

Bruno Schulz – konstnären och assimilationen

Om det har gått några år sedan *Kanelbutikerna* och *Sanatoriet Timglasat* kom ut i svensk översättning 1983 respektive 1987, tycks det svenska intresset för Bruno Schulz långsamt ha vaknat till liv.¹ Sålunda har till exempel förlaget Ersatz nyligen gett ut den tjeckisk-tyske författaren Maxim Billers kortroman *I huvudet på Bruno Schulz* i Anna Bengtssons översättning samtidigt som tidskriften och förlaget *Glänta* har publicerat långt över hundra brev, fem essäer och fyra noveller i svensk översättning och med förord av Emi-Simone Zawall.² Detta är anmärkningsvärt – och likaså bekymmersamt, eftersom han ständigt får framträda bara som författaren Schulz, nästan aldrig som konstnären, och dessutom – i det svenska sammanhanget – aldrig som kopplad till sin judiskhet, när det i själva verket är just den judiska dimensionen i hans konstnärskap som bär innehållet i konfrontation med de krav assimileringen ställer och förutsätter.

Bruno Schulz föddes i juli 1892 i en ”typisk” östjudisk *shtetl*, i Drohobytyj (polska: Drohobycz) i nuvarande västra Ukraina inte särskilt långt från habsburgska Lemberg (Lwów, Lviv). Drohobytyj var redan då en förhållandevis oansenlig provinsstad i

förhållande till axeln Lemberg-Kraków, en stad i vilken judarna var den största enskilda befolkningsgruppen med cirka 47 procent av hela befolkningen, 40 procent vid krigsutbrottet 1939.³ Stadens storhetstid inföll under det förra sekelskiftet efter att olja hade hittats i det närbelägna Borysław, vilket också gav upphov till en ekonomisk boom som berikade ett antal oljemagnater och attraherade lycksökare och stora mängder fattiga arbetare som levde under förhållanden som ansågs svåra även med dåtidens mått mätt; många av de en gång nyrikas imponerande villor finns kvar än idag men i ett betydligt mer förfallet skick än i Schulz berättelser, där de blev till mytiska sagoslott och föremål för komplicerade habsburgska tronintriger.

Schulz föddes i en förmögen och respekterad familj som kom på obestånd; fadern Jakub Schulz var textilhandlare med en egen butik vid torget mitt i Drohobytyj och var samtidigt en originell figur, en drömmare och visionär. Och eftersom affärerna

1 Schulz, Bruno: *Kanelbutikerna*. Med illustrationer av författaren. Översättning från polskan av Johan Malm. Stockholm: Prisma, 1992 (1983)

Schulz, Bruno: *Sanatoriet Timglasat*. Med illustrationer av författaren. Översättning från polskan av Johan Malm. Stockholm: Prisma, 1987

2 Biller, Maxim: *I huvudet på Bruno Schulz*. Översättning Anna Bengtsson. Stockholm: Ersatz, 2016
Schulz, Bruno: *Brev essäer noveller*. Urval, översättning och förord av Emi-Simone Zawall. Göteborg: Glänta Produktion MMXVI, 2016.

3 Allmänt om Schulz, se t.ex.

Ficowski, Jerzy: *Regions of the Great Heresy: Bruno Schulz, A Biographical Portrait*. New York: W. W. Norton & Company, 2004

Banks, Brian R.: *Muse & Messiah: The Life, Imagination & Legacy of Bruno Schulz*. London: Inkermen Press, 2006

Dardzinska, Aneta: ”Bruno Schulz” i Ludwisiak, Malgorzata & Suchan, Jaroslaw (red., eds.): *Polak, Żyd, artysta. Tożsamość a Awangarda. Pole, Jew, Artist: Identity and Avant-Garde*. Łódź: Muzeum Sztuki, 2009, s. 24

Jarzębski, Jerzy: ”Två texter om Bruno Schulz” och Kossowski, Łukasz: ”Bruno Schulz, provinsens besjunge”, www.judiska-museet.se/franz-kafka-och-bruno-schulz-granslandets-mastar/ [maj 2017].

gick sämre och sämre samtidigt som modern Henrietta Schulz, född och uppvuxen i den förmögna trähandlarfamiljen Kuhmerker, beskrivs som den som tack vare sin praktiska läggning fick ta hand om familjens dagliga angelägenheter⁴, är det inte heller särskilt svårt att associera till Sholem Aleichems Menachem Mendl och dennes hustru fru Schejne-Schejndel, som är lika jordisk och praktisk som mannen är en visionär drömmare utan förankring i vardagsverkligheten och dess krav på anpassning och konkret orienteringsförmåga.

Efter sin studentexamen vid läroverket i Drohobytyj år 1910 började Schulz studera arkitektur vid tekniska högskolan i Lemberg, men blev av allt att döma tvungen att avbryta sina studier redan året därpå på grund av sjukdom. Han återupptog dem efter en konvalescens på över två år, dock utan att avlägga någon egentlig examen, samtidigt som han år 1917 sporadiskt deltog i föreläsningar på tekniska högskolan i Wien samt tog regelbundna lektioner vid konstakademien i samma stad, ännu

imperiets huvudstad, dess på grund av kriget redan nu allvarligt skadeskjutna politiska och kulturella centrum. Detta var just det krig som sedan också definitivt satte stopp för hans drömmar om en arkitektkarriär och tvingade honom att ta sig tillbaka till hemstaden för att framöver försörja sig som olegitimerad tecknings- och slöjdlärare vid sitt gamla läroverk; sedan brodern Izydor, som arbetade inom oljeindustrin, dog oväntat tvingades Schulz försörja inte bara sig själv, utan även sin ”nervsjuka” syster, en äldre kusin som skötte hushållet och dessutom sin vuxne systerson, ”något av en melankoliker”.

Vantrivseln på skolan blev tillsammans med ar-

⁴ Kossowski: ”Bruno Schulz, provinsens besjungere”.



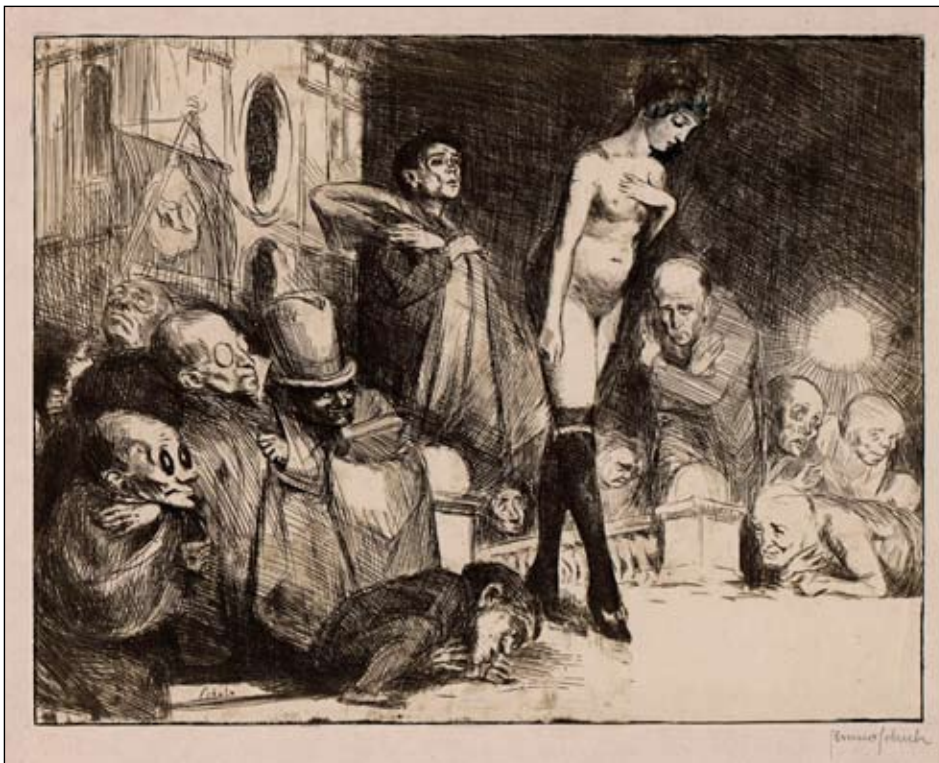
Bruno Schulz: *Lulu*

modet hans ständiga följeslagare även eftersom han inte kunde leva på sin konst sådan den framträdde i exempelvis den sedermera så berömda grafiska mappen *Xsięga Bałwochwalcza* (Avguderiets bok) i cliché verre-teknik från början av 1920-talet med dess märkliga och i många stycken oförblommerat eklektiska blandning av allt från Chagall och Watteau till Egon Schiele, Oskar Kokoschka, österrikisk jugend och de italienska renässansmästarna. Schulz hade inte heller någon för försörjningen avgörande framgång som porträttmålare i Drohobytyj med dess nära nog obefintliga medelklass, den för just porträttmålare naturliga kundkretsen. Den enda gång han

besökte tidens obestridda konstmetropol för att förverkliga sin dröm om att ”en gång få se den franska konsten och andas konstens rena luft” var en tre veckor lång och av idel besvikelser präglad vistelse i Paris två år före krigsutbrottet; i ett brev till vännen Romana Halpern medgav också att han hade varit naiv i sin tro att kunna erövra Paris, ”den mest exklusiva, självtillräckliga och slutna staden

i världen”; polska ambassaden brydde sig inte om att bistå honom, konstsalongerna var stängda och kvinnorna förfärliga kokotter – ”Ett liderligt Babylon är vad det är!”

Bruno Schulz målningar, teckningar och grafiska blad uppvisar en besynnerlig, ja, nästan fantastiskt sammanvävd värld av mer eller mindre groteska, vanskapta och förkrympta män, ofta med ansiktsdrag påminnande om honom själv, män i poser som masochistiskt uttrycker sin underdanighet inför onåbara, stolta och dominerande unga kvinnor, inte sällan avbildade som prostituerade som spotskt betraktar några förtvivlat grimaserande, krypande chassidim. Schulz ser dessa inte som representan-



Procesja ("Procession"). Ur Avguderiets bok (Zaczarowane miasto II), 1920-1921

ter för en viss religiös inriktning, utan snarare som ett slags magiker vilkas närvaro ger verkligheten en märkvärdig, högtidlig karaktär, samtidigt som Krokodilgatan i både boken om kanelbutikerna och i de grafiska bladen förvandlas till skådeplatsen för en särskild sorts bedrägeri där kön blandas med pervers erotik. Vanliga möten mellan människor bryter sig ur den verkliga tiden och förvandlas till rena backanaler – bakom några bord sitter nakna kvinnor som för det mesta ignorerar inviterna från en grupp nakna män hopkrupna under borden men som ibland generöst släpper in dem i sin krets.

Vardagen i Drohobytyj var för Schulz en plats där myter kommer till liv: myten om våren, den förlorade barndomens och ungdomens tid när verklig solidaritet och osjälviskhet rådde, men även, från att han var sex eller sju år gammal, den mytiska bilden av en täckt droska med lysande lanternor som far fram genom en nattlig skog, bilden som han själv betecknar som ett slags konstnärlig knutpunkt, hans visuella fantasiers grundkapital, myten om färden genom natten som resulterade i en serie originella visioner av vagnar förspända med två hästar som far genom stadens gator med nakna kvinnor som passagerare. I *Avguderiets bok*, detta av sadomasochistiska fantasier genomdränkta manifest, domine-

rar bilden av kvinnan som objekt för kättersk avgudadyrkan, uttrycket för konstnärens erotiska fascination för den ständigt närvarande kvinnligheten sådan denna framträdde i termer av den "katastrofistiska" *fin-de-siècle*-atmosfären i Wien under konstnärens korta vistelse i den österrikiska huvudstaden. I Wien fick han också tillfälle att studera Kokoschkas och Schieles konst, samtidigt som han i Drohobytyj inspirerades av reproduktioner av

de gamla spanska mästarna, bland dem i synnerhet Goya och Ignacio Zuloaga vid sidan av såväl Velázquez, Tizian och Veronese.

I detta sammanhang har den polska konstvetaren Aneta Dardzinska lyft fram det faktum att Bruno Schulz i huvudsak umgicks med andra assimilerade judar för att han kände en andlig släktskap och gemenskap med "Bokens och Profeternas uråldriga folk", för att han solidariserade sig med alla dem som drabbades av de antisemitiska orättvisorna och våldsdåden i hans egen samtid samt för att han inte kände sig försvarslös bland andra assimilerade judar jämfört med skolan där han undervisade eller bland sina författarkolleger, inför vilka han kände att han var förlorad och hjälplös gentemot dem som i tysthet dömde ut honom som en främling. Samtidigt uppmärksammar Dardzinska att en av huvudpersonerna i Schulz berättelser är en far som starkt påminner om en judisk patriark, på samma gång som hon förnumstigt noterar att myten om Boken, som genomsyrar både hans författarskap och även exempelvis *Avguderiets bok*, måste hänga samman med Torans ställning i judendomen. Bokens värld hos Schulz, den djupa andlighetens "maskulina" värld, kontrasteras på ett "perverst" sätt mot en kvinnlig, förlamande värld av ohämmad sensuali-

tet, erotik och förförelse, där den förra väcker minnet av det traditionella, på andligheten fokuserade judiska livet, medan den senare tycks väcka allt det lockande men samtidigt farliga som ryms i det "främmande", "yttre" och "nya". Detta är kanske en något långsökt men onekligen fascinerande tanke, om vi tillåts tolka den som att Dardzinska menar att Schulz uppfattade den "maskulina" Bokens värld som den av traditionella sedvänjor, rabbinisk legalism och Talmudstudier präglade judiskheten i kontrast till de faror och fallgropar som de assimilerade eller assimilerande judarna konfronterades med i umgänget med den icke-judiska världen, inför vilken dessa kröp som teckningarnas och de grafiska bladens underdåniga och samtidigt skräckslagna män inför de dominanta, krävande och samtidigt så fascinerande hororna, dessa sinnebilder för den icke-judiska och sekulariserade världens lockelser. Bruno Schulz framställning av de krälände judarna förvandlas till en rasande anklagelse mot alla dem som har gett efter för assimilationens krav på anpassning och kulturell självförnekelse.

I detta sammanhang blir dessutom Bruno Schulz egen beskrivning av *Kanelbutikerna* i den självbiografiska essän⁵ som ingår i den svenska brevtgåvan särskilt intressant som ett slags tragiskt vittnesmål om hur assimileringen tvingar fram ett ständigt roterande maskspel hos den som för alltid måste dölja sitt "egentliga" ursprung även för sig själv. Schulz skjuter själv förlåten åt sidan när han säger att *Kanelbutikerna* erbjuder "ett visst recept" på hur verkligheten bör uppfattas. Bruno Schulz är nästan övertydlig när han samtidigt erkänner att boken är en självbiografi som återger hans egen "mytologiska" släkttavla på samma gång som boken representerar



Rewolucja w mieście ("Revolution i staden"). Ur Avguderiets bok

hans eget personliga öde. Det är i själva verket som om han explicit beskriver sin egen situation i den av ständiga krav på anpassning präglade polska, ukrainska, sovjetiska, tyska, habsburgska, romersk-katolska, grekisk-katolska, rysk-ortodoxa och judiska hemstaden när han skriver att den verklighet som *Kanelbutikerna* gestaltar styrs av bara en överallt härskande princip, den universella maskeraden:

Där antar verkligheten olika former bara för skens skull, för att tjäna skämtet och leken. Någon är människa, någon annan kackerlacka, men dessa skepnader når inte själva varat. De är bara roller, lånade för stunden, bara yttre hudlager som strax kastas bort. Här antas en extrem form av monism där enskilda objekt inte utgörs av något annat än masker. Substansens liv består i förbrukandet av ett oändligt antal masker. Denna formernas rörelse är livets essens. Därför utstrålar substansen alltid en aura av universell ironi, av den atmosfär som råder i kulisserna, bakom scenen, där skådespelarna, efter att ha tagit av sig sina kostymer, står och skrattar åt sina rollers patos. I själva idén om det individuella varat finns en ironi, ett bedrägeri, en narraktigt utsträckt tunga.⁶

TOM SANDQVIST

⁵ Schulz, Bruno: "En essä till S. I. Witkiewicz". Schulz 2016, s. 241–245.

⁶ Ibid. s. 243–244.