Władysław Panas

LEKCJA PROFESORA ARENDTA

1.

Opowiem inną przygodę dziwniejszą...

W. Gombrowicz, *Kosmos*[1]

Wreszcie otwierały się drzwi jego pokoju i wchodził – mały, z piękną brodą, pełen ezoterycznych uśmiechów, dyskretnych przemilczeń i aromatu tajemnicy.

B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*[2]

A nic tu nie zapowiadało przygody. Wprost przeciwnie. Jeśli już na coś zanosiło się, to raczej na mozolne zbieranie materiałów do przypisu, którym chciałem opatrzyć pewną scenę ze *Sklepów cynamonowych* Brunona Schulza. Oczywiście, są przypisy dotyczące sensacyjnej materii, ale materia tego przypisu na taką nie wyglądała. Chodziło o pojedynczy i właściwie najzwyklejszy przypis, aczkolwiek trochę jednak rozbudowany i może nawet lekko narracyjny, odnoszący się do jednego tylko fragmentu Schulzowego opowiadania. Tego oto: Wspaniała, „cynamonowa" odyseja po nocnym mieście doprowadza narratora i bohatera w jednej osobie przed „tylną i nigdy niewidzianą stronę gmachu gimnazjalnego" (62). (Zupełnie jak niewidzialna strona księżyca i jeszcze to wchodzenie do budynku od tyłu... Zostawiamy te i podobne „miejsca hermeneutyczne" całkiem na boku, bo teraz mamy inne zadanie.) Brama, chociaż to noc, jest „otwarta, sień oświetlona" (62). Dziwne. Ale jaki powód?

Przypomniałem sobie, że o tej późnej godzinie musi się w sali profesora Arendta odbywać jedna z lekcyj nadobowiązkowych, prowadzona w późną noc, na które zbieraliśmy się zimową porą, płonąc szlachetnym zapałem do ćwiczeń rysunkowych, jakimi natchnął nas ten znakomity nauczyciel (63).

I dalej następuje niezbyt obszerny – w ogóle cały epizod jest dosyć krótki – opis lekcji rysunków profesora Arendta. Z żalem odmawiam sobie przyjemności przytoczenia tego opisu w całości. Odkładam tekst, bo w tym momencie rzecz dotyczy wyłącznie postaci, zaiste, znakomitego nauczyciela, dla którego przychodzi się do szkoły w nocy i zimową porą. Otóż nieoceniony Jerzy Ficowski ustalił, iż profesor Arendt, Adolf Arendt, to autentyczna postać wzięta z drohobyckiej rzeczywistości! Posłuchajmy klasyka schulzologii:

Jego pierwszy nauczyciel rysunków Adolf Arendt (którego po latach wymieni z nazwiska w swoich *Sklepach cynamonowych*) [...][3].

I nieco dalej:

[...] gdy, wszedłszy do gmachu gimnazjum, postanawia zajrzeć do sali, w której profesor Arendt prowadził lekcje rysunków – znajduje się w ck Gimnazjum im. Franciszka Józefa, gdzie się Schulz uczył i gdzie istotnie jego pierwszym przewodnikiem po krainie sztuki był w 1902 roku Adolf Arendt[4].

Kapitalne i wprost niesłychane! Bo to jedyna postać przeniesiona ze świata, powiedzmy, realnego do sztuki Schulza wraz z własnym, autentycznym nazwiskiem i pełnioną w rzeczywistości pozaliterackiej funkcją zawodową. Jedno jedyne nazwisko drohobyckie w całej prozie Schulza. W praktyce artystycznej autora *Sklepów cynamonowych* – gest semantyczny praktycznie bez żadnej analogii. W świecie przedstawionym, który jest poddany totalnej mityzacji, tylko profesor rysunków zachował swój personalny i personalistyczny zarazem wymiar. Aczkolwiek mamy tu do czynienia z czymś zupełnie wyjątkowym i jednorazowym, doskonale przecież rozumiemy i znamy źródło takiego zachowania artysty. Dla kogoś takiego, kto jak Schulz mógł o sobie napisać: „Jeszcze nie umiałem mówić, gdy pokrywałem już wszystkie papiery i brzegi gazet gryzmołami, które wzbudzały uwagę otoczenia" (442), nauczyciel rysunków, zwłaszcza jeśli był jeszcze w dodatku znakomity, musiał być tym najważniejszym i jedynym nauczycielem w całej edukacji szkolnej, kimś, kogo się będzie pamiętało do końca życia. Stąd to niezwykłe, najwyższe, gdyż unieśmiertelniające, wyróżnienie, stąd ten hołd i ta niezwykła laudacja. Po prostu wdzięczny uczeń zapewnił swemu nauczycielowi wieczność. Do rzeczywistych elementów drohobyckiej topografii, jaka przedostała się do Schulzowej prozy (ulice: Stryjska, Leszniańska-Liszniańska, Podwale; Zupy Solne; Tyśmienica, kościół Świętej Trójcy itd.), należy więc dodać jeszcze osobę profesora Adolfa Arendta[5].

Mniej więcej w tym punkcie zrodził się pomysł, aby poświęcić profesorowi Arendtowi jakiś przypis, w którym powie się o nim cokolwiek więcej niż ta nadmiernie już odsączona informacja, że był w 1902 roku profesorem rysunków w drohobyckim Gimnazjum im. Cesarza Franciszka Józefa I, do którego uczęszczał Bruno Schulz. Nikt tu nie rzekł, a nie wiem, czy i pomyślał: – Zasłużył pan, panie profesorze Arendt, na skromną notę biograficzną. Należy się ona panu, albowiem dawny uczeń wprowadził pana do swojej sztuki. Historyk literatury w takiej sytuacji – tego wymaga od niego profesja – musi zabrać się do swojej pracy, czyli wykonać podstawowe czynności poznawcze, które przynajmniej w takim elementarnym zakresie zbiorą wiedzę o postaci:

Czy można sobie wyobrazić, kiedy mówi się o czyimś życiu, informację ważniejszą niż ta, w której podana jest data śmierci i data urodzin?[6]

No, właśnie, tego dotąd nie zrobiono. Właściwie, prawdę mówiąc, nic w tej sprawie nie zrobiono, to znaczy w sprawie zgromadzenia jakiejś wiedzy o profesorze rysunków, który uczył Schulza, nic więcej niż to, co napisał Ficowski. A przytoczyłem wyżej absolutnie wszystko, co napisał na ten temat. Mój poznawczy dyskomfort miał także inną jeszcze przyczynę: tkwiła ona w samej, by tak rzec, strukturze tej informacji, jaką do tej pory mieliśmy. W dziwnej dacie – ten rok 1902 – która nie datuje, gdyż okazuje się zdumiewająco nieścisła (ścisła data, która jest nieścisła!) i zamiast informować, wytwarza tylko informacyjny szum.

No bo zważmy, jak zrozumieć coś takiego, jeśli, naturalnie, trochę się nad tym zastanowimy, a wydaje mi się, że już nadszedł czas, aby się nad tym wszystkim zastanowić: profesor Adolf Arendt był nauczycielem Schulza w 1902 roku. Tylko w 1902. To rok, jak wiadomo, w którym Schulz zaczął swą gimnazjalną naukę. Więc wychodzi jakoś krótko. I nie wiadomo, czy mowa jest o roku kalendarzowym, czy o tzw. roku szkolnym – wtedy byłby to rok 1902/1903. Bruno, jak każde dziecko, poszedł do szkoły po wakacjach, po wakacjach, rzecz jasna, 1902 roku. Zatem skoro Arendt uczył go jedynie w 1902 roku, trwało to od wakacji do bożonarodzeniowych ferii. Czyli nigdy w zimie, jak czytamy w opowiadaniu. Ale to drobiazg i nie będziemy z nim wychodzili na żadne forum. Śmieszne. Może jednak nie do końca jest śmieszna, chociaż drobiazgowa, ta moja pedanteria, zmierzająca do uściślenia, co znaczy owa, nieco jakby feralna (w schulzologii, w schulzologii jedynie), jak już widzę, data 1902. Brniemy więc dalej. A cóż to za cezura ten koniec roku kalendarzowego w pracy nauczyciela, dla którego, tak samo zresztą jak i dla ucznia, o czym wszyscy wiedzą, podstawową jednostką jest rok szkolny. Dlaczego profesor Arendt – w świetle tak formułowanej jak dotąd informacji – byłby nauczycielem jedynie do końca 1902 roku? Coś się z nim stało? Mógł zachorować i – przecież zdarza się – umrzeć, mógł zwariować albo też został aresztowany. Wszystko możliwe. Tak czy inaczej był to kontakt – Schulza i profesora Arendta – bardzo krótki, a jednak został zapamiętany i utrwalony. Musiał mieć wyjątkowe znaczenie dla dziesięcioletniego chłopca, który rysował „od zawsze".

I tak jakoś, na marginesie całkiem innych zainteresowań i zatrudnień schulzologicznych, zacząłem przed, no, wielu już laty poszukiwać materiałów, które pomogłyby wyjaśnić tę – dla mnie przynajmniej – zagadkową sprawę 1902 roku w biografii Schulza i w biografii nauczyciela rysunków Arendta, o którym chciałem też zbudować miniaturową opowieść – przypis. Wreszcie kiedyś, dawno temu, pewnego, jak mawia się w takich sytuacjach, pięknego popołudnia wylądowała na moim stole bibliotecznym, wśród

obłoczków stuletniego chyba kurzu, wspaniała książka: napisana przez Zdzisława Kultysa historia drohobyckiego gimnazjum, wydana w Drohobyczu w 1908 roku i obejmująca pierwsze pięćdziesiąt lat istnienia szkoły, która akurat obchodziła tę rocznicę i z tej okazji profesor tegoż gimnazjum opracował jej monografię[7]. Wzorcową pod każdym względem. Jest w niej prawie wszystko, czego nam potrzeba: zwłaszcza kompletne wykazy kadry nauczycielskiej wraz z latami zatrudnienia. Szkoda, że tylko do 1908 roku. Szkoda, że ta rocznica nie wypadła parę lat później. Ale i tak mamy tam dane, o które nam tu chodzi. Oczywiście, jest profesor Adolf Arendt, nauczyciel rysunków, który pracował w gimnazjum w latach 1892-1902[8]. Oto, jak sądzę, źródło informacji Ficowskiego. Arendt faktycznie uczył w Drohobyczu jeszcze w 1902 roku. Ale w tymże roku pojawia się już w wykazach następny nauczyciel rysunków: Franciszek Chrząstowski[9]. Takimi danymi dysponował biograf i nadał im ten niezbyt, oględnie patrząc, precyzyjny kształt: profesor Arendt był w 1902 roku pierwszym nauczycielem rysunków Brunona Schulza. Z książki Kultysa wziął zatem Ficowski (a za nim, rzecz jasna, cała schulzologia) ten – teraz już mam pewność – pechowy 1902 rok, lecz jak dokładnie objaśnić to, co się wtedy wydarzyło. Zdaje się, że mamy co do tej sprawy w miarę jednakową intuicję, ale nie mamy żadnych dokumentów potwierdzających lub zaprzeczających. U Kultysa takich dokumentów nie znajdziemy. Z jego opracowania warto natomiast wydobyć to, co według autora stanowiło jedną z paru najważniejszych zalet gimnazjum. Otóż było ono wzorcowe pod względem – właśnie! – nauki rysunku:

> Z pewną dumą – pisze Kultys, od 1906 roku profesor drohobyckiego gimnazjum i potencjalnie jeden z nauczycieli Schulza – może o sobie to gimnazyum powiedzieć, że w niem naprzód odbyła się reorganizacja nauki rysunków, jako przedmiotu obowiązkowego w wyższem gimnazyum, i że inne szkoły na nim się pod tym względem wzorowały[10].

Nie ma chyba wątpliwości, że należy w tym widzieć także osobistą zasługę profesora Arendta. Lecz cóż dzieje się z nim i jego domniemanym, jak mi się coraz bardziej wydaje, uczniem? Oczywiście, w roku 1902. Znowu wykonuję w bibliotece brudną robotę – kurz jakby nieco większy i z pewnością parę lat starszy niż tamten z książki Kultysa, ale ta związana grubym sznurkiem paczka czasopism, którą mi przynoszą z najgłębszych bodaj czeluści magazynów bibliotecznych, jest doprawdy rewelacyjna. Tu wreszcie znajduję wyjaśnienie, tu, czyli w znakomitym miesięczniku galicyjskich nauczycieli „Muzeum. Czasopismo Towarzystwa Nauczycieli Szkół Wyższych". (Te „szkoły wyższe" to po prostu szkoły średnie, ale na dzisiejszym tle mogłyby spokojnie uchodzić za wyższe. Jeśli ktoś nie ma alergii na kurz, niech weźmie do ręki to „Muzeum", a przekona się, jaki był stan ówczesnego szkolnictwa średniego.) Więc „Muzeum" – rok 1902. Jest! Zeszyt 9,

wrześniowy. W dziale informującym o decyzjach władz oświatowych („Odznaczenia, mianowania i przeniesienia”) ukazał się następujący komunikat Wiednia:

> P. Minister w. [wychowania] i o. [oświaty) nadał opróżnione posady nauczycielskie w państwowych szkołach średnich: [...] prof. gimn. w Drohobyczu Adolfowi Arendtowi posadę w szkole realnej w Tarnowie [...][11].

I trochę dalej w tym samym dokumencie, który zresztą ze zrozumiałych względów cytuję tylko w partiach bezpośrednio nas tu interesujących:

> P. Minister w. i o. zamianował rzeczywistymi nauczycielami w państwowych szkołach średnich suplentów: [...] Franciszka Chrząstowskiego ze szkoły realnej w Krakowie dla gimn. w Drohobyczu[12].

Zagadka została rozwiązana, ale jakże fatalnie! Oto bowiem trzeba stwierdzić, że profesor Adolf Arendt nigdy nie był gimnazjalnym nauczycielem Schulza, a Schulz nigdy nie był jego uczniem w drohobyckim Gimnazjum im. Cesarza Franciszka Józefa I. Sprawdziłem: do końca szkolnej nauki Schulza profesor Arendt bez przerwy pracował w Tarnowie i cieszył się tam zasłużonym uznaniem[13]. Tak więc gdy dziesięcioletni Bruno przekraczał we wrześniu 1902 roku próg gimnazjum, w „sali profesora «Arendta» (63) urzędował już Franciszek Chrząstowski. A profesor Arendt, „mały, z piękną brodą, pełen ezoterycznych uśmiechów, dyskretnych przemilczeń i aromatu tajemnicy” (63) – „zaciskał za sobą drzwi gabinetu” (63) w odległym o ponad 200 kilometrów Tarnowie.

Owszem, profesor Arendt uczył rysunku, lecz... starszego brata Schulza. Mógł więc Bruno – tak przecież zafascynowany rysowaniem – zapamiętać postać nauczyciela rysunków, prawdopodobnie jedynego wówczas w Drohobyczu człowieka, który profesjonalnie zajmował się rysunkiem, po prostu z opowiadań brata. Mógł nawet czuć się jego „zaocznym” uczniem, nie mogąc doczekać się, kiedy wreszcie pójdzie do szkoły i trafi do takiej znakomitości. Mógł również znać postać Arendta z opowiadań starszych kolegów, z legendy uczniowskiej. Tak czy inaczej, dokonał „mityzacji rzeczywistości”, ponieważ uwiecznił w roli swojego profesora kogoś, kto nie był jego profesorem. Był nim natomiast – od początku do końca – profesor Franciszek Chrząstowski. W tym samym czasie jeden rozpoczął naukę, drugi zaś – nauczanie. To Chrząstowski uczył Schulza rysunku i wprowadzał w świat sztuki. Chrząstowskiemu też najpewniej zawdzięcza swój publiczny debiut w roli rysownika na wystawie szkolnej w 1908 roku. Sięgam ponownie do monografii Kultysa, który pisze, iż główne uroczystości rocznicowe odbyły się w gimnazjum 23 czerwca 1908 roku i tego

właśnie dnia nastąpiło też o godzinie 16.00 otwarcie wystawy uczniowskiej – z dużym sukcesem:

Najwięcej widzów ściągnęła wystawa rysunków, urządzona przez prof. Chrząstowskiego w sali gimnastycznej [...][14].

Wolno bez większego ryzyka przypuszczać, że na tej wystawie musiały (tak, musiały!) znaleźć się także lub raczej przede wszystkim prace Schulza. To wystawa zbiorowa wprawdzie, lecz pierwsza. I jest w tym niekwestionowana zasługa znakomitego profesora Chrząstowskiego. Nie znam dziejów drohobyckiego wystawiennictwa artystycznego, więc zapytam tylko w tym momencie retorycznie, czy aby wystawa uczniowska zorganizowana przez profesora Chrząstowskiego nie była w ogóle pierwszą lub jedną z pierwszych wystaw, jakie się w Drohobyczu odbyły?

Na marginesie tych ustaleń, dotyczących wymiany profesorów rysunków w Drohobyczu i moich zachwytów nad poziomem sił pedagogicznych skupionych w Towarzystwie Nauczycieli Szkół Wyższych, których organ czasopiśmienniczy pomógł w rozwikłaniu sprawy profesora Arendta, nasuwa mi się i taka oto uwaga, nawiązująca do wizji państwa Franciszka Józefa, z jaką mamy do czynienia w Schulzowej *Wiośnie*: ach, ci nauczyciele c.k., ten „świat podzielony na dykasterie i rangi" (176). Posegregowani jak marki w markowniku Rudolfa. Ciągle w ruchu, ciągle w nieustannej rotacji, stale przemieszczani z miejsca na miejsca, uruchamiani najwyższą decyzją – bo sam minister wychowania i oświaty podejmował ją – i rozsyłani w rozmaite strony galicyjskiej prowincji. Kiedy przegląda się w książce Kultysa wykazy nauczycieli i czas ich zatrudnienia w drohobyckim gimnazjum, włos się lekko jeży od tego absurdu: przed wakacjami jeszcze w Drohobyczu, po wakacjach już w Tarnowie, jak profesor Arendt, do wakacji mieszkało się i pracowało w Krakowie, jak faktyczny nauczyciel Schulza Chrząstowski, a po wakacjach natychmiastowy wyjazd do prowincjonalnego bądź co bądź (chociaż to prowincja kosmopolityczna, ale jednak prowincja) Drohobycza. Nikogo z zainteresowanych nie pytano o zdanie. Z rejestrów Kultysa wypisałem nazwiska 43 nauczycieli drohobyckiego gimnazjum, jacy w nim pracowali (bardzo często tylko się przez nie przewinęli) w latach 1902-1908, czyli w czasie, gdy Schulz był uczniem. Ten liczny zastęp kadrowy obsługiwał szkołę wcale nie gigantyczną. W 1902 roku uczyło się w niej 447 chłopców, a w 1908, ostatnim, jaki objęły rejestry Kultysa, było 673 uczniów. Wśród nich Bruno Schulz.

Oto dzieje pewnego przypisu, do którego zacząłem kiedyś zbierać materiał, ale którego ostatecznie nie napisałem, ponieważ jego przedmiot zmienił, by się tak wyrazić, swój stan. Opowieść, która miała być opowieścią o profesorze Adolfie Arendcie, nauczycielu rysunków Brunona Schulza w drohobyckim gimnazjum, przekształciła się w zupełnie inną opowieść, inną i o czymś innym, niż się początkowo wydawało. Opowieść – o czym? Ano właśnie, o czym teraz będzie ta opowieść, która najniespodziewaniej zaczęła się wysnuwać z opowieści sygnowanej dotąd nazwiskiem Adolfa Arendta? Na razie należy stwierdzić, że nieoczekiwanie ujawnił się biograficzny zygzak w miejscu, gdzie się go w ogóle nie spodziewaliśmy. Zdarza się. Należy spodziewać się, że takich zdarzeń będzie w biografii Schulza znacznie więcej[15]. W każdym razie zygzak ów został pomyślnie wyprostowany i niewielki drobiazg w życiorysie autora *Sklepów cynamonowych* ustaliliśmy w sposób pewny, gdyż mamy na to odpowiednie dokumenty. Przytoczyłem je.

Profesor Arendt w świetle dokonanych tu ustaleń nie jest już takim samym bohaterem, ale przecież jakiś przypis o nim trzeba wykonać. Zwłaszcza teraz, gdy odpadły „naturalne" niejako motywy jego obecności w opowiadaniu. Ale to już zadanie dla edytorów prozy Schulza w krytycznym opracowaniu, na które schulzologia musi się wreszcie zdobyć.

2.

Jeśli strzałka, to na coś wskazuje. [...] A jeśli nie strzałka, to nie wskazuje.

W. Gombrowicz, *Kosmos*[16]

Interpretacja – mówiąc najkrócej – to hipoteza ukrytej całości utworu.

J. Sławiński, *O problemach „sztuki interpretacji"*[17]

Ależ się porobiło! Jeśli ktoś myśli, że na tych ustaleniach sprawa lekcji profesora Arendta wyczerpuje się, jest w głębokim błędzie. Ona dopiero się zaczyna. Tyle że zmienił się jej kierunek. W czasach kiedy myśleliśmy, że profesor Arendt był rzeczywistym nauczycielem rysunków Schulza, w grę wchodził jedynie jakiś obszerniejszy przypis lub co najwyżej rozbudowany komentarz biograficzny. Powód bowiem, dla którego znalazł się w opowiadaniu – profesor Arendt – był przecież dla wszystkich czytelników jasny i właściwie nie było się tu nad czym zastanawiać. Kiedy jednakowoż okazało się to, co się okazało, sytuacja zmieniła się radykalnie i pytanie, dlaczego profesor Arendt (wraz z pochodnymi typu: dlaczego właśnie on, a nie profesor Chrząstowski), nabrało sensu. Stało się – całkiem

nieoczekiwanie – ważną kwestią interpretacyjną. Tak – interpretacyjną ni mniej, ni więcej. W tym punkcie opowiadania, gdzie chyba nawet w najbardziej fantastycznych snach nie przypuszczaliśmy, iż jest tu w ogóle coś do interpretacji, otworzyła się kwestia na wskroś hermeneutyczna, którą sformułuję następująco: dlaczego mianowicie w *Sklepach cynamonowych* lekcję rysunków każe Schulz prowadzić akurat profesorowi Arendtowi?

Zewnętrzny kontekst biograficzny, jak przekonaliśmy się, nie istnieje. Odpowiedź zatem powinna znajdować się wewnątrz tekstu. Bo gdzież indziej moglibyśmy jej poszukiwać? Istnieje wprawdzie taka pokusa (bardzo ludzka i w dużym stopniu naturalna), aby sprowadzić całą tę aferę do kwestii przypadku: Schulz wybrał Arendta przypadkowo, jakoś mu się to nazwisko wyłoniło z odległej pamięci. Odwołanie do przypadku to wcale dobre wyjaśnienie, zwłaszcza jeśli pamiętać – i podzielać pogląd – iż przypadek na jednym poziomie rzeczywistości oznacza nieprzypadkowy bynajmniej wybór w innym wymiarze tego (i tamtego także) świata. Dlaczego więc profesor Arendt?

Nie ma rady, trzeba bardzo tradycyjnie i dokładnie przeanalizować cały opis lekcji rysunków owego znakomitego pedagoga. Może uda się nam znaleźć coś, o co dałoby się zaczepić. Może jest jakiś uchwyt, jakaś podpowiedz, sugestia. Cokolwiek. Skoro zwiodła nas już taka, wydawać by się mogło, najoczywistsza oczywistość, jak ta, iż profesor Arendt uczył Schulza w 1902 roku, musimy być przygotowani na każdy podstęp. Ten ezoteryczny uśmiech, którym narrator obdarzył profesora Arendta, te wszystkie dyskretne przemilczenia i ów gęsty aromat tajemnicy, jaki go spowija, jest również ezoterycznym uśmiechem samego Brunona Schulza i to są też jakieś jego dyskretne wielce przemilczenia owiane tajemniczym aromatem.

Czegóż zatem uczył profesor Arendt podczas tych nocnych i nadobowiązkowych seansów? „Prawdę mówiąc, niewieleśmy podczas tych godzin rysowali i profesor nie stawiał zbyt ścisłych wymagań. Niektórzy przynosili sobie z domu poduszki i układali się na ławkach do powierzchownej drzemki. I tylko najpilniejsi rysowali pod samą świecą, w złotym kręgu jej blasku" (63). Tak więc – możemy w tym momencie poczuć się nieco zaskoczeni – te słynne lekcje rysunków profesora Arendta nie skupiały się zbytnio na ćwiczeniach w rysowaniu. Czym w takim razie zajmował się główny protagonista? „Czekaliśmy zazwyczaj długo na przyjście profesora, nudząc się wśród sennych rozmów. Wreszcie otwierały się drzwi jego pokoju i wchodził – mały, z piękną brodą, pełen ezoterycznych uśmiechów, dyskretnych przemilczeń i aromatu tajemnicy" (63). Profesor Arendt jest już na tej szkolnej scenie, przypominam, nocnej i nieobowiązkowej. Zaraz zacznie się akcja, ale najpierw

odnotujmy jeszcze, skąd przyszedł. To też należy do obrazu całości! Dalszy ciąg ostatniego cytatu jest taki:

> Szybko zaciskał za sobą drzwi gabinetu, przez które w momencie otworzenia tłoczyła się za jego głową ciżba gipsowych cieni, fragmentów klasycznych, bolesnych Niobid, Danaid i Tantalidów, cały smutny i jałowy Olimp, więdnący od lat w tym muzeum gipsów. Zmierzch tego pokoju mętniał za dnia i przelewał się sennie od gipsowych marzeń, pustych spojrzeń, blednących owali i zamyśleń odchodzących w nicość. Lubiliśmy nieraz podsłuchiwać pod drzwiami – ciszy, pełnej westchnień i szeptów tego kruszejącego w pajęczynach rumowiska, tego rozkładającego się w nudzie i monotonii zmierzchu bogów (63-64).

Gabinet, z którego wyszedł profesor Arendt, stanowił jakiś szkolny zbiór gipsowych odlewów, reprezentujących sztukę klasyczną i akademicką, zbiór „smutny i jałowy", wypełniony odgłosami „kruszejącego w pajęczynach rumowiska", zbiór „rozkładającego się w nudzie i monotonii zmierzchu bogów" – powie jeszcze narrator, czyniąc przy okazji aluzję do opery Ryszarda Wagnera. Wolno chyba przypuszczać, że taka sztuka stanowiła podstawę tej oficjalnej i obowiązkowej szkolnej edukacji plastycznej. Wolno też chyba już w tej chwili przypuszczać, że te nadobowiązkowe lekcje nocne były lekcjami zupełnie innej sztuki. O tym dalej. Teraz wróćmy jeszcze do tego pierwszego „wejścia" profesora Arendta i jego charakterystyki, powiedziałbym, nader charakterystycznej.

Co tu jest dyskretnie przemilczane i czego dotyczy ów aromat tajemnicy? I dlaczego uśmiechy profesora są ezoteryczne? (Za moment do ezoterycznych uśmiechów dołączą także ezoteryczne gesty profesora Arendta.) Nie wiadomo. Mogę jedynie domyślać się, iż ma to wszystko jakiś związek z obecnością – tak zaskakującą i z pewnego punktu widzenia nieumotywowaną, to znaczy, mówmy jednak nieco ściślej, umotywowaną inaczej, niż nam się dotąd wydawało – profesora Arendta w tym opowiadaniu. Tajemnica, o jakiej napomyka narrator – to sam profesor Arendt. On jest jej nosicielem. On jest nią. Dyskretne przemilczenia nieznanych nam dotąd treści, które zasługują na pełnię uśmiechów, ezoterycznych wprawdzie, ale wiemy przynajmniej, że nie będziemy mieli do czynienia z jakąś ponurą tajemnicą. Ta tkwiąca w profesorze Arendcie tajemnica ma też swój specyficzny aromat.

W zasadzie tylko jeden niewielki akapit pokazuje profesora Arendta bezpośrednio zaangażowanego w edukacyjną akcję. Przeczytajmy uważnie ten fragment:

> Profesor przechadzał się dostojnie, pełen namaszczenia, wzdłuż pustych ławek, wśród których, rozrzuceni małymi grupkami, rysowaliśmy coś w szarym odblasku nocy zimowej. Było zacisznie i sennie. Gdzieniegdzie koledzy moi układali się do snu. Świeczki powoli dogasały w butelkach. Profesor pogrążał się w

głęboką witrynę, pełną starych foliałów, staromodnych ilustracyj, sztychów i druków. Pokazywał nam wśród ezoterycznych gestów stare litografie wieczornych pejzaży, gęstwiny nocne, aleje zimowych parków, czerniejące na białych drogach księżycowych (64).

Wydaje się nam, sądząc na podstawie tego opisu, iż na lekcjach rysunków profesora Arendta oglądano głównie rozmaite 42 rodzaje grafik, gatunkowo rozmaitych, ale tematycznie, ogólnie rzecz biorąc – nie: albowiem były to „litografie wieczornych pejzaży, gęstwiny nocne, aleje zimowych parków, czerniejące na białych drogach księżycowych". Lekcja się skończyła, lecz świat na zewnątrz i ciągle trwająca w opowiadaniu noc nadal jest opisywana w poetyce właśnie tej „nocnej sztuki":

Rozprószona biel tego światła mżąca ze śniegu, z bladego powietrza, z mlecznych przestworzy, była jak szary papier sztychu, na którym głęboką czernią plątały się kreski i szrafirunki gęstych zarośli. Noc powtarzała teraz głęboko po północy te serie nokturnów, sztychów nocnych profesora Arendta, kontynuowała jego fantazje (64-65).

To już koniec lekcji profesora Arendta i koniec zarazem materiału literackiego, jakim możemy w jego sprawie dysponować. Okazuje się, że profesor nie tylko odbywał nadobowiązkowe lekcje późną nocą, lecz był również wielkim zwolennikiem „nokturnów" i „sztychów nocnych", czyli malarstwa nocnego. Na tego typu sztuce budował jakieś swoje „fantazje", o których niczego się w opowiadaniu nie dowiadujemy. Nie szkodzi – poradzimy sobie inaczej. Niech nam powie coś na ten temat autorka monografii koloru w malarstwie europejskim:

Sprawa cienia to jeszcze jedna paralela pomiędzy sferą problematyki artystycznej a obiektywnymi badaniami fotometrii w optyce XVII w. Ma swoją wymowę fakt, że w tym czasie pojawia się typ malarstwa zwany maniera tenebrosa, że pojawia się określenie „luminiści", że powstaje rodzaj malarstwa zwany „nokturnami". Naczelny problem tego malarstwa to walka światła z cieniem przeprowadzona z nieznaną dotychczas dynamiką, intensywnością i bogactwem rozwiązań. Ta walka światła z cieniem rozgrywa się w obrazach Caravaggia, Georges'a de la Tour, Rembrandta, Zurbarana i wielu innych w sposób indywidualny dla każdego artysty, ale wspólny dla epoki[18].

Caravaggio, La Tour, Rembrandt... Giganci europejskiego malarstwa barokowego (i nie tylko), wielcy mistrzowie światłocienia i „nocnego" malarstwa – tego typu zaplecze mają lekcje profesora Arendta. A dokładniej rzecz ujmując, grafiki (wszak oglądają uczniowie i chyba jakoś studiują nokturny w sztychach, w drukach, w litografiach, czyli w technikach graficznych), zrodzone, tak jak i malarstwo, w walce światła z ciemnością. Wśród wymienionych artystów, gdy mowa o sztuce graficznej, natychmiast na plan pierwszy wysuwa się Rembrandt: zarówno wielki malarz, jak i wielki grafik, posługujący się przede

wszystkim techniką akwaforty. Ryte igłą w miedzi sztychy, trawione kwasami płyty – przynoszą rezultaty artystyczne równie wielkie i wstrząsające, jak jego płótna. Zatem, naturalnie, upraszczając całą kwestię i idąc „na skróty", nokturny w grafice – to głównie Rembrandt.

Rembrandt i profesor Arendt, Arendt i Rembrandt, Arendt, który „pokazywał nam wśród ezoterycznych gestów" reprodukcje nokturnów, nie wątpię, że musiały wśród nich znajdować się również reprodukcje sztychów Rembrandta, wiązał z nimi jakieś fantazje. Rembrandt, Arendt, REmbrANDT, RE...ANDT, ARENDT. Ależ oczywiście, Arendt to niepełny anagram Rembrandta! Jest Arendt „krótszy" od Rembrandta o trzy (MBR) lub dwie (MB) litery. Lecz cały mieści się w nim – bez jakiejkolwiek reszty – jak w łonie, którym tu jest wielka sztuka Holendra. Objęty paronomastycznie, czyli erotycznie, czyli miłośnie, mniejszy przez większego. Lecz ten mniejszy („mały, z piękną brodą") pokazywał – i to było najważniejsze – sztukę tego wielkiego. Schulz – teraz mogę odpowiedzieć na trapiące nas pytanie – który miał ucho eufonologiczne, jak mało który polski pisarz, wybrał Arendta ze względu na brzmienie jego nazwiska, wskazujące niekompletnym anagramem na jednego z największych artystów w obszarze sztuk plastycznych.

Rzecz jasna, pamiętam o zastrzeżeniach Umberto Eco, który uważa, iż zdecydowaną nadinterpretacją jest wyciąganie jakichś wniosków z niepełnych anagramów. Anagram taki – powiada autor *Imienia róży* – można znaleźć zawsze i wszędzie. Pisze tak:

> Jeżeli chcemy dowieść, że widzialny tekst A jest anagramem ukrytego tekstu B, musimy pokazać, że wszystkie litery występujące w A, odpowiednio przeszeregowane, dają w rezultacie B. Jeśli zaczniemy opuszczać pewne litery, naruszymy reguły gry. *Top* jest anagramem *pot*, lecz nie *port*. Zachodzi zatem nieustanna oscylacja (nie wiem, do jakiego stopnia dopuszczalna) pomiędzy dźwiękowym podobieństwem terminów *in praesentia* i dźwiękowym podobieństwem terminów *in absentia*[19].

Nie sposób mieć w tej sprawie jakieś inne zdanie. Niech nas umocni w tym przekonaniu ten sam pogląd, ale trochę inaczej sformułowany:

> Jeżeli chcemy ustalić, czy wyrażenie „róża jest niebieska" pojawia się w tekście danego autora, to konieczne jest, abyśmy znaleźli je całe w jednym miejscu. Jeżeli na stronie 50 znajdziemy ciąg liter „róża" w leksemie „różaniec", parę linijek później słowo „jest" i tak dalej, to niczego nie udowodnimy, ponieważ jest oczywiste, że wobec ograniczonej liczby liter alfabetu za pomocą tej metody potrafimy w dowolnym tekście znaleźć dowolne stwierdzenie[20].

Na pierwszy rzut oka może się wydawać, że moje odkrycie w profesorze Arendcie anagramatycznego echa prowadzącego aż do Rembrandta jest dobrą ilustracją dla

zaprezentowanych wyżej poglądów włoskiego semiotyka. Ze jest – po prostu – nadinterpretacją, czyli, mówmy otwarcie, intelektualnym nadużyciem, gdyż Arendt nie jest pełnym anagramem Rembrandta. To tylko RE... ANDT. Ale też moja argumentacja nie ogranicza się jedynie do wymiaru anagramatycznego. Przypomnę więc, że przed ujawnieniem tropu anagramatycznego wskazywałem na trop semantyczny: rembrandtowskie nokturny jako przedmiot studiów profesora Arendta i jego uczniów. Ten trop semantyczny w cytowanym tu tekście Eco nazywa się *izotopią semantyczną* i jest bodaj najprostszym sposobem sprawdzenia, czy dana interpretacja jest prawdziwa lub – chociażby – niesprzeczna z tym, co stara się objaśnić. Algirdas Greimas, od którego Eco przejmuje termin, definiuje izotopię jako „zespół różnorodnych kategorii semantycznych, które umożliwiają jednolite odczytanie fabuły”[21]. Eco tak to sobie przekłada, a my za nim, bo nie ma tu żadnego powodu do sprzeciwu:

> Pierwszym posunięciem w kierunku rozpoznania izotopii semantycznej jest domysł co do tematu danego dyskursu: kiedy domysł zostanie powzięty, rozpoznanie ewentualnej stałej izotopii semantycznej stanowi tekstowy „aboutness”, bycia o czymś danego dyskursu[22].

Ten etap mamy już za sobą i doskonale wiemy, o czym traktuje ów fragment *Sklepów cynamonowych*, który nazywam – za narratorem zresztą – lekcją profesora Arendta. Wiemy mianowicie, że jest to lekcja rysunków, a nie, powiedzmy, matematyki. Wiemy też, że profesor Arendt podczas tych lekcji propagował taki typ sztuki, jaki, między innymi oczywiście, był charakterystyczny dla Rembrandta. Tak się przedstawia izotopia semantyczna omawianego fragmentu i ona ostatecznie decyduje, czy anagramatyczne połączenie profesora Arendta z Rembrandtem ma w tym kontekście sensowne uzasadnienie. Tę kwestię uważam za zamkniętą. Dalszą lekturę – nie.

Nie odbiegniemy zbyt daleko od tematu, jeśli dla jakiejś dystrakcji, żeby użyć formuły Schulza ze *Sklepów cynamonowych* – wszak cała akcja tego opowiadania ruszyła z powodu dystrakcji, jaką matka przygotowała ojcu: „Ażeby mu sprawić pewną dystrakcję i oderwać go od chorobliwych dociekań...” (58); zresztą i ja też w jakimś sensie zająłem się postacią Arendta dla dystrakcji – otóż dla takiej domniemanej dystrakcji czytelnika rzucimy pobieżnie okiem na bardzo zagadkowe i legendarne już notatki Ferdynanda de Saussure'a, dotyczące właśnie anagramów. Ten trochę jakby nieco szalony profesor z Genewy – tak rysuje się jego sylwetka w opinii niektórych krytyków i badaczy – i zarazem wielki reformator myślenia nie tylko przecież na terenie lingwistyki, prowadził swoje studia (w latach 1906-1909) nad

anagramami w dużej tajemnicy, niczym głęboko zakonspirowany pracownik jakiejś kryptograficznej (jednoosobowej) komórki kontrwywiadowczej, pracującej dla imperium, któremu można chyba nadać kryptonim „Literatura”. I wypełnił tymi anagramatycznymi dociekaniami aż 141 szkolnych zeszytów! Zeszyty mają różnokolorowe okładki: żółte, czerwone, zielone... Przeważnie są to zwykłe papierowe okładki, ale czasami są z grubszego kartonu, zdarzają się też oprawione w płótno. Sporo zeszytów w ogóle nie ma żadnych okładek. Niektóre mają tytuły, inne – nie. Ja 46 chcę opowiedzieć, co jest na kilku stroniczkach, dokładnie sześciu, niebieskiego zeszytu, któremu de Saussure dał tytuł: *Ange Politien* (*Cahier II*) *Pièces de 4 à 8 vers*[23]. Chodzi o Angela Poliziana (1454-1494), włoskiego czy też raczej, żeby nie popełnić anachronizmu, florenckiego humanistę i poetę, piszącego przeważnie po łacinie, ale także po grecku i po włosku. Otóż na stronicach, o których tu mowa, de Saussure analizuje epitafium, jakie Poliziano napisał dla Fra Filippo Lippiego (ok. 1406-1469), świetnego malarza, jednego z głównych artystów Quattrocenta. Pozostajemy zatem nadal w obrębie sztuki, którą zajmował się profesor Arendt. A tak w ogóle jest to jeden z jedenastu zeszytów, jakie de Saussure poświęcił twórczości Poliziana! Mój opis zawartości tych sześciu stronic mógłby nazywać się *Anagramy Ferdynanda de Saussure a albo tajemnica epitafium Fra Filippo Lippiego*. Bo w istocie rzecz dotyczy pewnej tajemnicy, gdyby jej zresztą nie było, nie pisałbym o tym. Dodam do tego również uwagę wcale nie najmniej dla mnie ważną: już w samej analizie de Saussure'a kryje się historia wielce zagadkowa.

Florentyńczyk Fra Filippo rozstał się z życiem w Spoleto, by tak rzec, w samym środku artystycznej wachty, gdyż w trakcie malowania fresków w miejscowym kościele parafialnym. Prace dokończyli jego uczniowie. I w tymże kościele, gdzie na chórze znajduje się ostatnie jego dzieło, został też pochowany. Dwadzieścia lat później Lorenzo Medici (Il Magnifico), czyli Wawrzyniec Medyceusz zwany (słusznie) Wspaniałym, zwrócił się do mieszkańców Spoleto z prośbą o wydanie mu zwłok malarza, które chciał pochować z odpowiednim, rzecz jasna, przepychem w katedrze florenckiej. Spoletańczycy jednak odmówili, bo akurat zaczął się w Italii kult grobów sławnych ludzi, a oni poza Lippim nie mieli u siebie nikogo[24]. Wspaniały Medyceusz ufundował więc w Spoleto w 1488 roku piękny grobowiec („pod organami koło zakrystii” – czytamy u Vasariego, pierwszego biografa – nie tylko Lippiego) , na którym umieszczono łacińskie epitafium Poliziana:

Conditus hic ego sum picturae fama Philippus:

Nulli ignota meae est gratia mira manus.

Artifices potui digitis animare colores,

Speratáque ánimos fallere voce diu

Ipsa meis stupuit natura expressa figuris,

Meque suis fassa est artibus esse parem.

Marmoreo tumulo Medices Laurentius hic me

Condidit: ante humili pulvere tectus eram[25].

Co wykrył w tych ośmiu wersach de Saussure w trakcie swej anagramatycznej analizy? Dużo. Rozsiane mianowicie po całym tekście imiona i nazwiska postaci, które miały jakiś związek bądź z bohaterem epitafium, bądź z owym grobowcem. Jest więc na pierwszym miejscu główny protagonista Philippus. (Mamy do czynienia z tekstem napisanym po łacinie, stąd też wszystkie imiona i nazwiska występują w łacińskiej wersji językowej.) Wprawdzie bez nazwiska, ale okazuje się, że mieści się ono – anagramatycznie – w imieniu: Lippus. De Saussure w specjalnej notce stawia tu znak równości: Lippus = Lippi. Powtarza się też w materiale literowym informacja o tym, że był malarzem. Mamy wreszcie imię i nazwisko znakomitego fundatora. W tym miejscu wypada zauważyć, iż genewski profesor stworzył swoją własną terminologię, która dotyczy albo rozmaitych aspektów anagramów, albo ich specyficznych właściwości. Występują zatem w tych notatkach, oprócz klasycznych anagramów, anafonie, manekiny, hypogramy (może lepiej po polsku napisać – hipogramy). Otóż w analizowanym epitafium wskazane persony występują nie na zasadzie anagramatycznej, lecz jako hipogramy, które są powtórzeniem na poziomie głoskowym lub literowym liter albo głosek składających się na imię wymienione bezpośrednio w tekście. Hipogram jest tu nasyceniem fonicznym, które dodatkowo podkreśla, jakie imiona i nazwiska są najważniejsze w tym nagrobkowym utworze: de Saussure to podkreślenie porównywał z podkreśleniem, które uzyskuje się, stosując odpowiedni makijaż. Zresztą w greckim, z którego wywodzi się słowo hipogram, jedno ze znaczeń odnosi się właśnie do makijażu, uwydatniającego rysy twarzy[26]. Trzeba więc stwierdzić, że owe hipogramy, które tak silnie instrumentują tekst, mają charakter zdecydowanie tautologiczny, ponieważ nie przynoszą praktycznie żadnej nowej informacji. Przy okazji dodam, że wszystkie zeszyty, jakie de Saussure zapisał notatkami dotyczącymi pisarstwa Poliziana, zaliczył właśnie do kategorii hipogramów.

Nieco inaczej przedstawia się w tym epitafium sprawa obecności jego autora. Nie mogło go przecież zabraknąć, on również należy do tego zestawu postaci, jakie wypełniają

napisany przez niego tekst. Owszem, obecny, ale – jak się rzekło – inaczej. Inaczej, bo nie podpisał się ani pod tekstem umieszczonym na nagrobku, ani – odmiennie niż w wypadku Filippo Lippiego i Wawrzyńca Wspaniałego – nie wprowadził swego nazwiska bezpośrednio do epitafium. Oczywiście, skądinąd było chyba dość powszechnie wiadomo, kto jest autorem, gdyż to, za czym stali Medyceusze, miało zawsze odpowiednie „nagłośnienie". Poliziano zatem nie podpisał się pod swoim utworem, niemniej jednak swoje autorstwo zaznaczył wcale dobitnie, wpisując się w samą materię głoskową: w formie rozsianego literowo (ktoś ze szkoły J. Derridy powiedziałby – rozplenionego) po całym utworze – i właśnie na zasadzie anagramatycznej – swego nazwiska. W każdej linijce znajduje de Saussure jakieś literowe cząsteczki Politianusa. I na tym, co tu opowiedziałem, kończą się cztery pierwsze strony niebieskiego zeszytu. Może jest to jakoś dla literaturoznawcy – przynajmniej pewnego typu literaturoznawcy – interesujące, ale – też to trzeba przyznać – bez nadmiernych rewelacji. Tak się nam wydaje.

A jednak są tu rewelacje. Niemałe! Już zakończenie tych czterech stron, podstawowych, jak wszystko na to wskazywało, dla analizy epitafium, zapowiada – jakby mimochodem – coś absolutnie nieoczekiwanego. Bo oto na samym końcu de Saussure daje taki dopisek: „O Leonorze Butti, nazwisko kochanki Lippiego, zob. Dodatek, strona 76 tego zeszytu"[27]. Powiedzmy ściślej: na stronach 76-77. Dodatek ów zaczyna się od dwuzdaniowej notatki, z której dowiadujemy się, że malarz umarł w Spoleto w 1469 roku, zamordowany przez braci Leonory Butti (lub Buti, gdyż i taka wersja tego nazwiska występuje w piśmiennictwie). Dowiadujemy się także, iż hipogram „Leonora" nie jest obecny bezpośrednio w tekście, lecz trzeba go odszukać (podobnie jak nazwisko autora epitafium): w utworze. I de Saussure, rzecz jasna, odnajduje Leonorę również rozproszoną, jak imiona i nazwiska innych bohaterów – zauważmy, że robi się tu całkiem gęsty tłum postaci zaludniających wszak bardzo krótki tekst – lecz obecną praktycznie w każdym wersie. W tej sytuacji trzeba coś niecoś rzec o, żeby powtórzyć za Vasarim, pierwszym biografie artysty, „Żywocie brata Filipa Lippiego, karmelity, malarza florenckiego".

Powiedzmy tak: wśród wielu artystów z burzliwą, jakkolwiek by to rozumieć, biografią, Fra Filippo mieści się bez wątpienia w ścisłej czołówce – nie tylko swoich czasów. Opowieść biograficzna o bracie Filipie nieuchronnie nabiera cech dość specyficznej opowieści awanturniczej, w której bodaj wszystkie ważne wydarzenia skupiają się wokół niezwykle silnego zderzenia sacrum i profanum, wokół konfliktu wysublimowanej świętości i niemaskowanego niczym grzechu. Trzeba tu zwrócić uwagę, rzecz jasna bardzo pobieżnie, na

okoliczności i wydarzenia następujące: Filippo niemalże w niemowlęctwie został sierotą, nad którym krótkotrwałą opiekę podjęli krewni, ale niebawem kilkuletniego zaledwie malca oddali na wychowanie i formowanie do florenckiego klasztoru Karmelitów. W zakonie chłopiec odkrył w sobie talent i powołanie artystyczne, lecz powołania duchownego – ani krztyny. I w tym też punkcie zaczynają się wszystkie jego (i z nim) problemy. Owszem, został wyświęcony i złożył śluby zakonne, lecz wystąpił wkrótce z zakonu, pozostając jednak w jakimś dziwnym z nim związku: nadal mianowicie nosił habit i posługiwał się tytułem „Fra". Zatem karmelita i niekarmelita, człowiek świecki, ale też i duchowny. Miał dwie wielkie namiętności, malarstwo i seks, które bardzo szczelnie wypełniały całe jego życie, tworząc jakiś szczególny układ wzajemnych odniesień. Tak więc ta awanturnicza opowieść jest mocno nasycona erotyką. I w równym stopniu – religią.

Dobrze tę, mówiąc oględnie, ambiwalencję symbolizuje to, co możemy dostrzec w jednym z najlepszych i najbardziej znanych obrazów Lippiego – w *Koronacji Najświętszej Marii Panny* (1441-1447, Florencja, Uffizi). W gęstym tłumie aniołów i świętych, duchowieństwa i świeckich, świadków sakralnej ceremonii, jakiej poddaje Madonnę sam Bóg Ojciec, artysta umieścił także swoją osobę, z boku, lecz na pierwszym planie: klęczy tu z modlitewnie złożonymi rękoma, na sobie ma sutannę, raczej sutannę niż mnisi habit, na szyi – czerwoną stułę. To figura duchownego. Na głowie ma albo tonsurę, albo łysinę okoloną chudziutką obrączką siwych włosów lub też wianuszkiem podobnym trochę do wieńca laurowego, ale bardzo skromnego. Patrzy na główną scenę – skupiony, rozmodlony. Jednak ta modlitewna pokora zostaje natychmiast zrównoważona dalekim od skromności napisem, aczkolwiek skądinąd nieodległym od prawdy, jaki znajduje się na wstędze, która wskazuje autora: *Is perfecit opus*. Formuła, która brzmi niemal jak samoocena Boga w Księdze Rodzaju: „wszystko, co uczynił, było bardzo dobre" (Rdz 1,31). Tuż obok – na linii wzroku Fra Filippo – stoi postać kobieca, która jedną ręką podtrzymuje koniec szarfy, biegnącej aż do Boga. (Po drugiej stronie obrazu jest pod tym względem tak samo, ale tylko pod tym względem!) W drugiej ręce kobieta trzyma, jak wiele innych postaci w tym obrazie, biały kwiat na długiej łodydze – być może jest to róża mistyczna, lecz z pewnością róża ta nie należy do tej samej rodziny róż co słynna *Złota róża* papieża Klemensa V, można przecież zawsze o niej powiedzieć: róża jest różą, jest różą, jest różą – więc trzyma ta kobieta w lewej ręce tę białą różę i równocześnie podciąga, wcale wysoko, wierzchnią suknię, odsłaniając zarys szczupłej nogi, którą doskonale widać poprzez jakąś cienką, prawie przezroczystą, spodnią suknię. Zaiste, *is perfecit opus*. Tak się zatem tu złożyło, iż Fra Filippo Lippi patrzy

poprzez tę odsłoniętą, chociaż zasłoniętą, nogę na Boga koronującego Madonnę. Jak w życiu[28].

Nie ma chyba takiej pracy o malarstwie niedoszłego karmelity z florenckiego klasztoru Santa Maria del Carmine, która pominęłaby dzieje jego najgłośniejszego i najbardziej, jeśli wolno tak powiedzieć, spektakularnego oraz wybitnie sensacyjnego romansu, wobec którego bledną wszystkie inne przygody erotyczne i nieerotyczne. A wszystko przez sztukę! Gdyby Fra Filippo nie dostał w 1452 roku tego zamówienia, ale dostał: na freski w katedrze w Prato. Gdyby nie został w tymże Prato kapelanem, gdzieś około 1456 roku, żeńskiego klasztoru Santa Margherita, ale został: Medyceusze, którzy mogli bardzo dużo, wystarali się dla niego o to stanowisko, żeby miał pewien stały dochód, bo z jego finansami było gorzej niż źle. Malował zatem na chórze katedry i malował też, rzeczy drobniejsze, dla zakonnic od św. Małgorzaty. Tutaj właśnie poznał bardzo młodą i bardzo ładną nowicjuszkę, Lukrecję Buti, która na polecenie przełożonej klasztoru pozowała mu do postaci Madonny albo – jest i taka wersja – św. Małgorzaty. I malarz-kapelan natychmiast zakochał się w dziewczynie nie dość, że młodszej od niego o jakieś, bagatela, trzydzieści lat, to jeszcze przyodzianej nie w świecką suknię, lecz w habit mniszki. Zakochał się, jak można sądzić, z wzajemnością, którą ułatwiała okoliczność w tym kontekście podstawowa, ta mianowicie, iż Lukrecja znalazła się w klasztorze nie dzięki powołaniu, lecz z braku posagu koniecznego do małżeństwa i życia świeckiego. Żeby połączyć się z ukochaną, Fra Filippo wpada na szaleńczy wprost pomysł: uprowadzić ją z klasztoru. Dokonuje tego, wykorzystując jedno ze świąt, w trakcie którego wystawiana jest na widok publiczny najcenniejsza relikwia Prato, przechowywana w katedrze przepaska Najświętszej Marii Panny, i z tej okazji zakonnice mogły wyjść poza klasztorne mury. Była to wielka ucieczka, ponieważ – oprócz Lukrecji – znalazła się w niej też jej siostra, która również przebywała w tym klasztorze, oraz jeszcze trzy inne zakonnice. Cały ten harem schronił się w domu Lippiego. W następnym roku (1457) Lukrecja urodziła syna, któremu dali imię po ojcu, ale dla odróżnienia obydwu Lippich młodszego nazywano Filippino. Trzeba tu też wspomnieć o konsekwencjach artystycznych tego związku, a są one podwójne: po pierwsze, od tego czasu w malarstwie Fra Filippo Madonny będą miały twarz Lukrecji, a Dzieciątko – wygląd małego Filippino, który – po drugie – zostanie w przyszłości także znakomitym malarzem. *Is perfecit opus*. Pominę dalsze wydarzenia, odtąd stymulowane już przez skandal, jaki wywołali Fra Filippo i jego umiłowana, wydarzenia takie, jak chociażby powrót marnotrawnych córek – z Lukrecją na czele – po dwóch lub po trzech latach do klasztoru, co wcale nie przerwało związku Lukrecji

z artystą; wydarzenia takie, jak narodziny ich kolejnego dziecka, jak wreszcie papieskie (Pius II i, rzecz jasna, wpływy Medyceuszy) zwolnienie z wszelkich ślubów i zgoda na małżeństwo, do którego, okazuje się, Lippi wcale się nie palił. W końcu ostatnie wydarzenie – zlecenie na freski w Spoleto i tu brata Filipa znalazła śmierć. Rozeszły się pogłoski, że został otruty przez rodzinę jakiejś uwiedzionej dziewczyny. Tak mówiono i tak też zanotował to podejrzenie Vasari. Jak było naprawdę – nie wiadomo. Musimy jednak pamiętać, że ówczesna Italia to także wielka kultura trucizny i niewiele mniejsza sztyletu[29].

Wielce zagadkowe są dla mnie w notatkach de Saussure'a poświęconych, tak pisał, metresie Fra Filippo Lippiego dwie sprawy: po pierwsze, dlaczego Lukrecja Buti (vel Butti) występuje w nich jako Leonora, po drugie, skąd ta informacja, że został otruty przez braci tejże Leonory-Lukrecji. We wszystkich opracowaniach, jakie miałem w ręku, matka Filippino Lippiego ma na imię Lukrecja, które jest najpopularniejszym chyba imieniem żeńskim tamtej epoki, ocienionym nieco przez złą sławę przynajmniej jednej nosicielki tego imienia. Najwidoczniej – tylko takie znajduję wytłumaczenie – de Saussure korzystał z innych niż ja opracowań, także w sprawie ewentualnych sprawców ewentualnego zabójstwa Fra Filippo. Oczywiście, mylił się, opierając się wyłącznie na tych pracach, które najwyraźniej odrzucają nawet autorytet Vasariego, ale nad jego usprawiedliwieniem pracują daty – na początku XX wieku nie było zbyt dużo rzetelnych studiów nad sztuką i biografią artystów takich, jak Lippi. Lecz przecież znalazł de Saussure w tekście epitafium Leonorę, a nie Lukrecję? Cóż o tym sądzić? Nic innego, jak tylko to, że błędna izotopia semantyczna (Leonora) doprowadziła poszukiwacza anagramów do odnalezienia błędnego pseudoanagramu (Leonora) czy też, wedle jego terminologii, hipogramu. Umberto Eco, ze swoją konstatacją, iż nawet w tekście włoskiej konstytucji dałoby się znaleźć pseudoanagramy Laury Petrarki, zdaje się tryumfować[30]. Co do konstytucji (przecież nie tylko włoskiej) ma rację autor *Wahadła Foucaulta,* lecz jego tryumf jest przedwczesny, ponieważ to tylko pojedynczy błąd de Saussure'a, który dobrze pokazuje cienką granicę między liczbą liter w alfabecie i potencjalnym zamysłem autora tekstu. Przedwczesny także dlatego, że analizy de Saussure'a można kontynuować zupełnie poprawnie. Taką możliwość daje nam zresztą autor tych notatek, gdy pisze, że nazwisko owej Leonory, które jest nazwiskiem Lukrecji Buti, da się znaleźć w utworze, lecz sam już się tym nie zajmuje. Wypada zwrócić uwagę, że w tym miejscu, czyli na końcu stronicy 76, de Saussure posługuje się inną, nie wiadomo skąd wziętą, wersją nazwiska Lukrecji: Butia, a nawet jakaś Putia. W każdym razie zaczął tę stronę, używając form poprawnych: Butti lub Buti. Zostawiam tę sprawę i przechodzę do analizy

epitafium w stylu de Saussure'a. Oczywiście, bez większego trudu odnajdujemy nazwisko Buti, w szóstym wersie, w wyrazie „sztuka”, „artibus”, arTIBUs. Zagadkowo w tym kontekście brzmią wersy piąty i właśnie ów szósty: „Nawet mnie dziwiła wierność natury w postaciach / I wydawało się, że ona sama jest w sztuce”. Widzimy, słyszymy – jest w sztuce. To nazwisko. A imię? Gdzie jest Lukrecja? Jest – w malarstwie Filipa, ściślej może – w Filipie i jego malarstwie. Pojawia się już w pierwszym wersie: „pICTuRAE [...] PhiLippUs”. Tylko pedanteria każe zauważyć, że w indeksie nazwisk, jaki wyłania się z epitafium Poliziana w toku czynności analitycznych podjętych przez autora *Kursu językoznawstwa ogólnego*, brakuje jeszcze jednego, ważnego w tej historii, nazwiska. Brakuje mianowicie syna Lukrecji i Filipa, czyli Filippino Lippiego, który jest też autorem projektu nagrobka swego ojca, gdzie znajduje się omawiane epitafium. Trzeba więc stwierdzić, że Filippino występuje w tekście (na przykład w pierwszym wersie: „coNdltUS [...] Philippus”), aczkolwiek w mało wyraźnej formie, ponieważ jego imię prawie w całości pokrywa się z imieniem ojca, stąd też nie wiadomo, czy jego obecność nie jest, powiedzmy, nawiązując do zgryźliwej uwagi Eco, „obecnością konstytucyjną”. Jak widać, Poliziano napisał, zgodnie ze sformułowaną przez siebie maksymą: „Nie może dobrze pisać, kto nie odważa się wyłamać z przepisów”, wyjątkowo złożoną i poniekąd perwersyjną pochwałę zmarłego, albowiem w materiale głoskowym tekstu, który w swej warstwie powierzchniowej respektuje wszystkie reguły gatunku, umieścił anagramatyczne sygnały, wskazujące na postać i historię zdecydowanie niepasujące do wygładzonej przez konwencję płyty nagrobnej[31]. W sprawie potencjalnych źródeł anagramatycznej i kombinatorycznej poetyki Poliziano wskażę tylko na słabo uświadamiany kontekst kabalistyczny, gdyż trzeba przecież wziąć pod uwagę fakt, iż Florencja w drugiej połowie XV wieku była jedynym bodajże miejscem w całym chrześcijańskim świecie, gdzie prowadzono studia nad wszelkiego rodzaju ezoteryzmami. Działo się to w kręgu założonej przez Wawrzyńca Medyceusza Akademii Platońskiej, której członkiem był właśnie Poliziano i gdzie podstawowy ton nadawał Marsilio Ficino, propagujący neoplatonizm i neoplatoński hermetyzm, i gdzie też odkrył kabałę oraz jej kombinatoryczne techniki pierwszy świadomy kabalista chrześcijański, przyjaciel autora epitafium, Pico delia Mirandola[32]. Odkładamy notatki Saussure'a i wracamy do Schulza.

Zauważmy również, iż osobliwość anagramatyczna profesora Arendta, może lepiej mówić tu, odwołując się do de Saussure'a, o hipogramie albo – jeszcze lepiej, gdyż mamy Schulzowskie nawiązanie, o manekinie, otóż osobliwość Arendta polega na tym, że jedno autentyczne nazwisko okazuje się tego właśnie typu szyfrem dla innego autentycznego

nazwiska (Arendt-Rembrandt). Dodam, o czym badacze Schulza dobrze wiedzą od dawna, że wyrafinowana organizacja warstwy eufonologicznej, także o charakterze anagrama tycznym, odgrywa w jego prozie dużą rolę, uniemożliwiając w wielu wypadkach jej przekład na jakikolwiek inny język[33].

Jeszcze o ewentualnej nadinterpretacji. Gdybym utrzymywał, iż Egga van Haardt też stanowi echo anagramatyczne Rembrandta i z tego, czysto fonicznego, powodu Schulz zadurzył się w niej tak nieprzytomnie, że aż pozostawił pisemne świadectwo tego zadurzenia, podpadałbym niewątpliwie pod krytykę Eco. Nie jestem jednakowoż – z drugiej strony – wcale pewien, czy „holenderskość" Eggi, przede wszystkim i akurat foniczna, nie odegrała jakiejś roli w tym Brunonowym zawrocie głowy. A że niektóre litery obecne w imionach i nazwiskach trójki Rembrandt-Arendt-Haardt rzeczywiście się powtarzają, to już zupełnie inna sprawa. Chociaż kto wie?

Dla pewnego porządku i żeby mieć w polu widzenia całość zagadnienia, wypada także dopowiedzieć, że są w pisarstwie Schulza również bezpośrednie odwołania do Rembrandta. Jedno znajduje się w prozie, w *Emerycie*, drugie natomiast w szkicu krytycznoliterackim *Aneksja podświadomości* (*Uwagi o „Cudzoziemce" Kuncewiczowej*). W obydwu wypadkach przywołuje Schulz inne cechy sztuki Rembrandta niż „nokturnowość", którą – jak się wydaje – propagował wśród swoich uczniów profesor Arendt, ten literacki, bo o rzeczywistym nic nie wiem. (I teraz nie muszę już się dowiadywać.) Cytat z *Emeryta* jest bardzo długi, ale warto go przytoczyć w całej rozciągłości, ponieważ zawiera się w nim Schulzowska, nader frapująca, interpretacja jednej z najważniejszych cech sztuki Rembrandta:

> Owego dnia już rano niebo stało się żółte i późne, modelowane na tym tle w mętnoszare linie imaginacyjnych krajobrazów, wielkich i mglistych pustkowi odchodzących perspektywicznie malejącymi kulisami wzgórzy i fałdów, zgęszczających się i drobniejących aż daleko na wschód, gdzie urywało się nagle jak falisty brzeg ulatującej kurtyny i ukazywało dalszy plan, głębsze niebo, lukę przestraszonej bladości, blade i przerażone światło najdalszej dali – bezbarwne, wodnistojasne, którym jak ostatecznym osłupieniem kończył się i zamykał ten horyzont. Jak na sztychach Rembrandta, widać było za dni tych pod tą smugą jasności dalekie, mikroskopijnie wyraźne krainy, które zresztą nigdy niewidziane podniosły się teraz zza horyzontu pod tą jasną szczeliną nieba, zalane jaskrawobladym i panicznym światłem, jak wynurzone z innej epoki i innego czasu, jak ukazany tęskniącym ludom tylko na chwilę kraj obiecany (308).

Nie rozwijając dyskursu o Rembrandcie (a jakże może go rozwinąć literaturoznawca?!), nie popełnię chyba omyłki, jeśli Schulzowski opis odniosę – chociaż nie jest on ekfrazą żadnej konkretnej pracy Holendra – do cech, jakie najlepiej bodaj reprezentuje

jedna z najsłynniejszych akwafort Pejzaż z trzema drzewami (1643), o której badacz twórczości autora *Lekcji doktora Tulpa* napisał:

> Po raz pierwszy artysta nadaje wagę niebu, które zazwyczaj pozostawiał białe. Trzy pojedyncze drzewa, ciemna ziemia i bezkresny horyzont straciłyby swą wspaniałość bez tej korony niespokojnych obłoków, bez tych pękami rzucanych kresek, które z władczą siłą przecinają przestrzeń[34].

I jeszcze dwa krótkie zdania wyjęte z tekstu o *Cudzoziemce*:

> Mówią o portretach Rembrandta, że zawierają w jakiś sposób całą biografię człowieka, bilans jego życia. Są one jak gdyby ostatecznym osadem, rezultatem, skamieliną biografii (369)[35].

Być może nasze skojarzenie będzie nadmiernie dowolne, jeśli zaczniemy dopatrywać się analogii między Schulzowską techniką (i filozofią) graficzną (słynne *cliché verre Xięgi Bałwochwalczej*, gdzie światło i mrok są rzeczywiście podstawą – jak u Rembrandta – świata przedstawionego) i akwafortami holenderskiego malarza, być może na pytanie: skąd u Schulza wzięły się odwołania do Rembrandta? – wystarczy odpowiedzieć pytaniem: czyż może nas dziwić pamięć artysty o innym, wielkim artyście? Można tak, można jednak próbować wskazać pewien trop: na przykład *Filozofię sztuki* Hipolita Taine'a, który jako jeden z pierwszych przedstawił pogłębioną interpretację sztuki Rembrandta[36]. A Schulz był uważnym jej czytelnikiem, o czym świadczy kartka z notatkami, jaką odnaleziono w należącym do niego egzemplarzu książki Taine'a[37]. Na tej, dość bladej, konstatacji zamykamy fragment o Rembrandcie. Chwilowo.

3.

> Zresztą sztuka nie rozwiązuje tego sekretu
> do końca.
>
> B. Schulz do St. I. Witkiewicza, 443

Lekcja profesora Arendta – zarówno literacki opis tej lekcji, jak i lekcja (raczej lekcje), jakiej nam owa lekcja udziela – przypomina pewną podstawową prawdę. Zanim ją wyartykułuję, chcę jednak najpierw wskazać, iż w twórczości Schulza istnieje analogia do sytuacji, z jaką mamy do czynienia w wypadku postaci Arendta. Oto w *Komecie* brat narratora ze szkoły „przyniósł nieprawdopodobną, a jednak prawdziwą wiadomość o bliskim końcu świata" (336), który miał zostać spowodowany przez zbliżającą się kometę.

Najprawdopodobniej chodzi o kometę Halleya z 1910 roku. No, tak, ale brat Schulza skończył szkołę 10 lat wcześniej! A Schulz każe właśnie jemu, a nie sobie – był to przecież rok 1910, gdy kończył gimnazjum – przynieść ze szkoły tę katastroficzną nowinę. Odwrotnie w *Sklepach cynamonowych*. Uczestnikiem lekcji rysunków profesora Arendta był brat pisarza, ale tu akurat siebie czyni on uczniem tego nauczyciela. Raz jeszcze okazuje się, że dzieło literackie traktowane jako źródło informacji biograficznych – zawodzi. Aczkolwiek zbiór opowieści zebranych pod tytułem *Sklepy cynamonowe* wedle autorskiej deklaracji to „powieść autobiograficzna" i „można w niej dopatrzyć się pewnych zdarzeń i przeżyć z dzieciństwa autora" (446). Lecz zaraz też mówi się w tym samym kontekście o „mitologicznym majaczeniu". Raz jeszcze okazuje się również, że sztuka jest „niesprawiedliwa": Arendt, który nie uczył Schulza, znalazł się w jego sztuce, Chrząstowski zaś, który był jego nauczycielem – nie.

Po prostu lekcja rysunków profesora Arendta mówi to samo, co *Lekcja anatomii doktora Tulpa*: jestem sztuką... Bardzo dużo wiemy o obrazie Rembrandta. O okolicznościach, w których gildia amsterdamskich chirurgów zamówiła u młodego wtedy artysty swój zbiorowy portret w 1632 roku. O tytułowym doktorze Tulpie, czyli tulipanie, bo takie przybrał nazwisko (oczywiście promujące kwiat zapewniający krajowi dobrobyt) znany chirurg, który dwa razy w tygodniu wykładał w małej salce cechu (nomen omen) rzeźników i wykonywał pokazowe sekcje zwłok dopiero od niedawna dozwolone – i tylko na przestępcach. Znamy z imienia i nazwiska wszystkie postaci obecne w tej kompozycji. Wiemy, czyje zwłoki są głównym (one skupiają uwagę widza i światło obrazu) bohaterem tej lekcji: to ciało Adriaena Adriaenszoona z Lejdy, zwanego Hot Kint, który zajmował się wyrobem szkatułek. Gdy go wieszano, miał 28 lat[38]. Otóż cała ta wiedza w niczym przecież nie zmienia, mówiąc po Jakobsonowsku, estetycznej funkcji obrazu.

Trzeba kończyć, więc dodam to jeszcze, że nie mogę oprzeć się wrażeniu, iż Drohobycz ma coś w sobie Rembrandtowskiego – na różnych poziomach. Nawet na takim: fotografie w broszurce Mścisława Mściwujewskiego, kolegi Schulza, *Królewskie Wolne Miasto Drohobycz* (Lwów-Drohobycz 1929) wykonał zakład fotograficzny „Rembrandt" w Drohobyczu. Czy mogło to mieć dla Schulza jakieś znaczenie, trudno powiedzieć.

Tak przedstawia się mniej więcej szkielet fabularny „dziwniejszej przygody", która wcale nie miała być przygodą. Cóż, widać z tego, sparafrazuję tu zdanie Flauberta, że w monotonnym życiu literaturoznawcy już same zdania, te, które czyta, i te, które pisze, są przygodami, w nich bowiem czają się wszelkie awantury i sensacyjne śledztwa („Ach, te

wszystkie porwania i gonitwy tej nocy, zdrady i szepty, Murzyni i sternicy, kraty balkonów i nocne żaluzje, muślinowe sukienki i welony wiejące za zdyszaną ucieczką!”), erotyczne napięcie i śmiertelny skurcz, wyspy skarbów i złoto z Portobello („Czy czytał Pan Stevensona *Wyspę skarbów*?” – napisze Schulz do Truchanowskiego 4 marca 1936 roku). Wśród bezsennej nocy śni się literaturoznawcy zielona papuga, ta ze sklepów cynamonowych i ta piracka, która zamiast wrzeszczeć: dublony, dublony, skrzeczy: litery, litery... Ciekawe, co taka ara, sen nadto już literacki, ale to konieczny haracz dla władających *inpartibus infidelium*, więc cóż takiego rewelacyjnego może nam ona, napinając tę literacką membranę do granic wytrzymałości, zasugerować na koniec?

Lublin-Truskawiec, 6-12 VII 2004

Lublin, wrzesień 2004

---

[1] W. Gombrowicz, *Kosmos*, Kraków-Wrocław 1986, s. 5.
[2] B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, w: tenże, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprać. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 63. Wszystkie przytoczenia z prozy i eseistyki Schulza cytuję za tym wydaniem i lokalizuję je bezpośrednio w tekście.
[3] J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji*, w: tenże, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 23.
[4] Tamże, s. 68.
[5] O konsekwencjach użycia w tekście literackim nazw własnych i o ich semantyce, właściwie „hipersemantyce”, pisze R. Barthes w eseju *Proust: nazwy i nazwiska*, przeł. M. P. Markowski, w: R. Barthes, *Lektury*, przeł. K. Kłosiński, M. P. Markowski, E. Wieleżyńska, wybrał, opracował i posłowiem opatrzył M. P. Markowski, Warszawa 2001.
[6] J. M. Rymkiewicz, *Baket*, Warszawa 1991, s. 87.
[7] Z. Kultys, *Historya gimnazyum drohobyckiego. W pięćdziesiątą rocznicę istnienia drohobyckiego gimnazyum imienia cesarza Franciszka Józefa I. 1858-1908*, Drohobycz 1908, ss. 236.
[8] Tamże, s. 205 i 211.
[9] Tamże, s. 206 i 211.
[10] Tamże, s. 188.
[11] „Muzeum. Czasopismo Towarzystwa Nauczycieli Szkół Wyższych” 1902, z. 9 (wrzesień), s. 636.
[12] Tamże, s. 637.
[13] Nieocenione pod tym względem „Muzeum” (1910,1.1, s. 69, zmieniono sposób numeracji z zeszytów na tomy) przynosi taki komunikat: „P. Minister w. i o. przyznał VII klasy rangi następującym profesorom szkół średnich: [...] Adolfowi Arendtowi w szk. real. w Tarnowie”.
[14] Kultys, jw., s. 235.
[15] Do tego typu uściśleń biograficznych należą studia archiwalne, dotyczące pobytów Brunona Schulza w Wiedniu, jakie przeprowadził Paolo Caneppele (*Bruno Schulz w Wiedniu*, przeł. K. Sobczyński, w zbiorze: *W ułamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110. rocznicę urodzin i 60. rocznicę śmierci*, pod red. M. Kitowskiej-Łysiak i W. Panasa, Lublin 2003).
[16] W. Gombrowicz, *Kosmos*, s. 26.
[17] J. Sławiński, *O problemach „sztuki interpretacji”*, w: tenże, *Dzieło. Język. Tradycja*, Warszawa 1974, s. 165.

[18] M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, wyd. nowe uzupełnione, Kraków 1983, s. 300.
[19] U. Eco, *Nadinterpretowanie tekstów*, w zbiorze: U. Eco oraz R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, przeł. T. Bieroń, Kraków 1996, s. 61.
[20] Tamże, s. 56.
[21] Tamże, s. 61; cytat z: A. J. Greimas, *Du sens*, Paris 1979, s. 88.
[22] Tamże, s. 62. Także: U. Eco, *Lektor in fabuła*, przeł. P. Salwa, Warszawa 1994, s. 133.
[23] Reprodukcje tych sześciu rękopiśmiennych stron znajdują się w książce Jeana Starobinskiego *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris 1971, s. 140-145. Jest to książka i podstawowa, i świetnie prezentująca tajemnice tkwiące w rękopisach wielkiego lingwisty. Jej nieobecność w polskim obiegu intelektualnym jest dla mnie absolutnie niewytłumaczalna. Zob. w tej sprawie także referat A. Dziadka: *Anagramy Ferdynanda de Saussurea – historia pewnej rewolucji*, „Teksty Drugie" 2001, nr 6.
[24] Zob. na ten temat G. Vasari, *Żywot brata Filipa Lippiego, karmelity, malarza florenckiego*, w: tenże, *Żywoty najsławniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, wybrał, przetłumaczył, wstępem i objaśnieniami opatrzył K. Estreicher, Warszawa 1980, s. 212. Szerzej o kulcie słynnych ludzi pisze w mocno klasycznej już pracy Jacob Burckhardt: *Kultura Odrodzenia we Włoszech. Próba ujęcia*, przeł. M. Kreczowska, wstępem poprzedził M. Brahmer, Warszawa 1991, s. 103-108.
[25] Tekst epitafium przepisuję z notatek de Saussure'a, który jednak popełnił kilka błędów w łacińskim zapisie. Daję więc tu tekst poprawiony. A oto tłumaczenie polskie Karola Estreichera (Vasari, jw., s. 213):
Tu pochowany jestem, sławny z malarstwa Filip,
Żaden nieznany mej ręce twór nie istnieje.
Barwy najdziwniej umiałem mą ręką ożywić,
Tak że swoją mową myliły zmysły innych.
Nawet mnie dziwiła wierność natury w postaciach
I wydawało się, że ona sama jest w sztuce.
Tu mnie Laurenty Medycy w grobowcu z marmuru złożył,
Zanim z kryjących mnie prochów na nowo powstanę.

[26] O terminologii de Saussure'a zob. Starobinski, jw., s. 27-36 i s. 45-55. O hipogramach zwłaszcza: tamże, s. 30-36. Przy okazji warto zauważyć, iż w polskich badaniach literackich do owej terminologii (hipogram i manekin) i – rzecz jasna – tego, co ona oznacza, nawiązał, bodajże jako jedyny do tej pory, Wincenty Grajewski w swojej lekturze opowiadania R. Jaworskiego *Bania doktora Lipka* (w: tenże, *Jak czytać utwory fabularne*, Warszawa 1980). De Saussure, ale „zmutowany" przez J. Kristevę i H. Meschonnica, jest także – częściowo – odniesieniem dla analiz A. Dziadka (*Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*, Katowice 1999).
[27] Mowa o czwartej stronie w rękopisie de Saussure'a, ale w książce Starobinskiego owa czwarta strona z cytowaną notą jest na s. 143.
[28] Paweł Muratów (*Obrazy Włoch*, t. 1, tłumaczył, przypisami i posłowiem opatrzył P. Hertz, Warszawa 1988, s. 207), opisując freski Lippiego w katedrze w Prato, przedstawiające między innymi ucztę u Heroda oraz taniec Salome, wskazuje – nieerotycznie – na inny motyw erotyczny: „Wszystko tu jest wybornie malowane, zarówno tańcząca Salome i grupa postaci skupionych wokół Heroda przy stole, jak również dwie rozbawione kobiety po prawej stronie, których nie mógł sobie darować ów doświadczony zwodziciel i mnich-wywłoka". Powiedzmy to, co nie przeszło przez pióro Muratowa: te kobiety, jeśli są to kobiety, zajęte są pieszczotami. Jeśli tak, to mielibyśmy – i to byłaby prawdziwa sensacja – do czynienia ze sceną wyraźnie homoerotyczną! Niestety, Muratów się myli, bo to jest para damsko-męska, owszem, w sytuacji nacechowanej mocno erotyką. Dodam też, iż można znaleźć pewną motywację dla tej sceny: wszak widzimy zbrodniczy i kompletnie zdeprawowany dwór Heroda. Wracając do opisywanego przeze mnie motywu z zakresu, by tak rzec, beati amori, warto przytoczyć zdanie Giorgio Vasariego, które ma z tym chyba pewien związek: „Opowiadają, że był takim lubieżnikiem, iż widząc niewiasty, które mu się podobały, zdobywał je dzięki swym zaletom, a jeśli w żaden sposób nie mógł ich zdobyć, malował je na obrazach, aby w sztuce wypalił się płomień jego pożądań" (Vasari, jw., s. 207).
[29] O biografii Fra Filippo Lippiego traktuje wiele prac, tu wskazuję jedynie na niektóre z nich, wybierając te, które są dostępne po polsku. Zatem zob. przede wszystkim napisany w XVI w. tekst Vasariego (jw.) oraz przypisy do niego K. Estreichera. Zob. także: Muratów (jw.); J.-M. Lucas-Dubreton, *Życie codzienne we Florencji. Czasy Medyceuszów*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1961; Ch. Hibbert, *Medyceusze. Wzlot i upadek*, przeł. A. Kominiak-Michalska, Łódź 1992; M. L. Rizzatti, *Geniusze sztuki. Botticelli*, przeł. B. Toeplitz-Kaczmarek, Warszawa 1983. Dlaczego w książce o Botticellim mówi się o biografii Fra Filippo? Otóż autor *Primavery* był przez parę lat jego uczniem. Z kolei Botticelli, po śmierci Lippiego, roztoczył opiekę artystyczną nad Filippino Lippim. Takie są tu związki i zależności. Syntetyczne omówienia twórczości Fra Filippo zob. P. i L. Murray, *Sztuka renesansu*, przeł. J. Arszyńska i A. Mosingiewicz, Toruń-Wrocław 1999; Z. Ważbiński, *Malarstwo Quattrocento*, Warszawa 1989 (tu bibliografia, w której trzeba zwrócić uwagę na monografię: M. Pittaluga, *Filippo Lippi*, Firenze 1948).
[30] Eco, jw., s. 71.

[31] Formułę Poliziana przytaczam za Władysławem Tatarkiewiczem: *Historia estetyki. Estetyka nowożytna*, t. III, Wrocław 1967, s. 297.
[32] O florenckim neoplatonizmie i jego odbiciu w sztuce pisze E. Panofsky w rozprawach: *Neoplatoński ruch we Florencji i w północnych Włoszech. Bandinelli i Tycjan* oraz *Ruch neoplatoński i Michał Anioł*, w tenże: *Studia z historii sztuki*, wybrał, opracował i opatrzył posłowiem J. Białostocki, Warszawa 1971. O Pico delia Mirandoli i kabale chrześcijańskiej traktują między innymi: F. Secret, *Les kabbalistes chrétiens de la Renaissanse*, Paris 1964; F. A. Yates, *Średniowieczna i renesansowa kabała chrześcijańska*, przeł. A. Grzybek, „Ogród" 1991, nr 4; U. Eco, *W poszukiwaniu języka uniwersalnego*, przedmowa J. Le Goff, przeł. W. Soliński, Gdańsk-Warszawa 2002. Na kabalistyczny kontekst analiz de Saussure'a wskazuje też w zakończeniu swojej książki Starobinski (zob. jw.,s. 159).
[33] Zob. J. Paszek, *Anagramy Schulza*, „Kresy" 1993, nr 14.
[34] R. Avermaete, *Rembrandt i jego czasy*, przeł. D. Wilamowska, Warszawa 1978, s. 114-115.
[35] O odwołaniach do malarstwa w prozie Schulza zob. esej G. Lecha: Kartki z imaginacyjnego albumu Brunona Schulza, „Kresy" 1995, nr 23.
[36] Por. J. Białostocki: *Przedmowa*, w: *Rembrandt w oczach współczesnych*, przełożyli i opracowali J. Michałkowa i J. Białostocki, wstępem opatrzył M. Walicki, Warszawa 1957, s. 9-10.
[37] Zob. B. Schulz, *Notatka „Cywilizacje pierwotne i cyw. pochodne*" oraz komentarz J. Jarzębskiego, w: *Bruno Schulz 1892-1942. Katalog-pamiętnik wystawy „Bruno Schulz. Ad Memoriam"* w Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie, pod red. W. Chmurzyńskiego, Warszawa 1995, s. 151.
[38] Por. Avermaete, jw., s. 63.

Pierwodruk:
Władysław Panas, *Tajemnica siódmego anioła. Cztery interpretacje*, Lublin 2005, s. 29-63.