaniach. Chciałem odkupić je od okrucieństwa, od obojętności, od tyranii (Grosman, 2019: 378).

Zakorzenie narracji w danych biograficznych, jak adres domu Brunona Schulza czy imiona jego rodziców (Grosman, 2014: 129), łączy się w powieści z charakterystycznym dla konwencji onirycznej pomijaniem zasad prawdopodobieństwa. Unieważniając fakt śmierci pisarza, Grosman tworzy kolejny, fantasmagoryczny rozdział jego biograficznej opowieści. Wedle tej alternatywnej wersji biografii autor *Sklepów cynamonowych* nie ginie 19 listopada 1942 roku w drohobyckim getcie, zastrzelony na skrzyżowaniu ulic Czackiego i Mickiewicza¹¹. Zgodnie

that these words were for me alone, and that only I could truly understand them” (Grossman, 2002: 43, tłum. własne).

¹¹ Wedle biografów Schulza tego dnia miała nastąpić ucieczka pisarza z getta, przygotowywana z pomocą jego warszawskich przyjaciół (zob. m.in.: Ficowski, 1986: 96–101; Budzyński, 2001: 10–31; Bolecki, Jarzębski, Rosiek, red., 2003: 379; Kaszuba-Dębska, 2020: 587–600).

z powziętym wcześniej planem ucieka z rodzinnego miasta, zabierając ze sobą rękopis niedokończony powieści *Mesjasz*. Pociągami (choć Żydom zakazano podróżowania koleją) jedzie do Gdańska¹² i odwiedza w Dworze Artusa wystawę norweskiego ekspresjonisty Edwarda Muncha. Zatrzymuje się dłużej przed słynnym obrazem *Krzyk* i gdy w przypływie impulsu całuje postać przedstawioną na tym obrazie¹³, zostaje pobity przez strażników i wyrzucony z galerii. Kieruje wówczas swoje kroki do portu. Tam, goniony przez robotników i oficera straży portowej, skacze z kei do morza i ulega przemianie w najwaleczniejszą rybę Bałtyku – łososia¹⁴, aby jako pół ryba, pół człowiek popłynąć wraz z ławicą na zachód. Scena zanurzenia się w fale, poprzedzona otwierającym tę część powieści malarskim obrazem Brunona idącego portowym nabrzeżem (Grosman, 2014: 123–131), dopełnia niejako – na co zwraca uwagę Fiut – wizję Muncha (Fiut, 2003: 503). Podobnie jak pomost przedstawiony na obrazie *Krzyk*, nabrzeże jest miejscem granicznym pomiędzy stałym lądem – dominium człowieka – a bezmiarem morskiej przestrzeni. Literacka wizja, nawiązująca do charakterystycznej dla malarstwa Muncha mowy znaków malarskich, zdominowana została przez ołowianą szarość przetykaną gdzieniegdzie czernią i rozjaśnianą gasnącymi przebłyskami żółci: „Małe, przypominające żółtko słońce utonęło w ołowianym niebie

¹² Jak zauważa K. Christianus-Gileta, „wybór tego miasta nie jest przypadkowy – autor zna Gdańsk i odwiedzał go kilkakrotnie” (Christianus-Gileta, 2018: 145).

¹³ Ten pocałunek miał być sygnałem duchowego pokrewieństwa obu artystów, poszukujących we wszystkim „kryształicznej, ostatecznej prawdy” (Grosman, 2014: 126), ale też próbą „reanimacji” przerażonej postaci z obrazu (Eisenstein, 2003: 163).

¹⁴ Ryba symbolizuje m.in. początek, morze, pełnię, mądrość, życie i nieśmiertelność, a „w literaturze rabinicznej wyraża Mesjasza, który schwyta Lewiatana i będzie nim karmił błogosławionych w Raju” (Kopaliński, 1990: 364). Transformacja bohatera w inną formę egzystencji przywodzi na myśl zakorzenioną w tradycji kabalistycznej doktrynę wędrówki dusz (*gilgul neszamot*), będącej częścią procesu restytucji świata (*tikkun olam*) (zob. Scholem, 1997: 346–348; Vital, Luria, 2021).

i zgasło” (Grosman, 2014: 126)¹⁵. Opis pejzażu, obok kontrastowych, negatywnie nacechowanych barw wykorzystujący faliste, niespokojne linie (Bruno wchodzi „obcasem w kałużę oleju silnikowego, w której rozeszły się tęczowe arabeski” – Grosman, 2014: 126), stanowi komplementarną z wizją Muncha projekcją własnych napięć psychicznych w obliczu nieskończoności i tajemnicy bytu.

Scena ucieczki w morze ukazana została także w drugiej części trylogii gdańskiej Güntera Grassa, w powieści *Katz und Maus* [*Kot i mysz*] z 1961 roku. W zakończeniu tego utworu młody niemiecki żołnierz, poszukiwany za dezercję, w deszczowy dzień wypływa z gdańskiej plaży do podtopionego wraku polskiego minowca i słuch o nim ginie (Grass, 1990: 151 i nast.; por. Brown, 1990: 243). Inaczej jednak niż bohater Grassa, Bruno nie ucieka „po raz ostatni (...) ze strachu przed Niemcami czy Polakami, nie w proteście przeciwko wojnie. (...) Ucieka, aby wreszcie spotkać coś innego (...) niż dziesiątki przymiotników, czasowników i czasów, którym dotychczas służył za rozdroża” (Grosman, 2014: 132). Ucieczka Brunona „od wiarołomnego języka istot ludzkich”, w którym można wypowiedzieć zdanie: „zabiłem twojego Żyda”, staje się zarazem ucieczką od „porażki ludzkiej cywilizacji” (Grosman, 2019: 380).

Atawistyczny regres, czyli transformacja w niższą, zwierzęcą formę bytu, nie oznacza jednak całkowitej depersonalizacji. Stając się łośsiem, Bruno zachowuje jednocześnie ludzką tożsamość. Przybranie przez bohatera nie-ludzkiej formy stanowi czytelne nawiązanie do jednej z najważniejszych reguł Schulzowskiej ontologii, w myśl której

¹⁵ Szarość i czerń często pojawiają się także w świecie przedstawionym Schulzowskich opowiadań, gdzie „są barwami i bezbarwnością śmierci” (Panas, 1997: 64). Szarość przechodzącą w czerń tak opisuje rosyjski malarz i teoretyk sztuki Wassily Kandinsky: „[szarość – B.T.] jest nieruchomością bez nadziei. W miarę, jak ciemniej, staje się coraz bardziej rozpacziwa” (Kandinsky, 1954: b.s., cyt. za: Rzepińska, 1983: 546). Podobnie destrukcyjne znaczenie Kandinsky dostrzega w żółcieni, która reprezentuje „barwę szaleństwa, nie tyle melancholii, co delirium, wściekłego obłądu” (Kandinsky, 1954: b.s., cyt. za: Rzepińska, 1983: 544).

„wędrówka form jest istotą życia” (Schulz, 1998: 477), a samo życie, rozumiane jako „tożsamość materii”, nie kończy się nigdy¹⁶. Dlatego, jak zauważa Żaneta Nalewajk-Turecka, „ontologiczna przynależność bohaterów do tylko jednego z gatunków istnień wydaje się niemożliwa do ostatecznego zadekretowania” (Nalewajk-Turecka, 2007: 21). Tak jak bohater Schulzowskich opowiadań – stary Jakub, który zachowując ślady swojej dawnej postaci, przemienia się w kondora albo w karakona (zob. Ossowski, 1992; Bolecki, Jarzębski, Rosiek, red., 2003: 40–45) – Bruno-łosos egzystuje jako hybryda. Metamorfozę w przedstawiciela tego właśnie gatunku ryb Grosman uzasadniał współczuciem, jakie do nich żywił. Łososie, które rodzą się w słodkich wodach rzek, po kilku tygodniach muszą dotrzeć do morza, aby za parę lat powrócić ławicą do miejsca swego urodzenia, złożyć ikrę i wkrótce potem zakończyć życie. Jak wyjaśniał:

Może współczułem im, że musiały przeskakiwać wodospady. Może było w nich coś, co wydawało mi się bardzo żydowskie, w tej iskrze, która nagle zapala się w ich mózgach i wbrew wszelkim przeciwnościom wiedzie je na powrót do miejsca, gdzie się urodziły. A może ciągnęło mnie do łososi, ponieważ czułem, że w ich życiu nie było niczego oprócz wędrówki. W gruncie rzeczy ich życie jest jak podróż obleczona w ciało¹⁷.

Zdaniem Russella E. Browna kreacja Brunona-łososia, choć mogąca nasuwać skojarzenia z figurą Żyda Wiecznego Tułacza, nie ma jednak

¹⁶ Jak nauczał bohater-narrator *Traktatu o manekinach*, „Nie ma materii martwej (...) martwota jest jedynie pozorem, za którym ukrywają się nieznanne formy życia. Skala tych form jest nieskończona, a odcienie i niuanse niewyczerpane” (Schulz, 1985: 60).

¹⁷ „Perhaps I felt a sympathy with their leaping over waterfalls. Perhaps there was something in them that seemed to me very Jewish, in the spark that suddenly ignites in their brains and brings them back to the place where they were born, against all odds. And perhaps I was drawn to salmon because I felt that there is nothing in their lives except this journey. Their lives are in fact like journey dressed in flesh” (Grossman, 2002: 45, tłum. własne).

dodatkowego, alegorycznego sensu. W przeciwieństwie do wyjątkowego w swoim tragizmie losu Żydów wielkie migracje łososi – mimo że dziesiątkują je rekiny i rybacy – nie są wynikiem prześladowań, ale manifestacją zakodowanego w ich genach odwiecznego cyklu narodzin i śmierci (Brown, 1990: 241, 243). Celem przybrania przez bohatera bardziej pierwotnej, prymitywnej formy istnienia była zatem potrzeba, aby w ten sposób „dotknąć samego korzenia życia (...), którego szkic łososi niejako zarysowują podczas tej długiej podróży falami mórz i oceanów” (Grosman, 2019: 380). Bruno-łosoś, choć podobnie jak Schulzowski bohater Jakub oddał się „od wszystkiego, co ludzkie i co rzeczywiste (...), punkt po punkcie gubi związki łączące go ze wspólnotą ludzką” (Schulz, 1985: 49), w odróżnieniu od Jakuba nie żyje w przestrzeni zamkniętej i kurczącej się wraz z kolejnymi etapami swego ubywającego istnienia¹⁸. Przeciwnie. Swoją dwuznaczny żywot wiezie w niczym nieograniczonej, a jednocześnie skonkretyzowanej geograficznie przestrzeni morskiej. Ławica, do której się przyłącza, zmierza przez Morze Bałtyckie oraz Morze Północne ku źródłom rzeki Spey na wybrzeżu Szkocji. Po drodze mija wyspę Bornholm, portowe miasto Malmö nad cieśniną Öresund, a następnie – uznaną za granicę Morza Bałtyckiego – cieśninę Kattgat i Wyspy Szetlandzkie na północ od wybrzeży Wielkiej Brytanii. Na wodach Morza Północnego Bruno odłącza się od ławicy, gdyż „Nie chce nikomu przewodzić. Żaden człowiek nie jest godzien kierować innymi” (Grosman, 2014: 246).

Odniesienia do świata rzeczywistego, sygnalizowane poprzez licznie przywoływane nazwy geograficzne, łączą się w powieści Grosmana z metaforyzacją morskiej przestrzeni. Morza i oceany, które oplatają ziemski glob, tworząc rozległą sieć zatok, przesmyków i cieśnin, nie tylko przywodzą na myśl pełną odnóg i zakamarków Schulzowską przestrzeń labiryntową (zob. Rybicka, 2000: 102–127). Linia horyzontu, gdzie morze spotyka się z niebem, wywołuje poczucie więzi z bezmiarem

¹⁸ Por.: „pozostaje on [Jakub – B.T.] w ciągłym kontakcie z niewidzialnym światem ciemnych zakamarków, dziur mysich, zmurszałych przestrzeni pustych pod podłogą i kanałów kominowych” (Schulz, 1985: 80).

wszechświata, a morskie fale stanowią analogię do „czasu poruszającego się kołowo i rządzonego zasadą wiecznego powrotu” (Kalnická, 2002: 123)¹⁹. Morze, choć zachowuje amorficzną postać, obdarzone zostaje ponadto kobiecą podmiotowością²⁰: staje się przyjaciółką Brunona-łososia oraz strażniczką jego ukrytego na dnie skarbu – zagubionej powieści *Mesjasz*²¹. Zakochana w Brunonie kobieta-morze jest równocześnie powierniczką bohatera-narratora Szlomy Neumanna – telawiwskiego pisarza i *alter ego* Grosmana. Szłoma (nieprzypadkowo noszący imię bohatera *Genialnej epoki* Schulza, Szłomy-złodzieja), podążając śladami Brunona, w lipcu 1981 roku udaje się do Gdańska. Jego podróż z Tel Awiwu do Polski – czyli mitycznego „Tam”, w którym dokonała się Zagłada²² – ma na celu przede wszystkim zmierzenie się z traumą

¹⁹ W tradycji kabalistycznej woda symbolizuje sfery mistyczne. Jest postrzegana jako naczynie boskiej energii, kanał duchowej transformacji i środek dostępu do wyższych poziomów świadomości (*The Jewish Perspective on Water...*, 2023).

²⁰ Na temat archetypalnego związku między wodą i kobietą zob. m.in.: Bachelard, 1975: 166–177; Kalnická, 2002: 98–106. W opowiadaniu *Pan Karol* Schulz tak pisze o wodzie w kuchni: „jedyna żywa i wiedząca istota w tym pustym mieszkaniu” (Schulz, 1985: 78).

²¹ Zdaniem Władysława Panasa „powieści Schulza przypadł w udziale los (...) książki-legandy, książki nigdy nie napisanej, książki-wiecznego pretendenta, błędnej i straconej książki *in partibus infidelium*” (Panas, 1997: 195).

²² Jak zauważa Grosman, „kiedy Żydzi nawiązują do Holokaustu, skłonni są mówić o tym, co wydarzyło się »tam«, podczas gdy nie-Żydzi zwykle mówią w kategoriach »co się wydarzyło wtedy«. Jest ogromna różnica pomiędzy tam a wtedy. »Wtedy« (...) zawiera w sobie coś, co się wydarzyło i skończyło, i już tego nie ma. »Tam«, odwrotnie, sugeruje, że gdzieś tam, w oddali, to, co się wydarzyło, wciąż się dzieje, stale rośnie w siłę wraz z naszym codziennym życiem i może ponownie wybuchnąć” [„when Jewish people refer to the Holocaust they tend to speak of what happened »over there«, whereas non-Jews usually speak in terms of »what happened then«. There is a vast difference between there and then. »Then« (...) enfolds within it something that happened and ended, and is no longer. »There«, conversely, suggests that somewhere out there, in the distance, the thing that happened is still occurring, constantly growing stronger alongside our daily lives, and that it may re-erupt”] (Grossman, 2007, tłum. własne).

odziedziczoną po starszym pokoleniu. Szloma chce także znaleźć odpowiedź na pytanie o taką formę literackiego przekazu, która byłaby w stanie udźwignąć niewyraźną w istocie tragedię.

Punkt kulminacyjny powieści stanowi scena łącząca dwa paralelne wątki: życia Szlomy Neumanna oraz fantasmagorycznej egzystencji Brunona-łososia. W tej scenie Szloma w otchłani morza spotyka się z Brunonem i odgrywając rolę interlokutora, „wchodzi” w czasoprzestrzeń przedstawioną w jego utworach. Zejście Szlomy w głębinę, aby odkryć tajemnicę skrywaną w dziele Schulza, jest rodzajem katabazy, czyli zejścia do świata umarłych (zob. Lurker, 1989: 127; Cirlot, 2000: 272–273). Jak pisze Lilian Feder – nawiązując do wyprawy Marlowa, bohatera *Jądra ciemności* Josepha Conrada, który wyrusza w głąb afrykańskiej dżungli²³, żeby odnaleźć obłąkanego Kurtza – „epickie zejście do piekła jest zawsze wędrówką w poszukiwaniu kogoś, kto zna prawdę” (Feder, 1974: 490). W powieści Grosmana strażnikiem ostatecznej prawdy staje się Bruno, który w odróżnieniu od Kurtza nie jest katem, ale ofiarą „starego świata”, i dlatego musi ten świat odrzucić i przewyciężyć. Wędrówka Szlomy przez podwodne dżungle, pośród rozgałęziających się ścieżek, przypomina błądzenie w labiryncie. Szloma w tym podwodnym świecie nie tylko poszukuje Brunona, lecz także pragnie odnaleźć powieść *Mesjasz*, która w jego oczach urasta do rangi Schulzowskiego Autentyku, mitycznej praksięgi, poprzedniczki wszystkich napisanych ksiąg (Bolecki, Jarzębski, Rosiek, red., 2003: 213–215). Rozmawiając z Brunonem, Szloma chce pojąć sens, zarysowanej głównie w opowiadaniu *Genialna epoka*²⁴, koncepcji progresywno-regresywnego ruchu prowadzącego w przyszłość, ku „czasom mesjaszowym”, i jednocześnie w zamierzchłą przeszłość, do punktu, w którym „cała

²³ Por. słowa bohatera-narratora: „Podróż w górę tej rzeki była niczym wyprawa do najwcześniejszych początków świata, gdy nad ziemią panowała roślinność, a drzewa były królami” (Conrad, 1994: 73).

²⁴ Opowiadanie to, po raz pierwszy opublikowane 1 kwietnia 1934 roku na łamach „Wiadomości Literackich”, w zamyśle Schulza miało być fragmentem z powieści *Mesjasz*.

historia będzie jak wymazana i będzie jak za prawieków, nim zaczęły się dzieje” (Schulz, 1985: 139). Ta koncepcja, ściśle łącząca się z tematem mesjańskim i zbieżna – jak dowodzi Władysław Panas – z założeniami kabały luriańskiej, stanowi centralną kategorię twórczości Schulza (Panas, 1992: 122)²⁵. Jak pisał Schulz w 1936 roku w liście do krytyka literackiego Andrzeja Pleśniewicza:

zdaje mi się, że ten rodzaj sztuki, jaki mi leży na sercu, jest właśnie regresją, jest powrotnym dzieciństwem. Gdyby można było uwstecznić rozwój, osiągnąć jakąś okrężną drogą powtórnie dzieciństwo, jeszcze raz mieć jego pełnię i bezmiar – to byłoby to ziszczeniem „genialnej epoki”, „czasów mesjaszowych”, które nam przez wszystkie mitologie są przyrzeczone i zaprzysiężone. Moim ideałem jest „dojrzeć” do dzieciństwa. To by dopiero była prawdziwa dojrzałość (Schulz, 1975: 73).

W powieści Grosmana długo wyczekiwany Mesjasz nadchodzi, a wtedy zgromadzeni na drohobyckim Placu Świętej Trójcy bohaterowie Schulzowskich opowiadań, choć nieświadomi jego przyjścia, w jednej chwili porzucają znany im świat. Zerwawszy więzy łączące ich z przeszłością, wyzbyci cierpienia i wszelkich destrukcyjnych myśli, skupiają się jedynie na radosnym tworzeniu. Ich nowa rzeczywistość oznacza wolność – od związków rodzinnych, od pamięci, od wszelkich konwencji i wartości, poza wartością tworzenia, od wcześniejszej literatury i sztuki, od „dawnego, szpetnego języka”, a nawet od masowej śmierci (Grosman, 2014: 190, 276). W tym świecie ludzie nie tylko muszą wynaleźć nieskażony, należący wyłącznie do nich język, lecz także wciąż na nowo stwarzać każdą chwilę swojego istnienia. Zwiastowana przez obrazy pustki, utopijna i natchniona „genialna epoka” – ostateczny,

²⁵ Wedle idei *cimcum* (hebr. „skurczenie się, wycofanie”), opisaną przez XVI-wiecznego kabalistę Icchaka Lurię, Bóg będący Nieskończonością wycofał się „z siebie samego”, ze swojej doskonałej pełni, aby uczynić puste miejsce dla własnego Stworzenia (Scholem, 1997: 321–325). Na temat wątków kabalistycznych w prozie oraz w ikonografii Schulza zob. m.in.: Panas, 1992; 1997; 2001.

mesjański etap w dziejach ludzkości – oznacza powrót do doskonałości prapoczątku, triumf życia nad śmiercią i przemijaniem. Naznaczonemu odziedziczoną traumą Holocaustu Szlomie Neumannowi, który chciałby zrozumieć swoje „nieprzeżyte życie Tam” (zob. Eisenstein, 2003: 160), trudno byłoby jednak odrzucić pamięć. Podobnie jak Schulzowski Szloma-złodziej, który każdego roku „z końcem marca lub z początkiem kwietnia, wychodził z więzienia, do którego zamykano go na zimę po awanturach i szaleństwach lata i jesieni” (Schulz, 1985: 138), nie jest on w stanie porzucić własnej drogi. W świecie przedstawionym w *Genialnej epoce* Szloma, zaproszony do domu przez małego Józefa – Schulzowskiego *alter ego* – żeby obejrzeć jego rysunki, skupia uwagę głównie na tym, co mógłby ukraść. W rezultacie, powołany do pomocy w restytucji świata, Szloma zawodzi (Lindenbaum, 1994: 63)²⁶. Zwyciężony przez Erosa, przywłaszcza pantofelki, suknię i korale Adeli, a swoją perwersyjną kradzież tłumaczy upadkiem świata i koniecznością obrony chłopca przed symbolami cynicznej kobiecości. Nawiązując do tej sceny, Grosman ustami Szlomy-pisarza konstatuje:

jestem więźniem własnej natury... lubilem swoje kajdany... (...) jestem zdrajcą i tchórzem... (...) nie jestem stworzony dla genialnej epoki... gdyby był tu błyszczący bucik Adeli, wykorzystałbym pierwszą okazję, ukradł go i uciekł, jak kiedyś... jak zawsze... (Grosman, 2014: 276).

Powtarzalność i przewidywalność zachowań bohaterów noszących to samo żydowskie imię wskazuje na, podszytą ironią i rozpaczą, niemożność

²⁶ Por. scenę rozmowy Józefa ze Szlomą:

„Plac Św. Trójcy był o tym czasie pusty i czysty. (...)

Szloma dostrzegł mnie, uśmiechnął się swym miłym uśmiechem i zasalutował.

– Jesteśmy teraz sami w całym rynku, ja i ty – rzekłem cicho, gdyż wydęta bania nieba dźwięczała jak beczka.

– Ja i ty – powtórzył ze smutnym uśmiechem – jak pusty jest dziś świat.

– Moglibyśmy podzielić go i nazwać na nowo – taki leży otwarty, bezbronny i niczyj” (Schulz, 1985: 138–139).

wyrwania się z ograniczeń własnego „ja”. Ludzkie więzi, tęsknoty, wartości, stałe punkty odniesienia i pamięć – to wszystko uniemożliwia Szloemie Neumannowi bezwarunkową afirmację Schulzowskiego buntu przeciwko kulturze, nawet jeśli ów bunt (podobnie jak zrodzona z niego wizja o mistycznej proveniencji) pozostać musi jedynie w sferze marzeń.

Przeciwwagą dla zapomnienia – warunku *sine qua non* „genialnej epoki” sprzed początku dziejów – jest kluczowa w powieści Grosmana metafora przestrzenna: Biały Pokój²⁷ w podziemiach Jad Waszem (Grosman, 2014: 147, 151). Podejmując Schulzowski motyw zapomnianych, zamkniętych pokoiów albo dodatkowych, bocznych i „trochę nielegalnych” odnóg czasu (por. Szurmiak, 2014: 59–60 i nast.), Grosman tworzy na pozór analogiczną konstrukcję czasowo-przestrzenną, o równie niepewnym statusie ontologicznym. Ten „całkiem pusty”, a równocześnie „powstały z nadmiaru” pokój, którego „nie zaplanowali (...) architekci, nie zbudowali murarze, (...) a pracownicy nigdy o nim nie słyszeli”, będący manifestacją zarówno nicości, jak i hipertrofii, jest bowiem rodzajem hołdu, „który składają wszystkie książki o Holocauście, wszystkie fotografie i słowa, filmy, fakty i liczby, zgromadzone w Yad Vashem, temu, co nigdy nie zostanie zrozumiane ani wyjaśnione” (Grosman, 2014: 187, 181, 182). Dlatego Biały Pokój – metafora pamięci o Zagładzie – jest, jak pisze Grosman:

miejszem prawdziwej próby dla kogoś, kto chce pisać o Holocauście. Jak Sfinks, który zadawał zagadki. Przychodzisz do tego pokoju dobrowolnie i witasz się ze Sfinksiem. (...) Jak wiadomo, wszyscy z góry są skazani na niepowodzenie. Każdą inną ranę czy tragedię da się przełożyć na język znanej rzeczywistości, ale nie Holocaust. Nie zniknie jednak pragnienie, aby próbować (Grosman, 2014: 185).

²⁷ Władysław Kopaliński zauważa, że kolor biały jest „kolorem żałoby i śmierci, całunu, duchów zmarłych, widm. Białość łączy się z absolutem, z początkiem i końcem” (Kopaliński, 1990: 22). Biel to także synonim pustki i „absolutne milczenie”, które jest jak „»nic« poprzedzające wszelkie narodziny, wszelki początek” (Kandinsky, 1954: b.s., cyt. za: Rzepińska, 1983: 545).

Inaczej niż Bruno, który odrzucił ludzki świat i „stworzył sobie własne, wewnętrzne, zamknięte morze, w którym pływał” (Grosman, 2014: 280), Szloma nie potrafi wyzbyć się pamięci ani przewyciężyć traumy swojego narodu.

Pomimo obsesyjnego nawiązywania do twórczości Schulza Szloma-pisarz nie jest mimowolnym naśladowcą kradnącym styl oraz motywy z jego utworów. Za „pośrednictwem” Szlomy Grosman wchodzi ze Schulzem w wymaginowany dialog, a dyskursywność dominująca w powieści pozostaje, co podkreśla Gilead Morahg, kluczem do jej zrozumienia (Morahg, 1999: 470). Język, który nie może być odtąd jedynie środkiem do wyrażania „własnego ja”, służyć ma poniekąd restytucji świata: nawiązywaniu intymnych więzi z innymi oraz tęsknocie za zrodzoną w Schulzowskiej wyobraźni doskonałością prapoczątku. Czytając prozę Schulza, Grosman zrozumiał bowiem, jak należy pisać o Zagładzie: nie śmierć i nienawiść powinny być tematem powieści, ale miłość i życie. Jak wyjaśniał:

Kiedy ktoś czyta Schulza, strona po stronie, nagle odczuwa, jak słowa wracają do swoich źródeł, do najmocniejszego i najintensywniejszego pulsowania życia w ich środku. Nagle chcemy czegoś więcej. Nagle wiemy (...), że życie jest czymś więcej niż tym, co razem z nami pogrąża się w ciemność (Grosman, 2019: 380).

* * *

Przedstawiona w powieści Grosmana pseudobiografia Brunona Schulza, z racji swej niezwykłości oraz nierespektowania zasady prawdopodobieństwa, wykracza poza konwencję narracji opartych na historiach alternatywnych, czyli potencjalnie możliwych do urzeczywistnienia (por. Przymuszała, 2018: 261). Z alternatywnymi narracjami łączy ją jedynie ruch wsteczny, związany z koniecznością dotarcia do punktu, w którym opowiadana historia będzie mogła rozpocząć się na nowo. Kontrfaktyczność podszyta absurdem i groteską ma jednak w dziele Grosmana

racjonalne uzasadnienie, gdyż jest jedyną możliwą odpowiedzią na kłóący się z wymogami racjonalności, co rusz wstrząsany wojną, bieg historii. Podobną odpowiedzią na totalne zło jest związane z religijnością żydowską pojęcie *tikkun olam* (hebr. „odnowa, naprawa świata”), które w myśli Schulza odnosi się do „genialnej epoki”, rozumianej jako ostateczny etap w dziejach ludzkości, czyli dojście do końcowej restytucji zużytego już i upadłego świata. Próbę (choćby z góry skazaną na porażkę) zadośćuczynienia za okrucieństwo i nijakość wpisane w stwarzaną przez ludzi rzeczywistość podejmuje w swej powieści również Dawid Grosman. Ożywiając echo Schulzowskiej „genialnej epoki”, dostrzega on nagle, że „człowiek (...) jest zdolny do większej pociechy, do większych radości, do nieskończenie bogatszej skali barw” (Grosman, 2014: 279).

Literatura

- Bachelard G., 1975, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Bolecki W., Jarzębski J., Rosiek S., red., 2003, *Słownik schulzowski*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Brown R.E., 1990, *Bruno Schulz and World Literature*, „The Slavic and East European Journal”, no. 34 (2), s. 224–246.
- Budzyński W., 2001, *Schulz pod kluczem*, Świat Książki, Warszawa.
- Christianus-Gileta K., 2018, *Alegoryczny obraz morza w powieści „Patrz pod: Miłość” Dawida Grosmana*, w: *Śmierć w wodzie i inne motywy akwaticzne w horyzoncie wyobraźni*, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa, s. 139–153.
- Christianus-Gileta K., 2020, *Polska literatura w przekładach na język hebrajski. Z dziejów recepcji w Izraelu*, rozprawa doktorska przygotowana pod kierunkiem dr hab. Beaty Tarnowskiej, prof. UWM, Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie, Olsztyn–Gdańsk [mps.].
- Cirlot J.-E., 2000, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków.

- Conrad J., 1994, *Jądro ciemności*, przeł. J. Polak, Kantor Wydawniczy SAWW, Poznań.
- Eisenstein P., 2003, *Traumatic Encounters: Holocaust Representation and the Hegelian Subject*, State University of New York Press, Albany.
- Feder L., 1974, *Marlowa zstąpienie do piekła*, przeł. M. Ronikier, w: *Conrad w oczach krytyki światowej. Kalendarium życia i twórczości*, wybór Z. Najder, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, s. 477–493.
- Ficowski J., 1986, *Okolice sklepów cynamonowych*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Fiut A., 2003, *Bruno Schulz jako bohater literacki*, w: *W ułamkach zwierciadła – Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*, red. M. Kitowska-Lysiak, W. Panas, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin, s. 497–513.
- Grass G., 1990, *Kot i mysz*, przeł. I. i E. Naganowscy, Czytelnik, Warszawa.
- Grosman D., 2014, *Patrz pod: Miłość*, przeł. M. Sommer, Świat Książki, Warszawa.
- Grosman D., 2019, *Genialna Epoka*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, nr 1/2, s. 378–380.
- Grossman D., 2002, *Holocaust, Storytelling, Memory, Identity: David Grossman in California. See Under: LOVE: A Personal View*, „Judaism. A Quarterly Journal of Jewish Life and Thought”, Winter, vol. 51, no. 1, s. 42–50.
- Grossman D., 2007, *Confronting the beast*, „The Guardian”, 15 September, <https://www.theguardian.com/books/2007/sep/15/featuresreviews.guardianreview2> [dostęp: 1.08.2023].
- Hudzik A., 2015, *Doświadczenie i pamięć z otwartą furtką. Maxim Biller o Brunonie Schulzu*, „Pamiętnik Literacki”, z. 3, s. 105–123.
- The Jewish Perspective on Water: Insights from Religious Beliefs*, 2023, IIL-ss International Institute for Law of the Sea Studies, <https://iilss.net/the-jewish-perspective-on-water-insights-from-religious-beliefs/> [dostęp: 20.01.2024].
- Kalnická Z., 2002, *Woda*, przeł. z ang. M. Bakke, K. Wilkoszewska, w: *Estetyka czterech żywiołów. Ziemia, woda, ogień, powietrze*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków, s. 73–131.
- Kandinsky W., 1954, *Du spirituel dans l`art et dans la peinture en particulier*, transl. P. Volboudt, Denoël: Gonthier, Paris.
- Kaszuba-Dębska A., 2020, *Bruno. Epoka genialna*, Znak, Kraków.
- Kopaliński W., 1990, *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa.
- Lindenbaum S., 1994, *Wizja mesjanistyczna Schulza i jej podłoże mistyczne*, w: *Czytanie Schulza*, red. J. Jarzębski, Oficyna Naukowa i Literacka TIC, Kraków, s. 33–67.
- Lurker M., 1989, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przeł. K. Romaniuk, Pallotinum, Poznań.

- Molisak A., 2005, *Bruno Schulz jako bohater literacki*, w: *Drohobycz wielokulturowy*, red. M. Dąbrowski, W. Meniok, Elipsa, Warszawa, s. 92–104.
- Morahg G., 1999, *Israel's New Literature of the Holocaust: The Case of David Grossman's See: Under Love*, „Modern Fiction Studies”, vol. 45, no. 2, s. 457–479.
- Nalewajk-Turecka Ż., 2007, *Materia tożsamości – tożsamość materii. O postaci literackiej w prozie Brunona Schulza*, „Tekstualia”, nr 1, s. 1–36, https://tekstualia.pl/files/89ec7fae/nalewajk_zaneta-materia_tozsamosci_tozsamosc_materii.pdf [dostęp: 19.07.2023].
- Ossowski A., 1992, *Drohobyckie bestiarium*, w: *Bruno Schulz. In memoriam 1892–1942*, red. M. Kitowska-Lysiak, Wydawnictwo FIS, Lublin, s. 79–99.
- Panas W., 1992, „*Mesjasz rośnie pomału...*”. *O pewnym wątku kabalistycznym w prozie Brunona Schulza*, w: *Bruno Schulz. In memoriam 1892–1942*, red. M. Kitowska-Lysiak, Wydawnictwo FIS, Lublin, s. 113–129.
- Panas W., 1997, *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin.
- Panas W., 2001, *Bruno od Mesjasza. Rzecz o dwóch ekslibrisach oraz jednym obrazie i kilkudziesięciu rysunkach Brunona Schulza*, Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Przymuszała B., 2018, *Opowieść a-alternatywna. O „Patrz pod: Miłość” Dawida Grossmana*, „Narracje o Zagładzie”, nr 4, s. 259–268.
- Rybicka E., 2000, *Formy labiryntu w prozie polskiej XX wieku*, Universitas, Kraków.
- Rzepińska M., 1983, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Scholem G., 1997, *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*, przeł. M. Galas, wstęp I. Kania, Czytelnik, Warszawa.
- Schulz B., 1975, *Księga listów*, oprac. J. Ficowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Schulz B., 1985, *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod Klepsydrą*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Schulz B., 1998, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Kraków.
- Stojanović B., 2003, *Bursztynowe skojarzenia, czyli schulzoidzi na Bałkanach*, w: *W ułamkach zwierciadła – Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*, red. M. Kitowska-Lysiak, W. Panas, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin, s. 515–532.
- Szurmiak K., 2014, *Grossman's White Room and Schulzian Empty Spaces*, in: *See Under: Shoah: Imagining the Holocaust with David Grossman*, eds. M. De Kesel, B. Siertsema, K. Szurmiak, Brill Academic Pub, Boston, s. 59–73.

- Tatarenko A., 2015, *Magiczna formuła Schulza. Poglądy literackie pisarza przez pryzmat autotematyzmu oraz interpretacje „schulzoidów”*, przeł. E. Sobol, „Schulz/Forum”, nr 5, s. 75–90.
- Vital H., Luria I., 2021, *Gate of Reincarnations. Sha'ar haGilgulim*, transl. G.N. Bergmann, independently published.

Netografia

www.ithl.org.il [dostęp: 25.04.2023].

BEATA TARNOWSKA – associate professor, Faculty of Humanities, Institute of Literary Studies, University of Warmia and Mazury in Olsztyn, Olsztyn, Poland / prof. dr hab., Wydział Humanistyczny, Instytut Literaturoznawstwa, Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie, Olsztyn, Polska.

Literary scholar. Prof. Tarnowska's research interests focus on the space presented in a literary work, issues of artistic translation, bilingualism in literature and Polish-Israeli literary relations. Author of many books, including *Geografia poetycka w powojennej twórczości Czesława Miłosza* [*Poetic Geography in the Post-War Work of Czesław Miłosz*] (Olsztyn 1996), *Między światami. Problematyka bilingwizmu w literaturze. Dwujęzyczna twórczość poetów grupy „Kontynenty”* [*Between Worlds. The Problem of Bilingualism in Literature. Bilingual Work of the Poets of the “Kontynenty” Group*] (Olsztyn 2004), *Tel Awiw – Jerozolima. Literackie kreacje przestrzeni miejskiej* [*Tel Aviv – Jerusalem. Literary Creations of Urban Space*] (Olsztyn 2019).

Literaturoznawczyni. Zainteresowania naukowe prof. Tarnowskiej ogniskują się wokół przestrzeni przedstawionej w dziele literackim, zagadnień przekładu artystycznego, bilingwizmu w literaturze oraz polsko-izraelskich związków literackich. Autorka książek, m.in.: *Geografia poetycka w powojennej twórczości Czesława Miłosza* (Olsztyn 1996), *Między światami. Problematyka bilingwizmu w literaturze. Dwujęzyczna twórczość poetów grupy „Kontynenty”* (Olsztyn 2004), *Tel Awiw – Jerozolima. Literackie kreacje przestrzeni miejskiej* (Olsztyn 2019).

E-mail: beata.tarnowska@uwm.edu.pl