



Władysław Panas

Bruno od Mesjasza

Rzecz o dwóch ekslibrisach oraz jednym obrazie i kilkudziesięciu rysunkach
Brunona Schulza

- *Skąd wzięłaś tę książkę?*

- *Głupi [...] przecież ona leży tu zawsze [...]*

Bruno Schulz, *Księga*, 110

Spis treści

[I. Dwa ekslibrisy](#)

[II. Sąd Ostateczny](#)

[III. Mesjasz](#)

[IV. Czasy Mesjasza](#)

[V. Przyjście Mesjasza](#)

I

Dwa ekslibrisy

[...] przesuwa teraz przed jego oczyma osobliwe marki ochronne,
całą bibliotekę znaków ochronnych,
gabinet kolekcjonerski wyrafinowanego zbieracza.

Bruno Schulz, *Ulica Krokodyli*, 74¹

Dwa takie znaki ochronne, obydwa w najwyższym stopniu osobliwe, obydwa pochodzące z gabinetu kolekcjonerskiego wyrafinowanego zbieracza, będą głównym przedmiotem mojego studium. Dwa inne, aczkolwiek również osobliwe i też z gabinetu wyrafinowanego kolekcjonera, zostaną przywołane jedynie jako tło i punkt odniesienia. Dyskurs o markach ochronnych dopełnią uwagi o kilkudziesięciu rysunkach - z rozmaitych względów trudno podać dokładną ich liczbę, stąd też określenie „kilkadziesiąt” należy traktować bardzo umownie - i jednym obrazie olejnym. Chodzi o pewną grupę prac plastycznych Brunona Schulza, a te dwa znaki, które zajmą centralne miejsce w prezentowanej analizie, to ekslibrisy Stanisława Weingartena.

Ekslibrisy, które Schulz zaprojektował dla Weingartena, są znane od dosyć dawna, co więcej, są nawet dość dobrze upowszechnione, lecz dotąd nie zdołały zainteresować badaczy². Owszem, odnotowuje się ich istnienie i wymienia pośród dzieł autora *Xięgi Bałwochwalczej*, czasami pojawiają się kilkudzaniowe o nich wzmianki, ale na tym praktycznie wyczerpuje się cała dotychczasowa „recepcja”³. Przyczyny owego, mówiąc ogólnie, zaniechania są na tyle charakterystyczne i zarazem pouczające, że warto je tu skrótowo zrekonstruować. Autor niniejszego tekstu ma pod tym względem odpowiednią kompetencję, ponieważ może odwołać się do własnego

1 Prozę Brunona Schulza cytuję za edycją Biblioteki Narodowej: *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, opracował J. Jarzębski, Wrocław 1989.

2 Jerzemu Ficowskiemu zawdzięczamy, zresztą jak prawie wszystko w zakresie Schulzowskich materiałów, odnalezienie i publikację ekslibrisów Weingartena. Najpierw złożył Ficowski w Łódzkim Towarzystwie Przyjaciół Książki kilkukartkowy druczek *Ekslibrisy Brunona Schulza* (Łódź 1982), później reprodukcje obydwu znaków zamieścił w zbiorze swoich szkiców *Okolice sklepów cynamonowych* (Kraków 1986), gdzie również znalazł się cenny tekst *Ekslibrisy, czyli Stanisław Weingarten i inni* - o postaci właściciela owych znaków wraz z podstawową informacją o samych znakach. W latach następnych ekslibrisy Weingartena były jeszcze kilkakrotnie publikowane. Ostatnio pokazano je na wielkiej wystawie rocznicowej w Muzeum Literatury: *Bruno Schulz 1892-1942. Ad Memoriam* (Warszawa, 9 XII 1992 - 30 VII 1993) i przedrukowano w drugim tomie katalogu: *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 (numery katalogowe: 450 i 451).

3 Cała dotychczasowa „literatura przedmiotu” na temat ekslibrisów Weingartena to dwanaście zdań - częściowo zresztą nieścisłych - w artykule... psychiatry Magdaleny Tyszkiewicz (*O niektórych cechach osobowości Brunona Schulza*, w zbiorze: *Teatr pamięci Brunona Schulza*, pod red. J. Ciechowicza i H. Kasjaniuk, Gdynia 1993, s. 75) oraz jedenaście zdań, jakie bezpośrednio o nich napisał Ficowski w przytoczonym wyżej szkicu.

doświadczenia interpretatora twórczości Schulza: zaniedbania schulzologii są przecież także jego zaniedbaniami. Cóż więc sprawiło, że patrzyłem nieuważnie na znane mi od kilkunastu lat ekslibrisy Weingartena?

Pierwszy powód był chyba taki: ich fizyczna nikłość. Wprawdzie cała twórczość Schulza jest bardzo szczupła i składają się na nią raczej niewielkie formy zarówno literackie, jak i plastyczne, ale nawet w tym kontekście dwa ekslibrisy, czyli - powiedzmy to wprost - dwie nalepki na książki, wydawały się jednak stanowczo zbyt małe, aby doszukiwać się w nich jakiegoś większego znaczenia.

Powód drugi mógł mieć swe źródło w charakterze gatunkowym Schulzowskich miniatur. W potocznym odczuciu ekslibris jawi się jako forma, jeśli można tak rzecz ująć, o ograniczonej suwerenności zarówno semantycznej, jak i estetycznej. Na to ograniczenie miałyby wskazywać już jego geneza, mianowicie fakt, iż rzadko bywa wyrazem spontanicznej aktywności twórczej, gdyż do istnienia powołuje go najczęściej konkretne zamówienia. (Nie pamięta się, oczywiście, o tym, jak wiele arcydzieł powstało właśnie na zamówienie!). Poetyka ekslibrisu miałyby więc odznaczać się - ciągle mowa o powierzchownym wyobrażeniu - zmniejszonymi możliwościami artystycznej kreacji przynajmniej w dwóch zakresach: formalnym, ponieważ niewielki rozmiar każe operować bardzo zredukowanymi i uproszczonymi znakami, oraz tematycznym, ponieważ znak plastyczny ma „obowiązek” odnieść się bądź do osoby właściciela, bądź do cech księgozbioru. Słowem, postrzega się ekslibris jako twór zdecydowanie incydentalny - i takim też przecież czasami bywa - o stosunkowo małej pojemności znaczeniowej, od którego nie oczekuje się zazwyczaj niczego więcej niż to, czym się wydaje na pierwszy rzut oka: nalepką na książki. W najlepszym wypadku - piękną, małą nalepką.

Trzecia przyczyna zlekceważenia Schulzowskich marek ochronnych ma naturę ogólniejszą i można ją określić, nawiązując do tytułu znanego opowiadania Edgara Allana Poego, mianem syndromu „skradzionego listu”. Jak wiadomo, w *Skradzionym liście* opisuje Poe klasyczną przypadłość procedur badawczych, którą da się sformułować mniej więcej następująco: w prowadzonych rutynowo poszukiwaniach najtrudniej odnaleźć to, co w ogóle nie zostało ukryte, zwłaszcza jeśli poszukiwany „obiekt” ma inną postać („rysopis”) niż ta, jaką powinien mieć wedle wyobrażeń lub wiedzy poszukującego. Zdarza się więc, że tropiąc - jakże słusznie! - dzieła zaginione, utraci się z pola widzenia te, które już są; zdarza się, że poszukując głęboko ukrytych sensów, pominie się znaczenia dane na powierzchni; zdarza się, że mobilizując obszerny materiał egzemplifikacyjny na potrzeby wznoszonych pracowicie konstrukcji interpretacyjnych, materiał wąski uzna się za mało wartościowy; zdarza się, że opisując rozmaite prawidłowości poprzez pryzmat zjawisk typowych i wielokrotnych, zjawiska jednorazowe i nietypowe potraktuje się jako drugorzędne i przypadkowe. To wszystko właśnie nam się przydarzyło: wielokrotnie patrzyliśmy na ekslibrisy Weingartena, lecz nie zauważyliśmy w nich nic szczególnie interesującego.

Jakież zatem okoliczności złożyły się na to, że dzisiaj te dwa znaki wchodzą wreszcie

prawdziwie w obręb mojego widzenia? Odpowiem tak - dla wygodnego skrótu nadal odwołując się do noweli Poe'go - okoliczności poniekąd analogiczne do tych, które umożliwiły odzyskanie „skradzionego listu”. Jak pamiętamy, w opowieści amerykańskiego pisarza chodziło o zmianę optyki - o przejście od sztywnego systemu policyjnej metodologii śledczej do niesystemowego (ściślej - do systemu opartego na innych zasadach) sposobu postępowania prywatnego detektywa. W naszym wypadku rzecz polegała między innymi na tym, że w rozmaitych faktach z twórczości i biografii twórczej Schulza, faktach, które mają swój własny kontekst i niezależne znaczenie, dostrzegliśmy całą sieć tropów i sygnałów ważności naprowadzających - wprowadzając tylko naprowadzających, ale dostatecznie jasno - na owe marki ochronne.

Pierwszorzędne znaczenie mają tu przede wszystkim te motywy, które mówią o roli, jaką w myśleniu i wyobraźni autora *Sklepów cynamonowych* odgrywają miniaturowe formy plastyczne. Wystarczy przypomnieć sprawę powszechnie znaną: pozycję znaczka pocztowego jako jednego z głównych „przedmiotów” organizujących tę wyobraźnię. Wiadomo, że to malutkie dziełko plastyczne, w każdym razie dużo mniejsze od ekslibrisu, w świecie autora *Wiosny* obdarzone jest niesłychaną wprost mocą kreowania i - co może jeszcze ważniejsze - objaśnienia rzeczywistości. Marka pocztowa stanowi bez wątpienia najistotniejsze odniesienie w Schulzowskiej „filozofii” małych obrazków, najistotniejsze, lecz przecież nie jedyne, występują bowiem także odwołania do innych, równie skromnych znaków ikonicznych.

Wśród takich właśnie znaków odnajdujemy też formy plastyczne, które mają funkcje podobne do ekslibrisu. Specjalny zbiór - „całą bibliotekę znaków ochronnych, gabinet kolekcjonerski wyrafinowanego zbieracza” - różnego typu obrazków do naklejania i oczywiście do oglądania, jakiś zestaw znaków firmowych, etykiet, nalepek, może nawet i ekslibrisów, objętych zbiorczym terminem „marki ochronne towaru”, prezentuje się klientom pewnego bardzo dziwnego sklepu z konfekcją męską w Schulzowskiej *Ulicy Krokodyli*. Mowa o kluczowej dla tego opowiadania scenie kuszenia, gdy nagle okazuje się, że nie jest to zwykły sklep z ubraniami, lecz antykwariat ze zbiorem „wysocę dwuznacznych wydawnictw i druków prywatnych”, magazyn wypełniony „aż pod sufit książkami, rycinami, fotografiami”. Podstawową rolę w procederze deprawowania klientów tego sklepu grają „osobliwe marki ochronne” o jednoznacznie „przejrzystej symbolice”, marki z „gabinetu kolekcjonerskiego” anonimowego - zapewne z powodów dyskrecjonalnych - ale „wyrafinowanego zbieracza”. To one są wprowadzeniem do „kulminacyj zepsucia” i „wymyślności wyuzdania”, jakie czekają każdego, kto pójdzie tropem wskazanym przez te niewielkie dziełka sztuki graficznej. Nie ma żadnych powodów, aby wątpić w prawdziwość wygłoszonej przez narratora opinii: „Te winiety, te ryciny przechodzą stokrotnie najśmielsze nasze marzenia” (74). Zaiste - przechodzą!

W zasadzie na powyższych przypomnieniach można byłoby poprzestać, gdyż dość wyraziście uzmysławiają nam, jak wielkie znaczenie nadawał Schulz akcydentalnym lub wręcz incydentalnym znakom plastycznym. Jest jednak jeszcze pewien dodatkowy aspekt, który tę właściwość jego

wyobraźni niepomierne wzmacnia. Otóż wiemy, że w świecie przedstawionym autora *Komety* szczególne znaczenie mają nie tylko „twory”, powiedzmy, niepokazne, ale także - czasami odnosi się wrażenie, że przede wszystkim - „twory” w ogóle bezforemne: fragmenty, kawałki, ułamki, strzępy. I wiemy również, że wszystkie tego typu „fenomeny”, zarówno te niepozorne i skromne, jak i te postrzępione i poćwiartowane, odnoszą się do sensów najwyższych w jego świecie - do Księgi, do Autentyku... W XXXIII rozdziałku *Wiosny* napisał Schulz zdanie - zdanie o prawdzie - które może stanowić doskonałą wykładnię i zarazem podsumowanie referowanego tutaj wątku:

„Gdzież ma schronić się wyklęta, gdzie znaleźć azylum, jeśli nie tam, gdzie jej nikt nie szuka - w tych jarmarcznych kalendarzach i komeniuszach, w tych żebraczych i dziadowskich kantyczkach, które w prostej linii wywodzą się z markownika?” (189; podkr. moje - W. P.)

Przy okazji zwróćmy uwagę, że formuła o prawdzie schowanej „tam, gdzie jej nikt nie szuka”, jest podstawą całej filozofii ukrywania i odnajdywania, którą wyartykułował i którą znakomicie posługiwał się wymyślony przez Poego August Dupin, świetny protoplasta licznego rodu literackich detektywów. (W nawiasie dodam, że nieco wcześniej, w rozdziale XXVII *Wiosny*, Schulz przywołał bezpośrednio nazwisko autora *Skradzionego listu*. Być może chodzi o zwykły zbieg okoliczności, być może nie. Odnotowuję zbieżność, ale nie buduję na niej, naturalnie, żadnej interpretacji. Może tylko odwołanie nasze do Poego zyskuje w ten sposób jakieś mocniejsze uzasadnienie⁴.)

Że Schulzowskie ekslibrisy mają większe znaczenie, niż mogło nam się wydawać, świadczy również osoba ich właściciela. O ile znaki ochronne są w jakimś sensie gatunkiem akcydentalnym, o tyle Stanisław Weingarten z całą pewnością nie był postacią przypadkową w biografii i twórczości autora owych znaków. Był jednym z nielicznych przyjaciół artysty i jedynym bodajże wówczas kolekcjonerem jego prac, kolekcjonerem, który zgromadził wyjątkowo bogaty i reprezentatywny zestaw dzieł swojego przyjaciela⁵. Prawdopodobnie kolekcja Weingartena tworzyła największy - jeśli nie pod względem ilościowym, to bez wątpienia w znaczeniu jakościowym - zbiór prac Schulza, jaki kiedykolwiek zaistniał. Wolno przypuszczać, że w pewnych zakresach zbiór ten przekraczał zdecydowanie dzisiejszy stan posiadania.

Nie zasługi kolekcjonerskie jednak, skądinąd ważne, stanowią o szczególnym znaczeniu osoby Weingartena. Z ocalałych strzępów kolekcji, z rysunków i grafik, z portretów i bardziej

4 Dla pełniejszego obrazu tej asocjacji dopowiedzmy, że Poe został również wymieniony w liście Schulza do Rudolfa Ottenbreita (z 18 XII 1934) - zob. B. Schulz, *Z listów odnalezionych*, słowo wstępne, wybór, objaśnienia J. Ficowski, Warszawa 1993, s. 106. Autor *Skradzionego listu* pojawił się także we wspomnieniu Mariana Jachimowicza o Schulzu: „[...] przypominałem sobie ten sam ton z czasów, gdy opowiadał nam o najstraszniejszej - jak twierdził - noweli Poego, o trupie w kominie” (*Borysław - zagłębienie poetyckie*, „Twórczość” 1958, nr 4, s. 62). Ów „trup w kominie” to opowiadanie Poego *Zabójstwo przy Rue Morgue*, gdzie po raz pierwszy wystąpił August Dupin.

5 Prawie wszystko, co dzisiaj wiemy o Weingartenie i jego kolekcji znajduje się w szkicu Ficowskiego *Ekslibrisy, czyli Stanisław Weingarten i inni*. Nasze wyobrażenie co do charakteru tych zbiorów wybitnie ostatnio wzbogacił odkryty w 1992 r. obraz olejny Schulza, jedyny znany obecnie obraz olejny, dedykowany przyjacielowi i pochodzący z jego kolekcji. Zob. na ten temat: W. Chmurzyński, *Spotkanie ze Spotkaniem, czyli kilka uwag o obrazie olejnym Brunona Schulza*, [w:] *Bruno Schulz 1892-1942. Katalog-pamiętnik wystawy...*, s. 208-218.

rozbudowanych kompozycji, z dedykacji i obrazów lub rysunków, na których zostały umieszczone, można wywnioskować, że ów - raczej skromny, chociaż nader tajemniczy - prokurent Galicyjskiego Towarzystwa Naftowego „Galicja” był kimś bardzo bliskim duchowo twórcy *Xięgi Bałwochwalczej*. Są powody, aby sądzić, że należał do zawsze wąskiego kręgu „wtajemniczonych i dopuszczonych”. Są podstawy, żeby widzieć w nim kogoś, kogo Schulz zaliczał do „ściślejszej gminy właściwych” odbiorców swojej sztuki⁶.

Schulza cechowała silnie rozwinięta potrzeba partnerstwa, obejmującego zarówno wymiar czysto duchowych kontaktów, jak i sferę bezpośrednich działań artystycznych; potrzeba - może nawet konieczność - aby z kimś bliskim tworzyć intymną wspólnotę opartą na całkowitym zrozumieniu⁷. Siebie jako bliskiego komuś innemu, w tym wypadku bliskiego innemu artyście, najpełniej przedstawił pisarz - i dał temu praktyczny wyraz - w niezwykle charakterystycznej recenzji z tomiku poezji drohobyżanina Juliusza Wita. To doprawdy niezwykły tekst, bo programowo subiektywny, kompletnie ignorujący obiektywne wartości - bardzo zresztą przeciętne - wierszopisarstwa Wita. Oto mała próbka tej Schulzowej deklaracji bliskości:

„[...] rodak z tej samej krainy duchowej, współświadek źródeł, z których ta poezja bije, jeden z wtajemniczonych i zaufanych, który widział na własne oczy jej przeguby i stawy, gdzie odluźniała się ona od życia i krajobrazu, ażeby wziąć lot w sferę własną”⁸.

Dwa akapity z listu do Tadeusza Brezy, znane i często cytowane w tym kontekście, mówią natomiast, czego Schulz oczekiwał od bliskiej mu osoby. Chodzi o sprawę w moim wywodzie ważną, więc zezwalam sobie na dłuższe przytoczenie:

„Potrzebny mi jest towarzysz. Potrzebna mi jest bliskość pokrewnego człowieka. Pragnę jakiejś poręki świata wewnętrznego, którego istnienie postuluję. Wciąż tylko trzymać go na własnej wierze, dźwigać go wbrew wszystkiemu siłą swej przekory - jest trudem i udręką Atlasa. Czasem zdaje mi się, że tym wytężonym gestem dźwignia trzymam nic na swoich barkach. Chciałbym móc na chwilę złożyć ten ciężar na czyichś ramionach, rozprostować kark i spojrzeć na to, co dźwigałem.

Potrzeba mi współnika do przedsięwzięć odkrywczych. To, co dla jednego człowieka jest ryzykiem, niemożliwością, na głowie postawionym kaprysem - odbite w czterech oczach staje się rzeczywistością. Świat jak gdyby czekał na tę spółkę: zamknięty dotychczas, ciasny, bez dalszych planów - dojrzewać zaczyna kolorami dali, pękać i otwierać się w głąb. Malowane perspektywy pogłębiają się i rozstępują w rzeczywiste perspektywy, ściana przepuszcza nas w dymensje przedtem nieosiągalne, freski malowane na nieboskłonie ozywają jak w pantomimie”⁹.

6 W cudzysłowach przytaczam określenia Schulza wyjęte z jego listów do Arnolda Spaeta, pierwsze - list z 13 III 1934, drugie - list z 10 VI 1934 (zob. B. Schulz, *Księga listów, zebrał, opracował, wstępem, przypisami i aneksem opatrzył J. Ficowski, Kraków 1975, s. 22-23*).

7 Pisał o tym szerzej Ficowski w szkicu: *W poszukiwaniu partnera kongenialnego*, w zbiorze: *Czytanie Schulza*, pod red. J. Jarzębskiego, Kraków 1994.

8 B. Schulz, *Nowy poeta*, [w:] tenże, *Proza*, przedmowa A. Sandauer, opracowanie listów J. Ficowski, Kraków 1964, s. 446. Pierwodruk ukazał się w „Sygnałach” (1936, nr 23).

9 List z 21 VI 1934 (Schulz, *Księga listów*, s. 26).

W obrębie tak rozumianego „pokrewieństwa” i „współnictwa” należy umieścić Weingartena. Trudno oczywiście stwierdzić, czy i w jakim zakresie ów urzędnik koncernu naftowego spełniał oczekiwania swego przyjaciela. Można trochę w to powątpiewać. Można w ogóle mieć wątpliwości, czy istniał ktoś taki, mężczyzna lub kobieta, kto byłby w stanie sprostać tego typu wymaganiom. Sprawa ta nie jest dla nas jednak zbyt ważna (dla Schulza - tak, dla nas - mniej), ponieważ idzie wyłącznie o autora *Księgi* i o to, jaki on właśnie - i tylko on - nadawał sens komunikacji z osobami, które uważał za bliskie. Pewne, że traktował taką komunikację jako sferę wymiany najistotniejszych dla niego treści. Nic dziwnego zatem, że wprowadził „najdroższego Staszka” (określenie użyte w jednej z dedykacji), najwyraźniej „wspólnika przedsięwzięć odkrywczych”, wprost do swojej sztuki plastycznej jako jedną z postaci świata przedstawionego, dodajmy, jedną z ważniejszych *dramatis personae*. Nic dziwnego, że „najdroższemu Staszкови” dedykował prace o niejasnym dla nas znaczeniu, że wykonywał dla niego obrazy i projekty graficzne wypełnione symboliką - jak w wypadku ekslibrisów, o których tu mowa - wręcz ezoteryczną dla postronnego odbiorcy.

Jest rzeczą ogólnie znaną, że Schulz zaludniał swoje obrazy, grafiki i rysunki postaciami wyjętymi z otaczającej go rzeczywistości drohobyckiej. Przedstawiał te postaci w sytuacjach nader intymnych i mocno dwuznacznych: kobiety rozbierał, mężczyzn rozciągał u stóp adorowanych wybranek. W takich też rolach „obsadzał” zarówno samego siebie, jak i swoich najbliższych przyjaciół. Otóż Weingartena wyróżnia wśród Schulzowskich „modeli” między innymi i to, że miał pełną świadomość - zdaje się jako jeden z nielicznych wówczas - tego typu praktyki artystycznej przyjaciela. Wszystko wskazuje, że praktykę tę aprobował, musiał zatem rozumieć - przynajmniej w zarysach - jej sens. Mamy więc do czynienia z kimś, kto równocześnie był „współświadkiem źródeł” sztuki Schulza i jednym z jej bohaterów, z kimś, kto był „zaufanym” odbiorcą znaczeń i zarazem kolekcjonerem niosących te znaczenia obrazów.

Jerzy Ficowski, próbując ustalić, co mogłoby stanowić podstawę przyjaźni łączącej Schulza i Weingartena, doszedł do wniosku, że najpewniej w grę wchodziła wspólna fascynacja sztuką i podobna, mówiąc dzisiejszym językiem, orientacja seksualna:

„Można przypuszczać, że te obie dewiacje - masochizm i fetyszizm - stanowiły załazek i podstawę wspólnoty zainteresowań Brunona i Stanisława, elementarną płaszczyznę ich wzajemnego zrozumienia”¹⁰.

Niektóre z Schulzowskich kompozycji - bo rozstrzygających akurat tę kwestię świadectw pozaartystycznych nie ma żadnych - wydają się przynajmniej częściowo uzasadniać powyższy pogląd. Są jednak przecież i takie przedstawienia, również należące do dziedziny objętej przyjacielską i intymną wymianą, które stanowczo wykluczają „dewiacyjną” wykładnię bliskości obydwu drohobyctan. Weźmy pod uwagę jeden tylko przykład - dedykowany Weingartenowi obraz

10 Ficowski, *Ekslibrisy, czyli Stanisław Weingarten i inni*, s. 26.

olejny *Spotkanie*, pośród ocalałych fragmentów kolekcji dzieło największe, który nie zawiera ani pierwiastków fetyszyzmu, ani elementów masochizmu. Przedstawione w tym obrazie spotkanie chasyda z kobietami (i kobiet z chasydem) ma szerszy wymiar niż taka lub inna „dewiacja”. Poszerza ów wymiar przede wszystkim obecność mocnego odniesienia sakralnego. Dlatego też podpisuję się raczej pod innym przypuszczeniem Ficowskiego, które zawiera się w pytaniu:

„Może także kryła się w tym jeszcze inna tajemnica bliskości duchowej między obu przyjaciółmi?”¹¹

Sądzę, że jakaś odpowiedź powinna wyłonić się z analizy tych bardzo przecież osobistych przekazów, jakimi są ekslibrisy wykonane dla przyjaciela. Na razie pozostawiam na boku definitywne rozstrzygnięcie kwestii, czy wspólne „przedsięwzięcia odkrywcze” były odkryciami wyłącznie w domenie erotycznej, czy też może i w jakiejś jeszcze innej dziedzinie. Tymczasem niech nam wystarczy sama świadomość, że dzieła, które powstały w obrębie relacji Schulz-Weingarten wyznaczają przestrzeń, przynajmniej potencjalnie, podwyższonego znaczenia, gdzie obowiązuje wzmożona czujność analityczna¹².

Schulz zaprojektował również, oprócz ekslibrisów, katalog do księgozbioru Weingartena. Ma on formę cieniutkiej książeczki - wszystkiego 26 kart o rozmiarach 20,5 x 16,5 cm - ale pięknie wykonanej i dość bogato przyozdobionej: tekturowe okładki są oprawione w szare płótno; na karcie przedtytułowej znajduje się rysunkowy wariant jednego z omawianych tu ekslibrisów; rysunki są także umieszczone zarówno na karcie tytułowej, jak i końcowej; poszczególne litery alfabetu - każda na osobnej karcie - w ozdobnych winietach. Książeczka ta ma też - a jakże - swój tytuł: *Katalog Biblioteki Stanisława Weingartena. Ilustrował Bruno Schulz*. Ręka właściciela wpisywała do niej czarnym atramentem kolejne pozycje¹³. Jeszcze jedno, dotąd ukryte, oryginalne dziełko Schulza. Mamy zatem prawo powtórzyć tu okrzyk Schulzowego bohatera: toż to Księga! Prawdziwa, chociaż w specyficznej odmianie, Księga książek.

W tym momencie chcę jednak zwrócić uwagę na inną sprawę: na bardzo rozbudowany aspekt plastyczny księgozbioru Weingartena.

Okazuje się bowiem, że „najdroższy Staszek” miał także, obok „wystroju” opracowanego przez

11 Tamże, s. 26.

12 Nie oznacza to wcale, że wszystko, co u Schulza ma związek z bliskimi mu osobami, musi automatycznie nosić znamię najwyższej powagi. Regina Silberner (*Strzępy wspomnień. Przyczynek do biografii zewnętrznej Brunona Schulza*, Londyn 1984, s. 17) opowiada, jak Schulz w jej obecności narysował Emanuela Pilpla - innego ze swych drohobyckich przyjaciół - upozowanego na zagranicznego finansistę. Na rysunku widzimy Pilpla-bankiera, swobodnie rozpartego na kanapie, z wielkim gwiazdzistym orderem przypiętym do marynarki, a pod spodem żartobliwy podpis: „Charles Davey odbiera raport prezesa B.P. [Banku Polskiego]”.

13 Opis katalogu Weingartena opieram na danych zawartych w publikacji Muzeum Literatury (*Bruno Schulz 1892-1942. Katalog-pamiętnik wystawy*, nr 530), ponieważ tylko w takiej formie jest on nam „dostępny”. Katalog ów znajduje się w prywatnych zbiorach, które są zamknięte dla jakichkolwiek badań. Zdaje się, że w oryginalnej postaci nie był nigdy publicznie pokazywany. Nie ma również żadnych opublikowanych reprodukcji, nie może więc być poddany jakiejś bliższej analizie. Trzeba jednak przyznać, że w świetle wieloletnich doświadczeń Ficowskiego, zdecydowanie złych, który zetknął się z tym katalogiem już w 1948 r., obecna sytuacja, gdy mamy przynajmniej jego zewnętrzny opis, jest wyraźnym postępem. Zob. Ficowski, *Ekslibrisy, czyli Stanisław Weingarten i inni*, s. 23-24.

Szulza, jeszcze inny znak własności - ekslibris wykonany przez Fritza Kleinmanna¹⁴. (Fryderyk Kleinman, w piśmiennictwie funkcjonuje i taka forma zapisu nazwiska tego artysty, był plastykiem, którego zalicza się do żywoźnego w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku nurtu określanego mianem „ekspresjonizm żydowski”¹⁵.) Wyłania się więc kwestia następująca: jaki charakter miał ów księgozbiór, skoro właściciel tak dbał o jego artystyczną oprawę? Kwestia ważna nie tylko dla bliźszego poznania umysłowości Weingartena, lecz również w pewien sposób i Schulza. Nie można wszak wykluczyć domysłu, że dopóki Weingarten mieszkał w Drohobyczu, czyli wedle ustaleń Ficowskiego do roku mniej więcej 1927, Schulz mógł korzystać z jego księgozbioru. Mogli czytać te same książki, mogli wymieniać się książkami, mogli rozmawiać o lekturach. Znajomość zawartości biblioteki Weingartena pomogłaby wreszcie wyjaśnić, czy Schulz projektując ekslibrisy, liczył się z jakimiś konkretnymi cechami tego zbioru książek, czy też je pomijał, kierując się zupełnie innymi, niezależnymi motywami.

Księgozbiór Weingartena, podobnie jak jego kolekcja dzieł plastycznych, został w czasie okupacji rozgrabiony i rozproszony. Jako ślad nieistniejącej już dziś bibliotecznej całości zachował się jedynie ów katalog i dokonywane w nim zapisy. Jeśli są one dostatecznie liczne, pewna rekonstrukcja zawartości byłaby możliwa¹⁶. Niestety, w chwili obecnej (brak dostępu do katalogu) nie da się tego sprawdzić. Dysponujemy tylko pojedynczymi książkami, które trafiły do antykwarycznego obiegu. Słaba to podstawa, aby wyrobić sobie ściślejszy pogląd na temat biblioteki Weingartena. O jakiejś powtórnej ewidencji tworzących ją książek nie może być nawet mowy. Warto jednak podjąć próbę, metodą analizy poszlakowej, jeśli już nie rekonstrukcji, to przynajmniej charakterystyki niektórych ogólnych cech tego księgozbioru.

W przytoczonych przez Ficowskiego wspomnieniach o Weingartenie mówi się wyłącznie o jego zbiorach plastycznych, o bibliotece zaś nic. W pamięci osób, które go znały, przetrwał obraz ścian zawieszonych grafikami i rysunkami. Szaf i półek wypełnionych książkami nie zapamiętał nikt. Tylko Michał Chajes - również drohobyczanin, przyjaciel Schulza i Weingartena - napisał w liście do Ficowskiego:

„Wiadomo mi, że St. Weingarten był wielkim miłośnikiem Jacka Malczewskiego oraz Ryszarda Wagnera i niewątpliwie w tej jego bibliotece musiały się znajdować dzieła o tych artystach...”¹⁷

Być może... Książki nie rzucały się w oczy, więc pewnie nie było ich zbyt dużo. Raczej biblioteczka niż biblioteka. Pomyślmy: jeśli sporządzony przez Schulza katalog miał służyć do realnego spisu wszystkich posiadanych przez Weingartena książek, to ile pozycji mogło zmieścić

14 Por. tamże, s. 26.

15 Zob. J. Malinowski, *Grupa „Jung Idysz” i żydowskie środowisko „nowej sztuki” w Polsce 1918-1923*, Warszawa 1987, s. 83.

16 Ficowski (*Ekslibrisy, czyli Stanisław Weingarten i inni*, s. 24) pisze jednak: „Jeśli pamiętam, katalog posiadał nieliczne wpisy książek, wiele czystych kart nie wypełnionych”.

17 Ficowski, *Ekslibrisy, czyli Stanisław Weingarten i inni*, s. 27.

się na 23 kartach? Kilkaset? Trzysta, czterysta - nie więcej. Ot, jeden lub dwa regały z książkami. Zresztą informacje, jakie mamy o warunkach mieszkaniowych Schulzowego przyjaciela, zdają się potwierdzać, że ów księgozbiór pod względem ilościowym nie mógł być szczególnie imponujący. Po wyjeździe z Drohobycza Weingarten mieszkał zawsze - najpierw we Lwowie, później w Łodzi - w wynajętych i raczej niewielkich pokojach. Dopiero krótko przed wojną kupił w Łodzi kawalerkę¹⁸. I te ograniczone przestrzenie przeznaczał prawie w całości na ekspozycję swoich zbiorów plastycznych. Najwidoczniej gromadzenie obrazów i rysunków było dla niego znacznie ważniejsze niż gromadzenie książek.

Zapytajmy więc inaczej: może Weingarten miał wprawdzie księgozbiór mały, ale starannie wyselekcjonowany? Otóż moja znajomość, mocno wycinkowa, książek pochodzących z jego biblioteki prowadzi jednak do całkiem odmiennego wniosku. Wydaje się, że Weingarten posiadał zestaw książek dość typowy dla przeciętnego reprezentanta ówczesnej inteligencji. Zestaw ten cechowała spora różnorodność, gdyż obok poezji współczesnej - na przykład tomików poezji Tuwima, mieściły się w nim także dziewiętnastowieczne powieści w dwudziestoleciu międzywojennym już zdecydowanie anachroniczne. W takim zbiorze, rzecz jasna, mogła istnieć też półka bardziej „wyrafinowana” z jakimiś albumami, z książkami o sztuce, o Malczewskim albo o Wagnerze.

Żeby nie być gołosłownym - trzymam w ręku książkę, do której Weingarten wkleił Schulzowski ekslibris: solidna i ładna oprawa, okładka w bordowym płótnie, na okładce czarnobordowy wizerunek pałacu, tłoczenia, fantazyjne liternictwo. Słowem, piękna intrologatorska robota, więc zupełnie słusznie krakowska firma, która to wykonała, wycisnęła na okładce również swój podpis ujęty w bardzo ozdobną winietę, przypominającą wręcz królewską lub cesarską tarczę herbową. W środku tego bogatego wystroju plastycznego - wzmocnionego dodatkowo Schulzowską ryciną - mieści się tom V Nowej Biblioteki Rodzinnej (to seria literatury popularnej o wyraźnym nastawieniu dydaktycznym, którą wydawała na przełomie XIX i XX wieku słynna, chociaż prowincjonalna, oficyna Wilhelma Zukerkandla w Złoczowie): powieść niejakiego Oktawiusza Feuilleta *Po śmierci*. Rzecz, noszącą w oryginale tytuł *La morte* i opublikowaną po raz pierwszy we Francji w 1886 roku, przełożył tajemniczy J. S. H. Roku wydania - brak¹⁹. Octave Feuillet (1821-1890), dramaturg i powieściopisarz, rówieśnik między innymi Baudelaire'a i Flauberta, był raczej miernym literatem, aczkolwiek - jak podają współczesne leksykony francuskie - cieszył się w swoim czasie sporym wzięciem, zwłaszcza wśród gospodyń domowych. Jego wcale liczne produkcje cechowała przede wszystkim głęboka troska moralizatorska. Baudelaire w *Dziennikach poufnych*, w notatkach zatytułowanych *Moje obnażone serce*, umieścił go na swoistej liście proskrypcyjnej, na liście, jak pisał, „kanalii” - fałszywych wielkości ówczesnej Francji.²⁰

18 Tamże, s. 24-25.

19 Książkę Feuilleta z Weingartenowskiej biblioteki udostępnił mi p. Zbigniew Milczarek, za co w tym miejscu serdecznie mu dziękuję.

20 Zob. Ch. Baudelaire, *Sztuka romantyczna. Dzienniki poufne*, przełożył, wstępem i przypisami opatrzył

W świetle powyższego zarysowuje się nam taka oto wizja mieszkania - może też i osobowości - Weingartena: na wskroś perwersyjne grafiki z Schulzowskiej *Xięgi Bałwochwalczej* zajmują ściany, półki zaś wypełnia Nowa Biblioteka z powieścią Feuilleta na czele, powieścią niekoniecznie od razu pruderyjną, ale bez wątpienia antyperwersyjną. W jakiej więc roli występuje tu Schulzowski ekslibris? Czy jako łuk przymierza rozpięty między wrogimi światami? Albo znak mediacji, odsłaniający jakieś tajemne powiązanie? Rodzaj komentarza? Może trzeba przyjąć po prostu wariant banalny i powiedzieć coś o dopuszczalnej przecież różnicy gustów plastycznych i literackich. Możliwy jest również wariant ekstrawagancki, w którym napomknęlibyśmy o ewentualnym wyrafinowaniu kolekcjonera, zbierającego rozmaite kurioza, w tym także takie, jak zapomniane powieści zapomnianych autorów. Nie dałoby się też wyminąć opcji ekscentrycznej, nawiązującej do wertykalizmu ścian i horyzontalizmu półek. Musimy jednak odłożyć rozwikłanie tajemnicy dychotomii regałów i ścian w mieszkaniu Schulzowego przyjaciela aż do czasu, gdy będziemy przyglądali się ekslibrisowi, który został wklejony do powieści Feuilleta. Tym bardziej że nie powiedzieliśmy jeszcze wszystkiego o Weingartenowskim egzemplarzu książki francuskiego romansopisarza.

Niezwykle ciekawą informację, stanowiącą zaskakujący przyczynek do Schulzowskiego rozumienia ekslibrisu, odnajdujemy we wspomnieniach Marii Budratzkiej-Tempele. Budratzka - drohobyczanka, która w okresie międzywojennym była śpiewaczką Opery Wiedeńskiej - jako młoda dziewczyna lata 1917-1920 spędziła w rodzinnym mieście i wtedy poznała nieco bliżej zarówno Schulza, jak i Weingartena. W 1919 roku Schulz narysował jej portret, któremu dał nazwę *Niedosiężna glorieta*. W 1920 roku Budratzka wyjechała z Polski:

„Po opuszczeniu Drohobycza tylko raz jeden usłyszałam o Schulzu - w 1923 roku; przysłał mi wtedy do Wiednia trzy rysunki, które także towarzyszyły mi w Brazylii. Był to »Exlibris« mnie dedykowany i dwa rysunki z podobizną mojej twarzy. Były to już w pełni Schulzowskie rysunki”²¹.

Dowiadujemy się zatem, iż Schulz zaprojektował również markę ochronną na książki - i już w tym jest element niejakej pikanterii! - dla śpiewaczki, zaprojektował całkowicie z własnej inicjatywy i zaocznie, czyli „w ciemno”, nie mając rozeznania ani co do jej aktualnych zainteresowań, ani co do tego, czy ma ona w ogóle jakieś inne druki niż nuty. Widocznie wystarczyła mu taka wizja jej osoby, jaka uformowała się w nim kilka lat wcześniej. Zresztą mogła to być wizja dość stereotypowa - jakieś akcesoria muzyczne lub operowe. Ale dlaczego w formie

A. Kijowski, Warszawa 1971, s. 285. Przepisuję też fragment noty Kijowskiego o Feuilletcie: „[...] był autorem wielu sztuk scenicznych, wodewilów i powieści, w których opiewał cnoty domowe, miłość i wierność małżeńską oraz kreślił portrety idealnych żon lub nawróconych grzesznic. Można sobie wyobrazić, jak to drażniło Baudelaire'a! W roku 1862 Fauillet został wybrany do Akademii, otrzymał Legię oraz posadę bibliotekarza apartamentów cesarskich. Miał więc wszystkie powody, aby znaleźć się na czarnej liście Baudelaire'a” (tamże, s. 302, przyp. 38).

21 Wspomnienie Marii Budratzkiej-Tempele zostało opublikowane w zbiorze: B. Schulz, *Listy, fragmenty. Wspomnienia o pisarzu*, zebrał i opracował J. Ficowski, Kraków 1984, s. 42-44 (cytat ze strony 44).

ekslibrisu? Dwie obserwacje tu się nasuwają. Pierwsza - zapewne Schulz traktował ekslibris jako gatunek wypowiedzi artystycznej jednak o stosunkowo dużym stopniu niezależności, gatunek, który stwarzał mu całkiem spore możliwości estetycznego i ideowego wyrazu. Druga - najprawdopodobniej w twórczości Schulza było coś w rodzaju „ekslibrisowego” okresu, wtedy też niektóre swoje wizje kształtował w tej właśnie postaci. Mniej więcej w takim okresie wpadł na pomysł, aby wykonać ochronny znak własności także dla zupełnie hipotetycznego księgozbioru Budratzkiej.

Trzeba wreszcie wymienić tu - nie tylko dla porządku - również dwa inne ekslibrisy, które zaprojektował autor *Sklepów cynamonowych*. Mowa o znakach wykonanych do zbiorów specjalnych Maksymiliana Goldsteina²². Goldstein był naprawdę wielkim, znanym i bardzo wyrafinowanym kolekcjonerem. Wydaje się, że wspomniany w *Ulicy Krokodyli* gabinet kolekcjonerski ze zbiorem marek ochronnych o tematyce erotycznej odnosi się bezpośrednio zarówno do głównego działu (*erotica*) w jego kolekcji, jak i do ekslibrisów Schulza przeznaczonych dla tego akurat działu. To jeszcze inny wariant Schulzowskiej praktyki ekslibrisowej niż ta, którą prezentowałem w toku dotychczasowych rozważań. Znaki ochronne Goldsteina powstały bowiem w całkowicie odmiennej sytuacji komunikacyjnej niż znaki Weingartena i Budratzkiej. Zostały mianowicie wykonane, jak można przypuszczać, na wyraźne zamówienie i do zbiorów o ściśle określonym charakterze. Dodajmy też - zaprojektowane dla kolekcjonera, o którym nic nie wiemy, żeby miał zaliczać się do przyjaciół artysty. Świadczy to o tym, że autor *Komety* podejmował się tworzenia, głównie drobniejszych form plastycznych, także dla osób mniej (lub wcale) znaczących w jego życiu, także w sytuacjach i z powodów bardziej (lub całkowicie) prozaicznych²³.

Przecież nie dla takiej, w końcu banalnej, konstatacji przypominam ekslibrisy Goldsteina. Są one ważne, nawet bardzo, ale z zupełnie innego powodu. Najkrócej rzecz ujmując, gdyż na szersze wyjaśnienie znajdzie się odpowiednie miejsce w dalszej części mojego studium, powiem tyle, iż te dwie pary znaków ochronnych, ów podwójny dyptyk, Weingartena z jednej strony, z drugiej Goldsteina - to dwa bieguny myśli i wyobraźni Brunona Schulza, dwie skrajnie przeciwstawne tendencje ideowe i dwie różne wizje rzeczywistości, dwa odmienne stany człowieka i świata.

Na razie ekslibrisy Goldsteina wykorzystam jedynie do pewnych ustaleń w zakresie chronologii, ponieważ wśród okoliczności, które nakazują skupić uwagę na Schulzowskich

22 O Goldsteinie i jego zbiorach zob. Ficowski: *Ekslibrisy, czyli Stanisław Weingarten i inni*, s. 27-28. Część swojej kolekcji - judaika - przedstawił Goldstein w książce napisanej wspólnie z Karolem Dresdnerem: *Kultura i sztuka ludu żydowskiego na ziemiach polskich. Zbiory Maksymiliana Goldsteina* (Lwów 1935). Ekslibrisy Goldsteina były ostatnio reprodukowane w dwutomowym katalogu Muzeum Literatury. Jeden, zatytułowany *Ekslibris Eroticis*, znajduje się w tomie: *Bruno Schulz 1892-1942. Katalog-pamiętnik wystawy*, nr kat. 452. Drugi, bez tytułu, w tomie: *Bruno Schulz 1892-1942. Rysunki i archiwalia ze zbiorów Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie*, układ całości i tekst W. Chmurzyński, Warszawa 1992, nr kat. 254 i 255.

23 Oprócz ekslibrisów znamy dzisiaj także inne, dosyć liczne Schulzowskie akcydensy: projekty rozmaitych biletów, zaproszeń, „cegiełek”, blankietów, znaków firmowych, winiet, szkolnych *tableau* itp. Zob. dział *Projekty graficzne* w katalogu *Bruno Schulz 1892-1842. Rysunki i archiwalia*.

markach ochronnych, należy również wymienić czas ich powstania. Tak się składa, że jeden ze znaków Goldsteina, noszący tytuł *Exlibris Eroticis*, ma dokładną sygnaturę autorską: „Bruno Schulz 18.3.1920”. Informacja ta jest dla nas niezwykle ważna, gdyż datowany - na rok 1919 - jest tylko jeden z ekslibrisów Weingartena. W ten sposób otrzymaliśmy jakiś punkt zaczepienia, który pomoże nam ustalić, chociażby przybliżony, czas powstania obydwu par ekslibrisów. Wnioski, jakie można wyprowadzić zarówno z analizy techniki wykonania i powielenia, jak i z powiązań tematycznych i problemowych w obrębie całej grupy ekslibrisów, pozwalają przyjąć stwierdzenie, że obydwie pary znaków zostały zaprojektowane właśnie gdzieś około 1920 roku. Uwzględniając informacje zaczerpnięte ze wspomnień Budratzkiej, dopowiem jeszcze, że ów szczególnie „ekslibrisowy” okres w twórczości Schulza zamyka się najprawdopodobniej w przedziale lat 1919-1923²⁴.

Są to lata niesłychanie istotne w twórczości Schulza. Perspektywa jego późniejszych dokonań literackich negatywnie zaciążyła na obrazie tego okresu. Spotyka się tu i ówdzie tendencję, powstającą bodajże samoczynnie i niejako automatycznie, aby przedliteracki etap działalności artystycznej Schulza ujmować w kategoriach twórczości młodzieńczej, a więc - w podtekście, rzecz jasna - jakoś mniej dojrzałej. Widzi się w nim artystę poszukującego - i tylko poszukującego, trochę metodą prób i błędów - swojego miejsca w sztuce. Tym sposobem Schulz - jak bohater Gombrowicza - pozostaje młodzieńcem aż do czterdziestki. Tymczasem okres ten, zwłaszcza przełom i początek lat dwudziestych, jest czasem niezwykle intensywnej pracy artystycznej, czasem, owszem, poszukiwań, ale i dokonań w zakresie środków wyrazu, techniki i technologii. Wówczas też krystalizuje się i osiąga pełną artykulację Schulzowska wizja plastyczna. Pamiętamy przecież, że w latach 1920-1922 stworzył swoje główne dzieło plastyczne - *Xięgę Bałwochwalczą*²⁵. Stworzył i natychmiast pokazał wcale szerokiej publiczności, gdyż w ciągu jednego roku zaledwie - między marcem 1922 a kwietniem 1923 - miał przynajmniej aż trzy prezentacje w najważniejszych miastach Polski: w Warszawie, we Lwowie, w Wilnie. W Warszawie na przykład nie był to lada jaki salon wystawowy, lecz bardzo prestiżowa Zachęta. Pojawiły się również pierwsze recenzje²⁶.

Można zatem powiedzieć, że cała ta epoka stała pod znakiem *Xięgi Bałwochwalczej*. Nie

24 Ficowski w swoich publikacjach podaje rok 1920, około 1920, jako czas wykonania ekslibrisów Weingartena. Podobnie (1920-1921) określa się czas ich powstania w cytowanych wyżej katalogach Muzeum Literatury. Wspomniane tu korespondencje między ekslibrisami Weingartena i Goldsteina zostaną odsłonięte w toku dalszej analizy.

25 Podzielałam w tej sprawie sformułowany dobitnie (na tle pojawiających się czasami „rozmażających” opinii) pogląd Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak: „Najbardziej wyrazistym plastycznie dziełem Schulza pozostaje zatem istotnie *Xięga Bałwochwalcza*” (*Wizje kobiecości w „Xiędze Bałwochwalczej”: Salome i Androgyne*, w zbiorze: *Czytanie Schulza*, s. 253).

26 Sprawy te szerzej omawia Ficowski w szkicu: *Słowo o Xiędze Bałwochwalczej*, [w:] B. Schulz, *Xięga Bałwochwalcza*, przygotował do druku i słowem wstępnym opatrzył J. Ficowski, Warszawa 1988. Korzystam tu z jego ustaleń. Pierwszy większy tekst ci Schulzu to recenzja Adolfa Bienenstocka (*Z wystawy wiosennej. Prace graficzne Brunona Schulza*, „Chwila” 1922, nr 1213 z 8 VII), w której autor omawia lwowską wystawę artysty. Z listu Schulza (z 20 V 1921; *Księga listów*, s. 17) do Ostapa Ortwina dowiadujemy się, że grafiki z *Xięgi* były już wcześniej w obiegu prywatnym. Schulz po prostu rozdawał je (może również sprzedawał?) różnym znajomym i przyjaciółom. O wystawach „w miastach stołecznych” i o pewnym ich sukcesie informuje sam artysta w zyciorysie

wchodząc w dyskusję nad oceną artystyczną *Xięgi*, należy uznać, że kumulują się w niej i spełniają wszystkie zasadnicze tendencje estetyczne i ideowe ówczesnej sztuki Schulza. Od niej praktycznie zaczyna się i na niej też kończy się cała jego twórczość graficzna. W niej znajduje swój wyraz bardzo jednolita, konsekwentna i klarowna, jaskrawa i bulwersująca wizja rzeczywistości „bałwochwalczej”.

Powiedzmy wreszcie rzecz najważniejszą: *Xięga* jest Księgą! Na razie plastyczną w formie i „bałwochwalczą” w treści, dopiero w następnej dekadzie zwerbalizuje się w literackim słowie, ale widzimy, że już na początku lat dwudziestych Schulz dysponował jedną z centralnych i nadrzędnych idei swojej filozofii twórczej. Czy jedyną pośród objawionych wówczas a ważnych w jego twórczości aż do samego końca - pokaże analiza Weingartenowskich znaków własności. Są więc wszelkie powody, aby uważać, że to graficzne *opus* stanowi apogeum plastycznych dokonań Schulza. W tym kontekście jest chyba dość oczywiste, że wszystko, co autor *Xięgi* tworzył w tak znaczącym okresie, nawet takie drobiazgi, jak ekslibrisy, znajduje się w polu oddziaływania owej *summy*.

Porządek biografii artystycznej Schulza - ten porządek, w którym dostrzegamy wyraźnie, jak z początkiem lat dwudziestych narastają i zagęszczają się dokonania artystyczne, jak skupiają się w indywidualny kształt stylistyczny i tematyczny, jak zabiera głos artysta świadomy swej sztuki, w znacznym stopniu już uformowany i dojrzały, chociaż ciągle (tak będzie do końca jego życia) poszukujący - zbiega się z porządkiem wielkich wydarzeń historycznych. Na rubieży dwóch różnych epok, jednej, zakończonej ciągiem zdarzeń niezwykle gwałtownych i dramatycznych, i drugiej, przynoszącej nową konfigurację świata, uciszenie i stabilizację, sytuuje się ów przełomowy i zarazem kulminacyjny moment w rozwoju twórczym autora *Xięgi*. Rzec można, iż z odmętów wielkiej historii wyłania się Schulz-artysta i w otchłani wielkiej historii ginie. Naturalnie, to jedynie skrót myślowy, lecz zauważalna przecież synchronizacja między procesami, które przebiegają w świecie zewnętrznym, i procesami, którym podlega biografia twórcza drohobyckiego artysty, nie wydaje się przypadkowa.

Przywołanie perspektywy historycznej może wydać się na pierwszy rzut oka nieco zaskakujące, wszak mowa o człowieku, w którego życiorysie nie znajdziemy śladów udziału w zdarzeniach o wymiarze dziejowym. Wielkiej historii nie ma również - są tylko pewne postaci historyczne, niektóre realia, atmosfera epoki - w jego twórczości. A jednak ta - jak się wydaje - nieobecna historia uobecnia się u Schulza jako przedmiot swoistej refleksji w formie zaskakującego dyskursu zbudowanego wokół osoby Józefa Piłsudskiego²⁷. Historia w biografii Schulza istnieje też (może

napisanym dla władz oświatowych (por. pismo do Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego z 9 III 1924 w zbiorze: B. Schulz, *Z listów odnalezionych*, słowo wstępne, wybór, objaśnienia J. Ficowski, Warszawa 1993, s. 120).

27 Chodzi o zebrane przez Stanisława Rośka, dotąd uporczywie przez edytorów pomijane, eseje Schulza o Piłsudskim: *Powstają legendy. Trzy szkice wokół Piłsudskiego*, wstęp i opracowanie S. Rosiek, Kraków 1993. Teksty te zasadniczo zmieniają dotychczasowy obraz Schulza w kilku istotnych kwestiach. Eliminowanie tych wypowiedzi autora *Sklepow* *cynamonowych* miało świadomy charakter i - niestety - nie da się sprowadzić do proponowanej tu

przede wszystkim) w postaci „dziejów doświadczonych”, które niekoniecznie, jak wiadomo, muszą przyoblec się w kształt „dziejów zaświadczonych”²⁸. W każdym razie obecność doświadczenia historycznego na jednym poziomie egzystencji i jego nieobecność na innym prowadzi do wytworzenia jakiegoś znaczącego obszaru napięć, który może „odezwać się” w formach bardzo pośrednich i zakamuflowanych.

Przypomnijmy zatem skrótowo ów czas, z którego bezpośrednio wyszedł Schulz jako artysta. Zwróćmy zwłaszcza uwagę na szczególny typ doświadczenia, jakie czas ten przyniósł przyszłemu autorowi *Sanatorium pod Klepsydrą*, gdyż było ono doświadczeniem człowieka, który lata 1914-1920 przeżył w Galicji, a nie - przykładowo - w Szwajcarii czy w Szwecji. Mieszkaniec Galicji był wówczas uczestnikiem albo świadkiem zdarzeń w najwyższym stopniu dramatycznych, zdarzeń rozgrywających się w wielkiej, wprost globalnej skali. Mowa o wojnie, a właściwie serii wojen: najpierw ta światowa z lat 1914-1918, zaraz po niej polsko-ukraińska 1918-1919 (dodajmy, że od listopada 1918 do maja 1919 Drohobycz znajdował się w rękach Ukraińców²⁹), na koniec polsko-bolszewicka 1920 roku. Słowem, jak mawiał Jerzy Stempowski, „historia spuszczone z łańcucha”. Zagłada starych imperiów i narodziny nowych państw, przewroty i rewolucje, zniszczenie i śmierć, głód i strach, paroksyzmy, konwulsje i szaleństwo ludzkości - oto podstawowe składniki ówczesnych dziejów doświadczonych. Charakterystyczną atmosferę tamtego okresu Józef Wittlin, jeden z tych, którzy w swej twórczości dawali świadectwo przeżytemu, ujął tak:

„Zdawało się, że cała ludzkość porwana jest szałem religijnym i w ekstazy upojeniu wita swego, długo oczekiwanego Mesjasza: w tak bachicznych podskokach biegła mu naprzeciw, gotowa do wszelkiej ofiary”³⁰.

Chorowity Bruno Schulz nie poszedł na wojnę. Poszedł jego brat Izydor, poszedł Weingarten, poszli krewni, koledzy, znajomi. On przez wszystkie te lata był tylko statystą w odgrywanym dramacie. Niemniej zobaczył wojnę i doświadczył jej skutków bezpośrednio, ponieważ to ona przyszła do niego. Drohobycz, mityczne i magiczne miasto jego prozy, gdzie ciągle stoi w rynku rodzinny dom pisarza i gdzie jego ojciec dzięki rozmaitym wybiegom i manipulacjom nigdy ostatecznie nie umiera, znalazł się w epicentrum militarnych zmagania. W ciągu niespełna jednego roku przez miasto przetoczył się dwukrotnie front. Najpierw miała miejsce rosyjska ofensywa w Galicji, w wyniku której Drohobycz - od września 1914 roku - dostał się pod okupację³¹. Wiosną

kategorii przeoczenia, czyli syndromu „skradzionego listu”.

28 Odwołuję się tu do kategorii Jerzego Jedlickiego ze szkicu *Dzieje doświadczone i dzieje zaświadczone* (w zbiorze: *Dzieło literackie jako źródło historyczne*, pod red. Z. Stefanowskiej i J. Sławińskiego, Warszawa 1978).

29 Zob. R. Pastuch, *Wulicjami staroho Drohobicza*, Lwów 1991, s. 85-88.

30 J. Wittlin, *Wojna, pokój i dusza poety*, [w:] tenże, *Pisma pośmiertne i inne eseje*, wybór, opracowanie i przedmowa J. Zieliński, Warszawa 1991, s. 24. Pierwodruk: *Wojna, pokój i dusza poety. Szkice literackie i przemówienia*, Zamość 1925.

31 Rosyjską okupację Drohobicza, ujętą jako czas „świętujących szakali”, opisuje Hermann Sternbach w zbiorze pisanych prawie na gorąco szkiców: *Wenn die Schakale feiern. Skizzen aus der Russenzeit in Galizien*, Weimar 1917. Książeczkę Sternbacha szerzej omawia M. Kłańska (*Daleko od Wiednia. Galicja w oczach pisarzy niemieckojęzycznych 1772-1918*, Kraków 1991, s. 155-156.) Dopowiedzmy, że urodzony w Drohobyczu Sternbach,

następnego roku ruszyło niemiecko-austriackie przeciwnatarcie feldmarszałka Augusta von Mackensena. Od połowy maja do pierwszych dni czerwca w rejonie miasta trwały ciężkie walki. 13 maja 1915 roku Kozacy z ariergardy ustępującej armii rosyjskiej podłożyli ogień w czterech rogach drohobyckiego rynku³². Jedną z tych narożnych kamienic to dom, w którym urodził się Schulz, ów magiczny dom z jego opowieści. Teraz, czyli w maju 1915, płonie jak inne domy w rynku, jak domy na przyległych ulicach. To drobny epizod, który mało znaczy wśród ogromu wojennych tragedii, ale dla Schulza będzie miał symboliczny sens. Tym bardziej że zbiegł się z innym dramatem: długotrwała choroba ojca weszła w fazę agonii i Jakub Schulz zmarł 23 czerwca 1915 roku. Wprawdzie z różnych powodów, naturalnych i nienaturalnych, lecz prawie równocześnie, śmierć zagarnęła ważną dla przyszłego pisarza osobę i równie ważną przestrzeń. Nie wiadomo, czy galopujący w ogniu płonących domów wschodni jeźdźcy skojarzyli się Schulzowi z jeźdźcami Apokalipsy i czy w toczącej się wojnie zobaczył figurę apokaliptycznej wojny Goga i Magoga, po której miało nastąpić mesjańskie wyzwolenie. Gdyby jednak tak właśnie było, nie byłibyśmy przecież zdziwieni...

Wojna i sztuka, doświadczenie historyczne i doświadczenie estetyczne są głównymi motywami biografii Schulza w tamtym okresie. W życiorysie przeznaczonym dla administracji oświatowej napisał:

„Przerwawszy studia z powodu wojny na czas dłuższy, kontynuowałem je w r. 1917/18 we Wiedniu i tam pod wpływem dzieł starej sztuki coraz silniej budzący się pociąg do twórczości malarskiej skłonił mnie do przerwania studiów architektury i poświęcenia się zawodowi malarskiemu”.³³

Wiemy od samego Schulza, że rysował „od zawsze”, znamy nawet jego młodzieńczy szkicownik, więc nie w czasie wojny odkrył w sobie artystyczne predyspozycje. Ale jednak to właśnie na ten okres wskazuje jako na decydujący dla zasadniczego kierunku swojej drogi życiowej, odtąd - drogi artysty. I rzeczywiście - wojna światowa przyczyniła się do zaistnienia Schulza-artysty, ponieważ „stworzyła” takie warunki, które pchnęły go ostatecznie w stronę sztuki. W pierwszym rzędzie chodziło o okoliczności czysto zewnętrzne: przerwane - chciałoby się powiedzieć szczęśliwie - nieszczęśliwie wybrane studia politechniczne, kilkuletni okres „wolnego czasu”, który mógł bez wyrzutów sumienia poświęcić wyłącznie temu, co go naprawdę interesowało.

Te dwa momenty, które Schulz wymienia w przytoczonym wyżej życiorysie, „wpływ dzieł

filolog klasyczny i germanista, także poeta, tłumacz i krytyk literacki, był znajomym Schulza (zob. list Schulza do Ortwinia z 10 V 1935: *Księga listów*, s. 18).

32 Zob. R. Pastuch, P. Sobiak, *Istoriya Drohobicza*, Lwów 1991, s. 26. Więcej szczegółów o domach spalonych w rynku i jego okolicach podaje: Pastuch, *Wulicjami staroho Drohobicza*, s. 11 i n.

33 Schulz, *Z listów odnalezionych*, s. 119-120. Podobnie pisze Schulz w brudnopisie podania do sowieckich związków zawodowych: „W czasie W. W. [Wielkiej Wojny] oddawałem się pracy artystycznej”. Ów brudnopis przytacza i omawia Ficowski w artykule *Druga strona autoportretu, czyli nieznanne podanie Brunona Schulza* („Polityka” 1995, nr 41, s. 69-71).

starej sztuki” i „coraz silniej budzący się pociąg do twórczości malarskiej”, realizowały się, owszem, w czasie wolnym od zatrudnień i zobowiązań „pokojowych”, ale przecież nie był to czas absolutnie pusty. Czy wypełniające go, jak wolno przypuszczać, traumatyczne przeżycia i doznania natury pozaestetycznej, wpłynęły jakoś na kształt przemysłów estetycznych, na kierunek recepcji „dzieł starej sztuki” i na formę „budzącego się pociągu do twórczości”? Nie mamy na ten temat żadnych bezpośrednich informacji. Wydaje się jednak, że nie popełnimy błędu, odnosząc do takiego kontekstu widoczne w świecie przedstawionym Schulzowskiej prozy zatrzymanie czasu przed progiem katastrofy, która rozpoczęła się w sierpniu 1914 roku, uporczywe podtrzymywanie istnienia świata w niezmienionej postaci, przedłużanie życia osobom i miejscom, w tym także niezbyt sympatycznemu cesarzowi Austro-Węgier. Ta ostentacyjna nieobecność - można tu chyba mówić wprost o psychoanalitycznym wyparciu ze świadomości - tragicznej perspektywy historycznej i wyeliminowanie niepożądanych faktów, jakie wydarzyły się w realnej rzeczywistości, ma charakter nieprzypadkowy i nader znaczący³⁴. Czy są jeszcze jakieś inne, zwłaszcza pozytywne, ślady doświadczenia historycznego w dziele Schulza?

Sięgnijmy do Schulzowskiej refleksji sformułowanej dyskursywnie. Przede wszystkim należy stwierdzić, że znajdziemy w niej - ku naszemu zaskoczeniu - legitymację dla pytania o związek historii i sztuki. W dodatku legitymacja ta dotyczy akurat tego momentu historycznego, o którym tu mówimy. Splot historii i sztuki jest głównym przedmiotem eseju Schulza o *Wolności tragicznej* Kazimierza Wierzyńskiego. To jeden z najpiękniejszych tekstów, jakie napisano o tym tomie poezji i być może w ogóle o Wierzyńskim. Pisze w nim Schulz o relacji, jaka zachodzi między wydarzeniami historycznymi, których ukoronowaniem było odzyskanie przez Polskę niepodległości, i historycznymi bohaterami, wśród których króluje marszałek Józef Piłsudski. Pokazuje, jak te wydarzenia i ten bohater odzwierciedliły się w doświadczeniu poety i jak - ostatecznie - przełożyły się na poetycką materię. Według Schulza występują tu rozliczne powiązania i współzależności, ale nie mają one postaci jakichś związków bezpośrednich i prostych, mechanicznych bądź też ilustracyjnych. Przeciwnie - wyrastają z głębi mitycznej i przechodzą za pośrednictwem medium sztuki w mit i legendę, w „wieczyste - jak czytamy - formuły polskości”, w głębie „idiomu polskiego”. W pewnym miejscu tego tekstu o przedziwnej urodzie, omawiając wcześniejszą - przed *Wolnością tragiczną* - tendencję w poezji Wierzyńskiego, napisał Schulz słowa, które moglibyśmy odnieść, przynajmniej w formie pytania, również do niektórych aspektów jego własnej twórczości:

„Wierzyński przeżywa w kategoriach biologicznych, na ciele swoim, na odzyskanych zmysłach powrót do rzeczywistości historycznej. Wstąpienie zbiorowości z widmowych obszarów pozahistorycznego bytu w żywą krew i mięso życia historycznego przybiera tu formę ogólnej euforii, jakiegoś wystąpienia ze

34 Inna sprawa to wcale gęsta obecność w prozie Schulza militarnego i batalistycznego obrazowania: intensywna kanonada artyleryjska i wybuchy pocisków, okopy i szańce, szybkostrzelne działka i karabiny maszynowe, marsze i kontrmarsze, „turkot artylerii, dudnienie jaszczków” (s. 271). Są też uwagi o wojennym malarstwie. W *Drugiej jesieni*, przy opisie bazylińskiego muzeum, czytamy: „Rzecz dziwna: poczciwi mnisi mieli upodobania militarne, większa część obrazów była treści batalistycznej” (s. 228). Dalej następuje interesujący opis tego malarstwa.

swych brzegów i granic. Biologia jest tu symbolem, transpozycją rzeczywistości historycznej”³⁵.

Ostatnie zdanie w tym cytacie ma wartość formuły, na którą warto zwrócić specjalną uwagę. Nie twierdzę bynajmniej, że *Xięga Bałwochwalcza* albo ekslibrisy Goldsteina są przejawem takiej właśnie transpozycji „odzyskanych zmysłów”, chociaż zmysłowość i „biologiczność” tych prac nie podlega dyskusji. Chcę tylko odnotować obecność w myśleniu Schulza kategorii przekształcenia jako ewentualnej zasady łączącej doświadczenie historyczne z estetycznym wyrazem. Zresztą formuła metamorfozy stanowi, jak wiadomo, istotny składnik filozofii twórczej autora *Karakonów*. Odnotowuję również zbieżność znaczących wydarzeń historycznych ze znaczącym rozwojem twórczości plastycznej Schulza, która osiąga swój punkt kulminacyjny w *Xiędze*. Stąd też bierze się możliwość i zarazem konieczność pytań o pozaestetyczne zaplecze Schulzowskich prac z tego okresu: *Xięgi Bałwochwalczej*, obrazów, rysunków, ekslibrisów Weingartena i Goldsteina. Sądzę, że przypomnienie owego zaplecza było tu nieodzowne.

Do rangi niezamierzonego symbolu urasta w tym kontekście dedykacja, jaką napisał Schulz na obrazie podarowanym Weingartenowi: „Najdroższemu Staszкови (do 15 VIII 1920) Bruno”³⁶. Cokolwiek miałyby znaczyć data zamknięta w nawiasie, a tak się składa, że nie wiemy, do czego ją odnieść; bez względu na przypadkową zbieżność, jaka tu mogła wystąpić, a można sądzić, że w grę wchodzi czysty przypadek, jest przecież także datą wielkiego wydarzenia historycznego personifikowanego przez tego bohatera, o którym Schulz napisze później aż trzy eseje.

Schulz narysował więc, gdzieś w okolicach tego symbolicznego 1920 roku, dla swego przyjaciela dwa ekslibrisy. Każdy z nich stanowi odrębną i samodzielną całość znaczeniową. Są również zbudowane według odmiennych reguł kompozycyjnych. Rzecz jasna, przedstawiają także coś innego. Być może różni je też technika wykonania i rozmiar. Wydaje się, że obydwie znaki łączą tylko osoby: z jednej strony - właściciela, autora - z drugiej. Oczywiście, mają też wspólną funkcję. Jednak nieco uważniejsze spojrzenie dostrzeże w nich podobieństwo niektórych motywów. Kiedy uważne spojrzenie przekształci się w gruntowną analizę, odkrywamy, że między Weingartenowskimi ekslibrisami istnieje głęboki związek, wykraczający daleko poza kwestię zwykłego podobieństwa. Odkryjemy mianowicie, że w istocie tworzą one swoisty dyptyk, w którym każde skrzydło ma wprawdzie własną tożsamość, zachowuje pełną suwerenności i zdolność do osobnego funkcjonowania, ale równocześnie wspólnie budują całość semantyczną wyższego rzędu.

Nie powiedzieliśmy wszakże do tej pory, po co w ogóle mamy zajmować się takimi drobiazgami, jak książkowe znaki własności. Czy dlatego, że ekslibrisy Weingartena nie były dotąd opisywane, a zasady postępowania naukowego nakazują, żeby brać pod uwagę absolutnie wszystko, co składa się na twórczość danego artysty? Naturalnie, nie dlatego, chociaż skądinąd byłby to powód wystarczający. Schulzowskie ekslibrisy są ważne ze względu na wyjątkowe znaczenie, które

35 B. Schulz, *Wolność tragiczna*, [w:] tenże, *Pozostają legendy*, s. 31. Pierwodruk tego eseju ukazał się w „Tygodniku Ilustrowanym” (1936, nr 27).

36 Zob. Chmurzyński, *Spotkanie ze Spotkaniem, czyli kilka uwag o obrazie olejnym Brunona Schulza*, s. 209.

jest zupełnie niewspółmierne wobec ich fizycznej postaci i marginesowej funkcji, jaką miały sprawować. Te niewielkie rysunki zawierają w sobie wielkie, może największe tematy i problemy całej - zarówno literackiej, jak i plastycznej - twórczości Schulza. Tymi rysunkami Schulz „zakreśla - mówiąc jego językiem z listu do Stanisława Ignacego Witkiewicza - ciaśniejsze granice” pewnej wizji. W markach ochronnych Weingartena opowiedział Schulz historię, której nie przeczytamy i nie zobaczymy w całym jego znanym dzisiaj dziele plastycznym i literackim. Tylko tu zobaczymy bezpośrednio to, co gdzie indziej, zwłaszcza w prozie, kryje się w metaforach i asocjacjach, fragmentach i zamierzeniach, lecz nigdy nie osiąga pełnej wyrazistości.

Zobaczymy - co?

II

Sąd Ostateczny

Pewnego dnia brat mój, wróciwszy ze szkoły, przyniósł nieprawdopodobną, a jednak prawdziwą wiadomość o bliskim końcu świata.

Bruno Schulz, *Kometa*, 346

W ten wypadek kliniczny, w ten seans psychoanalityczny, wdaje się niepostrzeżenie wieczność i zamienia laboratorium psychoanalityczne na teatr eschatologiczny.

Bruno Schulz, *Aneksja podświadomości (Uwagi o „Cudzoziemce” Kuncewiczowej)*, 378

1

Tu - teatr. Najpierw i najogólniej - teatr. Ekslibrisowy obraz, o którym będzie poniżej mowa, jest bowiem obrazem teatralnym. Schulz, o czym wszyscy dobrze wiedzą, nie napisał nigdy żadnego dramatu. W jego prozie występują jednak liczne odniesienia do sztuki scenicznej, a w *Skleпах cynamonowych* znajduje się nawet bezpośredni opis wyprawy do teatru. Niestety, bohater tego opowiadania wychodzi z sali przed rozpoczęciem widowiska, więc nie dowiemy się, co miałby do powiedzenia o spektaklu. Nie wiemy też, jaka sztuka miała być wystawiana. W tej sytuacji można powiedzieć, że ekslibris Weingartena zawiera jedyną pełniejszą - i przede wszystkim naoczną - Schulzowską wizję sceniczną. Więcej: to jedyne „teatralne” dzieło autora *Komety*, w którym cała przedstawiona rzeczywistość ujęta jest w kategoriach sztuki scenicznej¹.

Oczywiście, teatr ten ma bardzo specyficzną naturę, gdyż jest teatrem narysowanym. Nadal mamy do czynienia z obrazem, który „przemawia” wyłącznie do oka, ale fakt, iż obraz ów przedstawia pewien spektakl rodzi określone konsekwencje dla poetyki odbioru. Każe nam mianowicie patrzeć tak, jak patrzy się w teatrze, gdzie widz staje się bezpośrednim uczestnikiem i świadkiem wydarzeń rozgrywanych na scenie. Sugeruje również, że materia plastyczna, czysto wizualna, stanowi tylko jeden z aspektów przedstawienia. Musimy zatem opisywać nie rysunek, z jakim mamy faktycznie styczność, lecz ów wielce osobliwy Schulzowski dramat. Taką „rolę” nam tu wyznaczono.

¹ Analizę obydwu ekslibrisów (bardzo szkieletową tego, o którym mowa w niniejszym rozdziale, drugiego natomiast obszerniejszą) przytoczyłem jako część kontekstu interpretacyjnego *Ulicy Krokodyli* w mojej książce: *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*, Lublin 1997. W książce obecnej analiza obu znaków ochronnych została znacznie rozszerzona i - przede wszystkim - odsunięta od kontekstu literackiego.

Najniższa część kompozycji, czyli przód sceny, ma kształt nieregularnego, dość wąskiego prostokąta². Na ciemnym tle jaśnieją figury: w środku - rozciągnięty w pełnym biegu skrzydlaty koń; przed nim - nagi mężczyzna w postawie pólężącej, rozrzucone ręce unosi lekko do góry; z tyłu za koniem - naga kobieta z wyciągniętymi do przodu rękami. Ważny jest jeszcze ruch w tej scenie - ma bardzo dynamiczny charakter i przebiega być może dwukierunkowo.

Zarówno rumak, jak i kobieta pędzą, z naszego punktu widzenia, w lewą stronę. Są natomiast spore kłopoty z określeniem kierunku ruchu mężczyzny. On także zwraca się w lewą stronę, ale nie wiadomo, czy jego - jak się wydaje na pierwszy rzut oka - pólężąca pozycja stanowi jakąś fazę wstawania, czy też upadku. Czy podnosi go energia nadbiegającego Pegaza i tego wszystkiego, co za sobą „ciągnie”, czy też jakaś siła rzuca go pod kopyta i za chwilę zostanie stratowany? Być może wstaje - w lewą stronę. Być może pada - na prawo. A może te dwa przeciwstawne kierunki ruchu znoszą się albo relatywizują? Wstaje, lecz w jakimś innym wymiarze oznacza to upadek; pada, ale w innym sensie - powstaje. Na razie jesteśmy zaintrygowani tą sytuacją i trochę chyba sfrustrowani, gdyż nie umiemy objaśnić prostej wydawałoby się sprawy: czy postać na rysunku wstaje, czy przewraca się, czy porusza się w lewo, czy w prawo? Teraz tego nie wiemy, lecz przecież mamy nadzieję, że tę intrygującą zagadkę, jaka pojawiła się już na samym wstępie, zdołamy w końcu rozwikłać.

Tak wygląda dekoracja przedniej ściany sceny. Dopowiedzmy - zasadnicza dekoracja, ponieważ są jeszcze inne wyobrażenia, które jednak tylko częściowo do niej należą. Po bokach mianowicie są dwie kolejne postacie: na prawej flance naga kobieta z lirą, która gestem kariatydy podtrzymuje jedną ręką „ciężar” ulokowany nad głową; flankę lewą zajmuje nagi mężczyzna grający na skrzypcach. Duet kariatyd-muzyków jest dużo wyższy niż przód sceny i od pasa w górę znajduje się już w innych partiach teatralnej przestrzeni. Te dwie postaci stanowią najbardziej skrajne, zewnętrzne obramowanie opisanej wyżej scenki z Pegazem.

Nieco mniej skrajnie, na samej ścianie, tam, gdzie zaczyna się pasmo dekoracji, usytuowany został następny element flankujący: dwa bliźniaczo identyczne pierścienie - ogony dwóch węży. Obydwa gady mają tu tylko swoje „końcówki”, albowiem reszta ich cielsk rozciąga się gdzie indziej. Widzimy zatem, że te obramowujące figury - ludzie i węże - mają podwójną funkcję. Po pierwsze, uzupełniają kompozycję obrazową przedniej ściany w porządku, rzecz można, horyzontalnym i są dla niej najbliższym kontekstem. Po drugie, włączają ów obraz w porządek,

2 Ekslibris w tej postaci, w jakiej występuje w znanych dziś książkach z biblioteki Weingartena, ma wymiary 11,9 x 7,8 cm. Jak wiadomo, oryginalne projekty wykonywał Schulz w większym formacie (zob. Ficowski, *Ekslibrisy, czyli Stanisław Weingarten i inni*), ale rysunek oryginalny tego ekslibrisu nie zachował się. Wiadomo tylko, że istnieje jakiś jego wariant we wspomnianym wcześniej *Katalogu Biblioteki Stanisława Weingartena* i ma tam format 20,5 x 16,5 cm. Trudno stwierdzić, czy w takim właśnie formacie był również oryginał ekslibrisu, o którym tu mowa. Dodam jeszcze, że ekslibris ten jest datowany (1919), na co zwrócił mi uwagę pan Zbigniew Milczarek.

mówiąc ciągle umownie, wertykalny i wprowadzają go w kontekst całości przedstawienia.

Tak więc porządek całej dolnej, czyli przedniej, strefy przedstawia się następująco: w centrum sylwetka Pegaza, po jego prawej stronie, czyli za nim, kobieta, za kobietą - węzowy spłot, za węzem - kobieta z lirą; po lewej stronie, przed rumakiem - mężczyzna, przed nim - ogon węża, przed węzem - skrzypek. Zwraca uwagę wyjątkowo silne, wprost nadmierne, uporządkowanie tej kompozycji. Wydaje się, że są dwa główne efekty tak mocnej strukturalizacji. Pierwszy - umocnienie centralnej pozycji skrzydlatego konia. Drugi - uwypuklenie wszelkich nieregularności, odstępstw i asymetrii.

Zacznijmy od tego ostatniego wątku. Wygląda na to, że wszystkie załamania porządku w tej strukturze wiążą się ze zróżnicowaniem płciowym. Odnosi się wrażenie, że w ogóle cała kompozycja dolnego pasma obrazowego dzieli się wedle zasady płciowej: prawa strona - żeńska, lewa zaś - męska. Równocześnie dostrzegamy jednak wiele składników unifikujących w pewien sposób te przeciwstawne rzeczywistości. Wszyscy są tu jednakowo nadzy, wszyscy zajmują analogiczne pozycje w całości, wszyscy (prawie) są wyposażeni w podobne akcesoria (instrumenty muzyczne). Ponad prymarną i naturalną różnicą występuje więc dość rozległa sfera tego, co identyczne i wspólne.

I właśnie akurat w obrębie tego, co wspólne, ujawniają się dodatkowe odmienności. Pewnie nie ma większego znaczenia fakt, iż kobieta trzyma w ręku lirę, a mężczyzna skrzypce. Ma natomiast znaczenie ta okoliczność, że kobieta tylko trzyma instrument, ale nie gra na nim, ponieważ drugą ręką podpira unoszącego się nad jej głową węża. Mężczyzna po przeciwnej stronie kompozycji, dokładnie w takiej samej sytuacji, jednak gra na swoim instrumencie. Podobnie rzecz się ma z parą, która towarzyszy bezpośrednio Pegazowi. Tu różnice dotyczą zarówno ułożenia ciała, jak i pozycji wobec rumaka - przed nim lub za nim. O ruchu była już mowa wyżej, więc dodam tylko, że i on stanowi czynnik zakłócający strukturalny porządek, albowiem jest ukierunkowany jednostronnie. Pegaz bez żadnej wątpliwości galopuje na stronę męską, wlokąc za sobą kobietę.

Jednakże zbyt prostą i łatwą interpretację, jaka mogłaby pojawić się w tym miejscu, interpretację wyzyskującą opozycję między światem mężczyzn i światem kobiet, która wydaje się mieć tu charakter zdecydowanie wartościujący, komplikują dwa motywy. Pierwszy taki: cały ten świat toczy się, by tak rzec, między ogonami węży. Drugi zaś taki: cały świat w tym płaskim prostokącie mieści się poniżej, jeśli można tak powiedzieć, pępka - zarówno kobiety, jak i mężczyzny ułożonych na jego obrzeżach. Z interpretacją trzeba zatem poczekać, wszak oglądamy dopiero przednią ścianę sceny i do prawdziwego spektaklu jeszcze daleko.

również jego najwyższa część. Powyżej sceny, nad kurtyną, biegnie coś w rodzaju fryzu - pasmo tej samej wielkości, co strefa dolna, ale ustruktrowane zupełnie inaczej. Przynajmniej ma wyraźną architekturę: gzyms, kolumny, trójdzielny układ całości. Część środkowa - wklęsła i półokrągła - nie ma żadnego wypełnienia, lecz nie czyni wrażenia pustki, gdyż zachodzi na nią bardzo specyficzne zwieńczenie kurtyny. Po bokach są rozmieszczone dwie prostokątne kwatery oddzielone od partii centralnej podwójnymi kolumnami. W lewą kwaterę wcisnął Schulz grającego na flecie Pana. Prawą natomiast wypełnia, zresztą nie bardzo się w niej mieszcząc, naga para, tworząca pewien erotyczny układ.

Już w tym momencie dostrzegamy, że między górą i dołem istnieją znaczące powiązania. Obydwie warstwy kompozycyjne są strukturalnie i znaczeniowo odrębne, ale równocześnie wspólnie budują szerszy obraz. Do tego obrazu „górze” wnosi kolejnego muzyka, który jest zarazem kolejną postacią mitologiczną. I wnosi też następną nagą parę. Można więc stwierdzić, że zarówno na górze, jak i na dole występują te same lub bardzo podobne motywy. Pochodzą one z trzech kręgów tematycznych: sztuka reprezentowana przez muzykę; mitologia, także ujęta od strony wątków estetycznych; erotyka, która również zdaje się tu mieć nacechowania artystyczne.

W tak zarysowanej wspólnocie tematycznej są przecież także łatwo zauważalne różnice. Kobieta i mężczyzna w świecie dolnym rozdzieleni i przeciwstawieni, aczkolwiek pod pewnymi względami upodobnieni, na górze zostali jednoznacznie połączeni. W świecie górnym nie ma żadnego ruchu i nie ma w ogóle przestrzeni do ewentualnych przemieszczeń, gdyż bohaterowie są dokładnie zamknięci w przysługujących im kwaterach, w których wykonują jedynie ruchy „miejscowe”. Na górze nie ma też - nade wszystko - węża! Tylko ten motyw nie jest wspólny dla obydwu przedstawień. To znacząca nieobecność, ale i uzasadniona, albowiem wąż należy do zupełnie odmiennej mitologii i jest postacią z innej niż ta opowieści.

Ta - opowiedziana w górnych rejonach Schulzowego teatru - mówi o Arkadii, krainie idyllicznej i sielankowej, gdzie beztrudnie i szczęśliwie żyją pasterze pod opieką koźlonogiego bożka Pana, który umiła im czas grać na flecie. Arkadyjską harmonię świata reprezentuje w tej kompozycji para kochanków bez reszty zajęta, jak wolno przypuszczać, niewinnymi amorami. Miłosne igraszki są jedyną aktywnością tej pary. Nie trudnią się nawet sztuką, gdyż ta zarezerwowana jest wyłącznie dla Pana. Mamy więc klasyczny topos arkadyjski w jego najbardziej schematycznej postaci, nieomal kulturowy stereotyp. *Et in Arcadia ego* - mówi (rysunkiem) Schulz. I tyle. A jednak spotykamy się tu z niebyle jaką osobliwością. Pierwszą z całego szeregu osobliwości, jakie na nas czekają w tym teatrze. Od niej też zaczynamy nasze wyliczanie. Dodam tylko, że chodzi o osobliwość szczegółową, ponieważ osobliwością nadrzędną jest w ogóle cały ten teatr. Ja także byłem w Arkadii - mówi artysta, w którego twórczości nie ma motywów sielankowych i pastoralnych, artysta, w którego dziele relacje między mężczyzną i kobietą mają patologiczny charakter. Obraz normalnego zbliżenia erotycznego i bezpośredni kontakt fizyczny (uściski, pocałunki itp.) kobiety i mężczyzny możemy zobaczyć tylko w tym oraz następnym ekslibrisie.

Także w obydwu ekslibrisach Goldsteina. Natomiast pozostała twórczość plastyczna i literacka przekazuje zupełnie inną wizję damsko-męskich stosunków.

Powyższe obserwacje prowadzą nieuchronnie do wniosku, że sceniczna „góra” i sceniczny „dół” zawierają radykalnie przeciwstawne obrazy rzeczywistości. Realizują się one w dwu odmiennych „fabułach”, które opowiadają dwie różne „historie”. „Dół”, aczkolwiek występują w nim istotne zakłócenia, byłby jakoś bliższy temu obrazowi Schulzowskiej rzeczywistości, jaki znamy z jego pozostałej twórczości. Zaobserwowane „na dole” różnice w zasadzie nie burzą tego stereotypowego wyobrażenia, jakie mamy na temat Schulzowskiej wizji męsko-żeńskich relacji. W związku z tym odnotowana wyżej zbieżność „górných” i „dolnych” motywów wydaje się powierzchniowa i drugorzędna, gdyż przeciwieństwa byłyby tu silniejsze niż analogie.

Że jednak mamy tu do czynienia ciągle z jedną wielką historią, która jest tylko rozpisana na rozmaite księgi lub rozdziały, przekonują - oprócz identycznych motywów - charakterystyczne „szwy” strukturalne wiążące obydwie „fabuły”. Są dwa takie, ułożone wertykalnie, „szwy”. Jeden przebiega lewą stroną kompozycji i zbiera motywy z dominantą artystyczną: na górze - Pan grający na flecie, na dole - mężczyzna grający na skrzypcach w otoczeniu węzowych splotów. Drugi grupuje motywikę z akcentem erotycznym po prawej stronie kompozycji: nadzy kochankowie na górze - w dole kobieta z lirą, dotykająca węża. Już teraz da się stwierdzić, że w teatrze, który Schulz narysował dla Weingartena, podział na lewą i prawą stronę ma szczególne znaczenie i odnosi się do całości przedstawienia. Porządek pionowy, jak widać, zestawia dolne i górne obrazy pod bardzo określonym kątem.

W kolumnach pionowych, które w ten sposób wyodrębniliśmy, odkrywamy dodatkowe relacje między poszczególnymi składnikami. Otwierają one całkiem nowe perspektywy znaczeniowe. Przyjrzyjmy się im trochę dokładniej. Po lewej stronie, czyli tej, która grupuje postacie czynnie zajęte sztuką muzyczną, więc artystów, odsłania się taki oto aspekt: sztuka uprawiana wprost przez stwora i sztuka uprawiana w cieniu stwora. Pan i wąż są personami z odmiennych mitologii, lecz tu wskazuje się na jakiś rodzaj korespondencji, jaka między nimi zachodzi. Zauważmy też, że już na dolnym poziomie znaki obydwu systemów mitologicznych - antycznego (Pegaz) i biblijnego (wąż) - występowały razem. Trzeba więc zapytać, co łączy muzycznego Pana z płaskim wężem?

Zostawmy na chwilę węża w spokoju i dopowiedzmy coś jeszcze o Panu grającym na flecie. Oczywiście, pamiętamy, że Schulz napisał opowiadanie zatytułowane *Pan*, ale nie będziemy nim się zajmowali, bo tam bożek grecki nie ma fletu i w ogóle jest to raczej jakiś włóczęga, załatwiający w krzakach naturalną potrzebę, który tylko przez jeden moment wydał się narratorowi antycznym Panem. Natomiast ten Pan - to „prawdziwy” mityczny Pan. Ale ów idylliczny bożek ma także drugą, daleką od sielanki, stronę. Oprócz szkaradnej postaci i prostackich manier mitologia obciąża go również licznymi czynami lubieżnymi. Mówi się, że uwiódł wiele nimf i zgwałcił bodajże wszystkie menady Dionizosa. A ten jego tak piękny i szlachetny instrument, z którego wydobywał słodkie dźwięki, miał genezę wręcz sadystyczną, gdyż zrobił go z trzciny, w jaką zamieniła się

ścigana nimfa. Jego sztuka wyrasta zatem na podkładzie wyraźnie występny. W ten sposób arkadyjska sielanka zakotwicza się w złu, które skrywa gdzieś w swoim wnętrzu. Nie wchodząc w szczegóły, zanotujmy jedynie, że Schulz zdaje się mówić rzecz następującą: sztuka nie jest tym najbardziej niewinnym z wszystkich ludzkich zajęć. Nawet taka, która z pozoru na niewinną wygląda. Pogląd taki byłby więc dokładnie odwrotny niż ten, jaki Martin Heidegger wydobyl z Hölderlina i nadał mu rangę słynnej formuły o poezji rozumianej jako „najbardziej niewinne z wszystkich zajęć”³.

W prawej kolumnie zwraca uwagę obecność mężczyzny, co każe nam skorygować wcześniejszą obserwację, dokonaną tylko na podstawie dolnej partii, że podział na stronę lewą i prawą pokrywa się z podziałem na męskie i żeńskie. Prawa kolumna mówi o jedności i mówi o rozdzieleniu, opowiada o niewinnym i harmonijnym współżyciu kobiety i mężczyzny, ale pokazuje też, że w jakiejś perspektywie związek ten redukuje się i przekształca w swoje przeciwieństwo. Przy boku kobiety, w miejsce mężczyzny, zjawia się wąż. Lira i symbolizowana przez nią sztuka okazuje się martwa, albowiem kobieta ma ręce zajęte podtrzymywaniem gada. Widzimy, że przedstawione w górnych i dolnych partiach Schulzowego teatru opowieści - o Arkadii, o sztuce, o mężczyźnie i kobiecie - przenika niepokojące odniesienie do zła, grzechu, upadku.

Zaskakuje w tych obrazach, obok wielu różnych niespodzianek, niezwykle silna reprezentacja motywu muzycznego. W małej przecież kompozycji umieścił Schulz aż trzy instrumenty i trójkę grajków! Następna zatem osobliwość tej ryciny. Rzecz jasna, chodzi o symbol sztuki, ale - dodajmy natychmiast - podwojony symbol i dodatkowo zagęszczony, gdyż jest to sztuka w sztuce: teatr i muzyka, muzyka w teatrze. Dlaczego jednak właśnie muzyka ma reprezentować sztukę i dlaczego mamy tu akurat taki a nie inny zestaw instrumentów? Zwłaszcza że teatr ten nie jest teatrem muzycznym i „wystawiany” w nim dramat - jak się dalej przekonamy - nie ma w sobie nic muzycznego. Jeśli już potrzebny byłby dla niego jakiś muzyczny akompaniament, powinny go tworzyć zupełnie inne instrumenty. Nie trio złożone z fletu, liry i skrzypiec, ale potężne trąby, piszczałki i bębny. Nie uprzedzajmy jednak dalszego biegu wydarzeń. Bardzo wstępna odpowiedź może sprowadzić się do dwu uwag. Po pierwsze, w ten sposób Schulz odnosi zarówno do sztuki, jak i w ogóle do sfery dźwięku. Sądzę mianowicie, że tak „rysuje” to, czego nie widać, czyli dźwiękową warstwę obrazu. Powtórzmy - jego teatr nie jest teatrem muzycznym, lecz nie jest też pantomimą. Liczy się również głos, być może szczególnie spotęgowany, ale jak go narysować? Otwarte - na przykład - usta nie są dostatecznie mocnym znakiem głosu. Po drugie, w ten sposób Schulz uwypukla też ów kontrast między typem dźwięków produkowanych w tej rzeczywistości, która mieści się na obrzeżu sceny, i głosem, jaki dochodzi ze środka sceny. Z ostatecznym wyjaśnieniem kwestii muzycznej musimy więc poczekać aż do czasu, kiedy będziemy na środku Schulzowskiej sceny⁴.

3 Zob. M. Heidegger, *Hölderlin i istota poezji*, przeł. K. Michalski, w zbiorze: *Teoria badań literackich za granicą*, wybór, rozprawa wstępna, komentarze S. Skwarczyńska, t. II, cz. II, Kraków 1981, s. 187.

4 Motyw muzyczny w tym ekslibrisie może mieć również pewne odniesienie biograficzne, wspólne dla obydwu

Białą przestrzeń nieregularnego proscenium wypełnia dwuwersowy, złożony wersalikami napis:

EX LIBRIS
S. WEINGARTEN

Jednak to, co najważniejsze, znajduje się na granicy tej przestrzeni. A najważniejszy jest tu wąż, ściślej, dwa węże. Węże, których końcowe sploty widzieliśmy na dolnej ścianie sceny, wychodzą na proscenium i opasują je z trzech stron. Tylko rampa jest od nich wolna. Rozciągnięte cielska gadów - najbardziej lewego, który ma najdłuższą drogę do przebycia, gdyż musi przesuwac się wzdłuż całej granicy oddzielającej proscenium od sceny - znikają za prawą kurtyną. Są zatem bardzo wyrazistym łącznikiem między rzeczywistością pozasceniczną, tą z dolnej strefy, i światem przedstawionym już bezpośrednio na samej scenie.

Omawiana wcześniej sprawa kierunku ruchu ma w tym miejscu swoją kontynuację. Lewostronnie ukierunkowany, jak pamiętamy, ruch w obrazie z dolnej ściany sceny przechodzi na poziomie proscenium, czyli „piętro” wyżej, w ruch zorientowany prawostronnie. Taki bowiem w ostateczności jest kierunek węzowej drogi. Jak bardzo autorowi ryciny zależy na podkreśleniu właśnie tego, że wąż przemierza ten świat od lewej strony do prawej (przypominam: kierunki ciągle podaję z perspektywy widza), świadczy dobitnie „sytuacja” gada, który znajduje się po prawej stronie kompozycji. Właściwie nie ma on żadnej drogi do przebycia (jego sploty „biegną” pionowo w górę), a jednak kurtynę mija od lewej strony, tak żeby było jasne, iż on również, chociaż jest już od samego początku całkowicie po prawej stronie, też dociera do sceny z lewego kierunku.

Teraz można podjąć próbę wyjaśnienia, co dzieje się z mężczyzną, który w dolnym obrazie został umieszczony między Pegazem i końcowym pierścieniem węzowego ogona. Widzimy, że jego dziwna pozycja, trudna do określenia pod względem kierunku ruchu, bierze się z tego, iż znalazł się w samym oku cyklonu, w polu zderzenia przeciwstawnie ukierunkowanych energii i wartości, w miejscu gwałtownej przemiany ruchu lewostronnego w prawostronny. Stąd też jego ciało ma skośne ułożenie: górą - odrzucane w prawo, dołem - wypychane w lewo. Ruch mężczyzny ma więc faktycznie charakter obrotowy. Ani nie wstaje, ani nie pada - obraca się. Albo nieco inaczej, chociaż w gruncie rzeczy tak samo: i wstaje, i pada. Wydaje się, że obrót ten odbywa się zgodnie z ruchem wskazówek zegara.

Ostatecznie z tego zawirowania zwycięsko wychodzi wąż, który przejmuje ruch dolnej strefy i kontynuuje go w swoją, przeciwną stronę. W ten sposób dokonuje się swoisty powrót - na innym

przyjaciół. Tak się bowiem składa, że obydwaj należeli do ugrupowania artystycznego „Kaleia”, które Maria Budratzka założyła w Drohobyczu w 1918 roku. W obrębie tego ugrupowania działała także orkiestra kameralna, którą prowadził Otokar Jawrower. Zob. w tej sprawie wspomnienia Budratzkiej. Michał Chajes pisał, jak pamiętamy, że Weingarten był miłośnikiem Wagnera, czyli w ogóle - można przypuszczać - melomanem. Omawiany ekslibris nie służył mu jednak do znakowania książek wyłącznie o tematyce muzycznej - wklejał go do bardzo różnych dzieł. Słusznie, albowiem to nie muzyka jest jego główną treścią i naczelną ideą.

już poziomie kompozycji i w innym wymiarze scenicznej rzeczywistości - do punktu wyjścia. Tam właśnie, po prawej stronie, ma swój początek i stamtąd „wybiega” świat dolnych wyobrażeń. Źródło energii, wprawiającej w ruch Pegaza i towarzyszące mu postaci, zdaje się być ulokowane w zwiniętym ogonie prawego węża. Byłaby to zatem siła odrzutu, która po przeciwnej stronie, w ogonie lewego węża, przekształca się w siłę wciągania. Dyskusyjna może być tu tylko kwestia, czy bieg Pegaza i ludzi stanowi próbę ucieczki i wyzwolenia spod władzy bestii, czy też mamy do czynienia z aktywnością od samego początku zaprogramowaną przez węża. Ogólna wymowa opisywanego fragmentu, niezależnie od odpowiedzi w powyższej sprawie, pozostaje wszakże niezmienna: świat poczęty pod znakiem węża ma również węzowe zakończenie. Zakończenie, które odsłoni się nam - chyba należy się tego spodziewać - na scenie Schulzowego teatru.

Wydawało się dość naiwnie, że w oczekiwaniu na prawdziwy spektakl skracamy sobie tylko czas, jak bohater *Sklepów cynamonowych* podczas swojej bytności w teatrze, opisem zewnętrznego wystroju sceny. Obecnie powoli nabieramy podejrzania, może nawet pewności, że gra toczy się już od dawna...

5

Jeszcze rzut oka na kurtynę. Została rozsunięta, ale nadal tworzy po bokach szerokie pasma. Również od góry zwisa nad sceną szeroką falbaną. Zarówno kurtyna, jak i opisane wcześniej figury grubą warstwą otaczają przestrzeń sceniczną, czyniąc z niej praktycznie niewielką szczelinę. Tę obfitą kurtynę wykonano z jasnej materii przyozdobionej w duże, gęsto rozsiane koła, które w rzeczywistości totalnie semiotycznej być może mają pewne dodatkowe znaczenie. Na przykład mogą być nawiązaniem do kuliście zakreślonych ogonów węży lub też mogą sugerować kolisty bieg zdarzeń w świecie otaczającym scenę.

Jedynym śladem pobytu Schulzowego bohatera w teatrze, jaki nam przekazał narrator *Sklepów cynamonowych*, jest właśnie opis kurtyny. Przytaczam go w całości:

„Ale gdy przebrnęliśmy przez ciżbę ludzką, wynurzyła się przed nami olbrzymia bladoniebieska kurtyna, jak niebo jakiegoś firmamentu. Wielkie malowane maski różowe, z wydętymi policzkami, nurzały się w ogromnym płóciennym przestworze. To sztuczne niebo szerzyło się i płynęło wzdłuż i w poprzek, wzbierając ogromnym tchem patosu i wielkich gestów, atmosferą tego świata sztucznego i pełnego blasku, który budował się tam na dudniących rusztowaniach sceny. Dreszcz płynący przez wielkie oblicze tego nieba, oddech ogromnego płótna, od którego rosły i ożywały maski, zdradzał iluzoryczność tego firmamentu, sprawiał to drganie rzeczywistości, które w chwilach metafizycznych odczuwamy jako migotanie tajemnicy” (58-59).

Tyle i aż takich - metafizycznych! - wrażeń dostarcza ogląd samej kurtyny. Otrzymujemy przez ten opis pouczenie, że u Schulza w teatrze wszystko ma znaczenie. Nawet kurtyna, która nigdy się nie odsłoni na oczach widza. Jeśli natomiast idzie o ewentualne doświadczenia, jakie mógł mieć

autor przytoczonego opisu z teatralnymi zasłonami, to naprawdę nie wiem, czy jakąś rolę odegrała tu pomalowana przez Henryka Siemiradzkiego kurtyna w sali drohobyckiego „Sokoła”, z której drohobyczanie byli bardzo dumni, ale - wobec dzisiejszych, raczej niskich notowań Siemiradzkiego - chyba niezbyt słusznie⁵.

Fartuch zwieszającej się kurtyny spięto nad sceną - na wysokości wklęsłej części fryzu - niezwykle karniszem lub czymś w tym rodzaju. „Urządzenie” to ma bez wątpienia także znaczenie pozatechniczne. Jeśli dobrze przyjrzymy się, koniecznie dobrze, gdyż widoczność jest tu mocno ograniczona, zauważymy, że ów karnisz wykonano z... kobiety skręconej w korkociąg! Być może - jednak w płataninie kończyn nie widzimy dokładnie - w tej spirali mieści się również mężczyzna. Nie mamy całkowitej pewności, ale być może wszystko „to” razem oplata jeszcze wąż. Taka „figura”, umieszczona w rejonie idyllicznej Arkadii między Panem i nagą parą, zapowiada już raczej jednoznacznie sztukę bynajmniej nie sielankową. Zapowiada - teatr okrucieństwa. Nawiązanie do sadystycznej genezy Pańskiego fletu, do którego zresztą figura ta wydaje się trochę podobna, jest tu więcej niż oczywiste. Od klasycznych topoi przechodzimy, prawie niepostrzeżenie, do teatru wywodzącego się wprost z manifestów Antonina Artauda.

Przy lewej kurtynie, właściwie na proscenium, stoi - wysoki na całą wysokość sceny - mężczyzna w kostiumie pierrota. Zwrócony do nas profilem z bardzo bliskiej odległości obserwuje to, co się przed nim, czyli na scenie, dzieje. Zajmuje więc pozycję pośrednią między widzem i aktorem. Analogiczne miejsce wyznaczał sobie w swoich spektaklach Tadeusz Kantor⁶. Wprawdzie twarz pierrota jest słabo widoczna, ale można się w niej dopatrzyć rysów Brunona Schulza. Nic zatem nowego, ponieważ autor *Xięgi Bałwochwalczej* w większości prac plastycznych umieszczał swój autoportret. Nie ma też niczego zaskakującego w tym, że wystąpił w stroju pierrota. Zdarzało się przecież, że przedstawiał siebie w najrozmaitszych przebraniach, również i w takim. Tak więc i w tym obrazie występują elementy typowej dla niego konwencji plastycznej. Obserwacja ta utwierdza nas w bardzo ważnym przekonaniu, że omawiany rysunek, przy całej swej wyjątkowości, nie jest czymś przypadkowym w dorobku artystycznym Schulza.

We wszystkich jego pracach autoportret wprowadza do świata przedstawionego osobistą perspektywę i podkreśla znaczenie podejmowanych zagadnień. Autoportret w kostiumie dookreśla zaś bliżej charakter „rol”, jaką ma odgrywać w prezentowanym obrazie. W ekslibrisie Weingartena jest to akurat rola pierrota. Rola i kostium są tu poniekąd uzasadnione, wszak jesteśmy w świecie teatru. Rzecz jednak w tym, iż - podobnie jak w wypadku muzyki - „wystawiana” na scenie „sztuka”, o czym przekonamy się w dalszym ciągu, odwołuje się do zupełnie innej konwencji dramaturgicznej. Pierrot, postać rodem z *commedia dell'arte* i starej pantomimy francuskiej, pajac

5 Informację o kurtynie Siemiradzkiego w Drohobyczu biorę z książki Andrzeja Chciuka: *Ziemia księżycowa. Druga opowieść o Księżwie Balaku*, Warszawa 1989, s. 63.

6 Wielokrotnie wskazywano na różnorodne związki teatru Kantora ze światem Schulza (por. przykładowo szkic N. Kiraly: *Schulz i Kantor*, w zbiorze: *Teatr pamięci Brunona Schulza*, albo liczne fragmenty w książce J. Kłossowicza: *Tadeusz Kantor. Tiatr*, Warszawa 1991), ale wskazany tu aspekt pozostał bodajże niezauważony.

tyleż śmieszny, co smutny, romantyczny głupiec i beznadziejny kochanek, uczestniczy w tym spektaklu jako centralna figura lewej, „artystycznej” kolumny. Chodzi więc o specyficzną figurę artysty, artysty z profilem Schulza, który wobec pewnego typu rzeczywistości okazuje się tylko komediantem i żalną postacią w kostiumie i roli z innej niż potrzeba sztuki.

Prawe skrzydło rozsuniętej kurtyny zostało jeszcze dodatkowo rozcięte - może pękło? - i z tego rozcięcia wychyla się kościotrup. On również, jak pierrot, z bliska i uważnie śledzi rozwój scenicznych wydarzeń. To z kolei główna postać prawej kolumny. I też wysoki na całą scenę. Należy jednak, inaczej niż pierrot, do świata, który ukrywa się za kurtyną, gdzieś w pobliżu kulis, a tu jedynie częściowo się uzewnętrznia. Złowroga postać trzyma w kościotrupich rękach rodzaj sznura. Ani chybi idzie o narzędzie manipulacji, ale czy tylko mechanizmem poruszającym kurtynę? Kościotrup ma też towarzysza, z którym tworzy nader jaskrawy i całkiem jednoznaczny duet. Jeden z węży, które - jak pamiętamy - znikły za kurtyną od strony sceny, owinał się wokół zasłony na poziomie niewidocznych stóp szkieletora. Głowę - z szeroko otwartą paszczą i daleko wysuniętym językiem - ma zwróconą na scenę. Przedstawione w tym fragmencie kompozycji sprzężenie węża i kościotrupa ostatecznie określa naturę prawej strony Schulzowego teatru jako strony dominującego zła, gdzie pod erotyczną sielanką czai się śmierć, nad głową potencjalnej artystki czyha zaś bestia.

Guercino, Poussin, Reynolds, jak również wielu innych malarzy i poetów, nadali toposowi *Et in Arcadia ego* kształt elegijnego *memento mori*, wprowadzając w arkadyjski pejzaż grobowiec z tak właśnie brzmiącą sentencją⁷. Ja także byłem (jestem) w Arkadii - mówi śmierć i beztroskich dotąd pasterzy ogarnia melancholijna zaduma. Schulz wpisuje się w tę tradycję, lecz po swojemu przekształca ją i reinterpretuje. W pobliżu arkadyjskich motywów lokuje bowiem bezpośrednio śmierć w naocznej postaci kościotrupa, dodając jeszcze do tego zupełnie nowy motyw - okrucieństwo symbolizowane podwójnie: przez „kobietę-korkociąg” i przez flet Pana. Ale jak dalek zobaczymy, wcale nie idzie mu o samą śmierć, lecz o coś znacznie bardziej tragicznego. Ja także jestem w Arkadii - mówi u Schulza ktoś inny niż śmierć. Jego dyskurs, poczęty wśród konwencjonalnych znaków kulturowo-estetycznych, przekracza je i zmierza gdzie indziej. Zmierza w sferę, gdzie panuje absolutnie odmienny język.

Pora zanotować wreszcie, że obydwa motywy (kościotrup i wąż) są czymś wyjątkowym w twórczości Schulza. To kolejna - która już? - osobliwość tej ryciny. Owszem, odniesienia do znaczeń ewokowanych przez te figury są liczne, ale naocznie konkretyzują się owe postacie tylko tu. Dokładniejsza w tym zakresie statystyka przedstawia się następująco: upostaciowana w formie szkieletu śmierć występuje w zachowanej do dziś twórczości plastycznej autora *Księgi* czterokrotnie - w obydwu ekslibrisach Weingartena, w *Exlibris Erotics* Goldsteina i w *tableau*

⁷ Erwin Panofsky jest autorem klasycznej już dziś na ten temat rozprawy: *Et in Arcadia ego. Poussin i tradycja elegijna*, przeł. A. Morawińska, [w:] tenże, *Studia z historii sztuki*, wybrał, opracował i opatrzył posłowiem J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 324- 342. Zob. również rozprawę Białostockiego: *Motywy śmierci jako formy symboliczne w sztuce XVIII i XIX wieku*, [w:] tenże, *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, 1.1, Warszawa 1982.

maturzystów (z roku 1931) drohobyckiego gimnazjum. Największe znaczenie mają przede wszystkim te trzy ekslibrisy. We wszystkich kościotrup pojawia się w podobnym kontekście, zajmuje analogiczną pozycję strukturalną i ma identyczny sens. Natomiast w niezwykle rozbudowanym i ważnym bestiariusz Schulzowskim - rzecz niesłychanie dziwna! - węża odnajdziemy tylko na tej jednej rycinie⁸. Drugi z Weingartenowskich ekslibrisów też ma bestię, lecz jest to krokodyl albo smok.⁹

Kończy się nasz opis świata otaczającego scenę. Można o nim powiedzieć różne rzeczy. Niektóre obserwacje były czynione w trakcie prezentacji. Dodałbym jeszcze uwagę na temat ogólnego wrażenia. Najchętniej ująłbym moje wrażenie w słowa, jakie nasunęły się bohaterowi *Wiosny* w związku z willą Bianki, której ściany „przemawiały bezgłośnie a wymowną elokwencją bogato rozczłonkowanej architektury” (170). Czytamy: „Jej lekka swada rozchodziła się w pleonazmach, w tysiącnych wariantach tego samego motywu” (170). I nieco dalej obszerniejszy *passus*:

„Mam dziwnie wyczulony zmysł stylu. Ten styl drażnił mnie i niepokoił czymś niewytłumaczonym. Poza jego z trudem opanowanym żarliwym klasycyzmem, poza tą pozornie chłodną elegancją kryły się nieuchwytnie dreszczyki. Ten styl był za gorący, zbyt ostro pointowany, pełny niespodzianych pieprzyków. Jakaś kropla nieznanego trucizny wpuszczona w żyły tego stylu czyniła jego krew ciemną, eksplozywną i niebezpieczną” (170-171).

Nadmierna elokwencja, swada rozpuszczająca się w powtórzeniach i pleonazmach, bogato ustrukturowana architektonika, proliferacja motywów, żarliwy klasycyzm - to wszystko odnaleźliśmy w otoczeniu sceny. Ale co jest tą „kroplą nieznanego trucizny”, która nakazała autorowi tak bardzo zagęścić okołosceniczną przestrzeń?

Nie ma chyba wątpliwości, że faktycznym przedmiotem mojego opisu było wielkie *theatrum mundi*. Stąd też bierze się akrybia niniejszej relacji. Nie jest ona w żadnym wypadku jakąś próbą epatowania czytelnika spostrzegawczością autora - w taki właśnie sposób usiłuję pokazać, jak w miniaturowym obrazku mieści się rzeczywistość rozległa i złożona.

W *Sklepiach cynamonowych* scena pozostaje do końca zasłonięta. Narrator opisuje jedynie kurtynę i narastające oczekiwanie:

„Maski trzepotały czerwonymi powiekami, kolorowe wargi szeptały coś bezgłośnie, i wiedziałem, że przyjdzie chwila, kiedy napięcie tajemnicy dojdzie do zenitu, i wtedy wezbrane niebo kurtyny pęknie naprawdę, uniesie się i ukaze rzeczy niesłychane i olśniewające” (59).

⁸ Andrzej Ossowski (*Drohobyckie bestiariusz*, w zbiorze: *Bruno Schulz. In Memoriam 1892-1942*, pod red. M. Kitowskiej-Łysiak, Lublin 1992, s. 79) pisze, że w Schulzowskim bestiariuszu występuje około 120 okazów. Węża oraz drugiej bestii z Weingartenowskiego ekslibrisu jednak nie zauważył.

⁹ O gadzim tropie w opowiadaniu *Ulica Krokodyli* piszę szerzej w *Księżce blasku*.

W ekslibrisie Weingartena napięcie tajemnicy doszło już do zenitu i kurtyna pękła naprawdę, jak zasłona przybytku, o czym powiadamia Pismo, i ukazały się rzeczy niesłychane, chociaż raczej przerażające niż olśniewające.

6

Ciemna szczelina, czarna, nieregularna dziura. Mrok, jakiś zupełnie fundamentalny brak światła jest tu stanem naturalnym. Głęboka ciemność spowija to, co się w tej dziurze dokonuje. Rozchylona zasłona wpuszcza z zewnątrz trochę światła, co zapewnia ograniczoną widoczność. Ulokowane gdzieś w zewnętrznosci źródło oświetlenia wydobywa z mroku tylko niektóre postacie i szczegóły tamtego, czyli scenicznego, świata. Inne są widoczne jedynie częściowo. Jeszcze inne zaś mieszczą się w wąskiej strefie, jaka dzieli widzialne i niewidzialne. Jest wreszcie także świat absolutnie niewidzialny - najważniejszy i ostateczny. I tego akurat w tym teatrze ani też w żadnym innym, tu i teraz, nie zobaczymy. Nasze widzenie bowiem regulują zasady metafizyki, a nie prawa optyki. Zróżnicowana postrzegalność, z jaką mamy do czynienia w tej szczelinie, nie zależy tak naprawdę od jakości oświetlenia albo siły naszego wzroku czy też odległości przedmiotów od źródła światła, lecz wynika ze zróżnicowanego statusu ontologicznego poszczególnych „obiektów”.

Duża, naga kobieta, wypełniająca sobą prawie całą scenę, jaśnieje odbitym światłem na pierwszym planie. Jakaś potężna prawica - widać jedynie przedramię i dłoń - trzyma ją od tyłu w mocnym uścisku i przemocą ściąga ze sceny. Zagarnia ją i ciągnie w lewą stronę. Teraz trzeba określać kierunki zgodnie ze stanem faktycznym, czyli wewnętrznym punktem widzenia. Prawa strona, według naszego oka, okazuje się stroną lewą, a lewa prawą. Więc ta gigantyczna ręka zagarnia kobietę w stronę, gdzie w kulisach oczekuje na nią kościotrup i wąż z otwartą paszczą. Owa ciemna ręka - znacznie ciemniejsza niż ciało kobiety, ale dobrze widoczna - wylania się z mroku i należy do istoty, która tylko w takim stopniu może się zmaterializować, czyli fragmentarycznie i aspektowo. Reszta tej kreatury tkwi w nieprzenikalnych ciemnościach. Ścisłej - jest samą „czystą” ciemnością, której nie może nic rozświetlić. To ręka ciemności uchwyciła kobietę. Kobieta próbuje stawiać opór, usiłuje wyrwać się z uchwytu ciemnej prawicy. Widzimy, jak dramatycznie rozrzuca ręce, jak stara się odwrócić do tyłu, zmienić kierunek drogi i wrócić tam, skąd ją zabrano. Błagalne spojrzenie kieruje w stronę pierrotta - u niego szuka ocalenia. A może patrzy z wyrzutem, może oskarża go, w nim upatrując przyczynę swojej opresji? Pierrot-artysta nie wybawi kobiety. Tylko patrzy i unosi rękę w geście, który może oznaczać bezradność lub pożegnanie. Tu już nic się nie zmieni. Wszystko zostało przesądzone.

Schulzowska kobieta, ta sama, którą tak dobrze znamy z jego obrazów, grafik, rysunków i ilustracji, przedstawiana, portretowana i imaginowana setki razy, niedosiężna i nieosiągalna, bogini i kapłanka, obiekt bezgranicznego uwielbienia i kultu, mroczny przedmiot masochistycznego pożądania, wcielenie wszystkich możliwych pogańskich bóstw rozpusty, królowa bałwochwalców -

tu została obsadzona w radykalnie odmiennej roli. Jeden jedyny raz pokazał Schulz kobietę w perspektywie ostatecznej, w sytuacji, mówiąc językiem Karla Jaspersa, granicznej. Jej obnażenie, w innych obrazach związane z pragnieniem seksualnym, w tej rycinie jest już tylko śmiertelną nagością.

Resztką światła, jaka nam pozostała w oczach, wydobywa z głębi mrocznych czeluści - gdzieś na dalszym planie - skłębiony tłum drobniutkich, nagich postaci kobiet i mężczyzn. W ułożeniu ciał łatwo rozpoznajemy charakterystyczne dla autora *Xięgi Bałwochwalczej* pochylenia, przygięcia, pokłony, skurcze. Zatem „procesja” typowych Schulzowskich „bałwochwalców”, podążających - częściej chyba jednak pełzających - za żeńskim idolem. Tak przynajmniej wydaje się przy pierwszym spojrzeniu. Lecz mylimy się, gdyż ta procesja bałwochwalców złożona jest z przedstawicieli obydwu płci i nie ma - przede wszystkim - ewentualnego „przedmiotu” tego bałwochwalcstwa. Już wiemy, jaki los spotkał pierwszoplanową kobietę. Zauważmy również, iż być może (niestety, w panujących ciemnościach nie widzimy dokładnie) ludzie ci są pędzeni pod przymusem, ponieważ na samym końcu procesji, zza kulisy, wychyla się postać z uniesioną (do ciosu?) ręką. Może to być także gest o jakimś innym znaczeniu - na przykład oporu albo rozpacz. Dostrzegamy bowiem też wyraźne oznaki przynajmniej biernego sprzeciwu: kogoś, gestykulującego rozpaczliwie, niesie się po prostu na ramionach. Więc pochylenie postaci nie jest wywołane, jak w innych pracach Schulza, skurczem erotycznych rozkoszy lub masochistycznym poddaństwem, lecz bierze się najzwyczajniej ze strachu. Ludzie w tej ponurej procesji kulą się z przerażenia przed tym, co ich czeka tam, gdzie są zapędzani, gdzie ciągnie ich jakaś nieznana, ale nieubłagana siła. Czytamy w *Komecie*: „Do jakich fatalnych wścierzy, do jakich żalonych niewodów ciągnęły te ciemne pokolenia tysiąckroć rozmnożone?” (349). Wszyscy w tej rycinie podążają w lewą stronę, ponieważ tam ma siedzibę owa złowroga moc.

7

Słynne wezwanie z *Przesłania Pana Cogito* Zbigniewa Herberta nie na wiele przyda się w tej sytuacji. Cóż mogą pomóc kobiecie z Schulzowskiej ryciny słowa:

Idź dokąd poszli tamci do ciemnego kresu po złote runo nicości twoją ostatnią nagrodę

- skoro jej jedynym pragnieniem jest pragnienie, aby właśnie nie iść do ciemnego kresu i nie przemienić się w nicość, która wcale nie wydaje się złotym runem, a już tym bardziej jakąkolwiek nagrodą. Trudno tu mówić o odniesieniu do heroicznego systemu wartości. Tu jest tylko płacz i zgrzytanie zębów. Także i my nie na wiele się tu przydamy. Jeszcze mniej bodaj niż pierrot, on chociaż wykonał jakiś gest, wprowadzie pusty i bez większego znaczenia, ale zawsze znak, że dostrzegł tragedię kobiety. Cóż my? „Bo przecież płakać nam, moje panie, trzeba nad losem własnym na widok tej nędzy materii, gwałconej materii, na której dopuszczono się strasznego

bezprawia” (38). Aliści prócz słusznego płaczu nad losem własnym, możemy jeszcze opóźnić bieg wydarzeń - nie tamten i w ogóle, lecz ten, nad którym mamy trochę władzy. Przyda nam się do tego uwaga, jaką Walter Benjamin sformułował w związku z pisarstwem Franza Kafki:

„W jego opowiadaniach epika odzyskuje znaczenie, jakie miała w ustach Szeherazady: odwlec to, co nieuniknione. Odwlekanie stanowi w *Procesie* nadzieję oskarżonego - oby tylko przewod sądowy z wolna nie przechodził w wyrok”¹⁰.

Nie idzie przecież o przerwanie dyskursu zwykłą dygresją. Chcę w tym miejscu zasygnalizować pewną obrazową i myślową korespondencję do przedstawionej wyżej sceny z ekslibrisu Weingartena. Korespondencja ta ma także pewien związek z zagadnieniem nieuchronności. Programowo unikam w przedkładanym sprawozdaniu ikonograficznych odniesień, jakie dałoby się wskazać dla rozmaitych motywów z Schulzowego rysunku. Czynię tak dlatego, aby nie przekształcić opisu, do którego przywiązuję największą wagę, w antologię rzeczywistych lub domniemyanych podobieństw. Robię tylko parę wyjątków od tej zasady. Na jeden z nich nadeszła właśnie odpowiednia pora.

Myślę o kobiecie, która próbuje odwrócić się od tego, co czeka tam, gdzie ciągnie ją czarna ręka. Udaje jej się zaledwie skrócić nieco tułów i odchylić do tyłu głowę. I taką, w połowie obróconą wstecz, ku przeszłości, porywa ją przyszłość. Wszystko w tej scenie wydaje się całkowicie wytłumaczalne, a jednak sądzę, że w tym kontekście może okazać się interesująca historia innego obrazu i związanej z nim refleksji.

Nie wiem, kiedy Paul Klee namalował ów zagadkowy obraz. Nie wiem również, kiedy i w jakich okolicznościach obraz stał się własnością Waltera Benjamina. Mogło to nastąpić w okolicach 1920 roku, czyli mniej więcej wtedy, gdy Schulz rysował ekslibris dla Weingartena. Ewentualna zbieżność czasowa nie ma tu żadnego znaczenia, aczkolwiek dałaby pewien pretekst dla myśli o tajemnych powiązaniach przenikających tamtą epokę. W każdym razie już w 1922 roku Benjamin tak był opanowany przez wizję z obrazu Klee, że planował nawet wydanie czasopisma pod takim samym tytułem, jak dzieło szwajcarskiego malarza.

Obraz nosi tytuł *Angelus Novus* i nie jego materia estetyczna była ważna dla Benjamina, ale to, co przedstawia. Do końca życia myślał i pisał o nim, próbował za jego pomocą objaśnić historię, tajemnice przeszłości i przyszłości, początku i końca. *Angelus Novus* - postać z obrazu - był dla niego nie tylko przedmiotem historiozoficznej refleksji, wręcz kategorią myślową, lecz także ośrodkiem marzeń sennych i wizji, fantasmagorii i majaczeń. Imię tej niebiańskiej istoty służyło mu do wprost kabalistycznych permutacji. W 1933 roku na hiszpańskiej wyspie Ibiza napisał Benjamin taki właśnie przedziwny, anagramatyczny i permutacyjny tekst zatytułowany *Agesilaus Santander*. Po samobójczej śmierci Benjamina, na granicy francusko-hiszpańskiej we wrześniu 1940 roku,

¹⁰ W. Benjamin, *Franz Kafka*, [w:] tenże, *Aniol historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i opracowanie H. Orłowski, przeł. J. Sikorski, Poznań 1996, s. 193.

obraz odziedziczył przyjaciel - Gershom Scholem. Jerozolima, gdzie mieszkał, to wyjątkowo dobre miejsce dla takiego anioła. Zresztą także i Scholem był związany z tym obrazem swoimi przemyśleniami. Napisał nawet o nim coś w rodzaju wiersza, który Benjamin wykorzystał jako motto. Gdzie jest *Angelus Novus* po śmierci Scholema - nie wiem dokładnie. Przypuszczam, że znajduje się w jakichś zbiorach izraelskich¹¹.

Przytaczam w całości ostatni zapis Benjamina o obrazie Klee. Zapis ten pochodzi z ostatniego tekstu, jaki napisał niedługo przed śmiercią. Są to tezy historiozoficzne objęte tytułem *O pojęciu historii*, dziwny utwór, jak całe prawie pisarstwo Benjamina, gdzie klasycy marksizmu występują na równych prawach obok Mesjasza i gdzie materializm historyczny łączy się ze spekulacją kabalistyczną. Oto IX teza historiozoficzna Benjamina:

„Me skrzydła gotowe są do lotu
I chętnie powróciłbym
Jeślibym bowiem pozostał jako czas żywy
Szczęścia zaznałbym niewiele

G. Scholem, *Pozdrowienie anielskie*

Klee namalował obraz zatytułowany *Angelus Novus*. Przedstawia anioła, który wygląda, jak gdyby chciał się oddalić od czegoś, w co się uporczywie wpatruje. Oczy szeroko rozwarte, usta otwarte, skrzydła rozpięte. Tak musi wyglądać anioł historii. Zwrócił oblicze ku przeszłości. Gdzie nam ukazuje się łańcuch zdarzeń, on widzi jedną wieczną katastrofę, która nieustannie piętrzy ruiny na ruinach i ciska mu pod stopy. Chciałby zatrzymać się, zbudzić umarłych i złączyć to, co rozbite. Ale od raju wieje wichur, który napiera na skrzydła i jest tak silny, że anioł nie może ich złożyć. Ten wichur pędzi go niepowstrzymanie w przyszłość, do której jest zwrócony plecami, podczas gdy przed nim rośnie stos ruin. Tym wichur jest to, co nazywamy postępek¹².

Ów „anioł historii” jawił się Benjaminowi także jako postać demoniczna - jako upadły anioł. Agesilaus Santander, senna zjawia ze wspomnianego wyżej eseju pod tym samym tytułem, to anagram od noszący się do prawdziwego imienia tej istoty: Angelus Satanus. Anioł ma rajski początek, idylliczny i arkadyjski, ale nawałnica wymiata go z owej sielanki i pędzi poprzez upadły świat historii w nieznaną przyszłość. Angelus Novus - być może również w swojej wersji szatańskiej - chciałby, aby ten jego zdeterminowany i nieodwracalny lot w przyszłość mógł przekształcić się w ruch powrotny: w naprawę zepsutego, w odbudowę potrzaskanego, w podniesienie upadłego. I w konsekwencji, żeby ruch ku przyszłości i końcowi był ruchem, który prowadzi do początku i przeszłości. Żeby był - może nie w sensie czasowym, lecz aksjologicznym - powrotem do wyjściowego systemu wartości.

11 O Benjaminie i jego obrazie istnieje bogata literatura. Zob. przykładowo: G. Scholem, *Walter Benjamin*, przeł. J. Balbierz, „Literatura na Świecie” 1995, nr 3; E. Rothstein, *Znacząca przyjaźń*, przeł. P. Sawicka, [w:] „Commentary”, z. 1 (lipiec-grudzień 1987), Warszawa 1988; S. Sontag, *Pod znakiem Saturna*, przeł. W. Kalaga, „Res Publica Nowa” 1994, nr 6.

12 W. Benjamin, *O pojęciu historii*, przeł. K. Krzemieniowa, [w:] tenże, *Anioł historii*, s. 418.

Podobny motyw dostrzegam w odwracającej się kobiecie z ekslibrisu Weingartena. Ona też chciałaby zatrzymać się, coś zmienić, naprawić, też chciałaby, aby jej przyszłość i naturalny kres były inne niż czarne łapy nieznannej istoty. Schulz pokazuje jednak odmienne stadium historii niż Klee w interpretacji Benjamina. Wszak widzimy, że wichura wiejąca od rajy zapędziła kobietę i wszystkich innych ludzi z tej ryciny do kresu już jednoznacznie nieodwracalnego, do jakiegoś strasznego końca, który nie ma nic wspólnego z edeńską przeszłością.

Muszę w tym miejscu powiedzieć, że idea pojmowania ruchu ku absolutnej przyszłości jako drogi prowadzącej do odzyskania absolutnych wartości początku jest naczelną ideą Schulza. Pisał o tym zarówno w tekstach dyskursywnych, jak i w utworach literackich. Gdzie indziej omawiam tę sprawę szerzej¹³. Tu jedynie dla ilustracji wyjmuję charakterystyczny fragment z listu (z 4 III 1936) do Andrzeja Pleśniewicza:

„To, co Pan mówi o naszym sztucznie przedłużonym dzieciństwie - o niedojrzałości - dezorientuje mnie trochę. Gdyż 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»¹⁴.

Okazuje się, że dla Weingartena narysował Schulz coś zupełnie przeciwnego niż „genialną epokę” dzieciństwa i przyrzeczone przez wszystkie „mitologie” „czasy mesjaszowe”. Ale czy wszystkie „mitologie” przyrzekają jedynie bezbolesny powrót do rajy?

8

Wreszcie możemy go zlokalizować: w samym jądrze ciemności, w najgłębszym mroku przebywa ten, który powstał z mroku i mrokiem pozostanie. Tam - po stronie śmierci i rozwartej paszczy wężowej bestii - w zakolu ugiętej nogi kobiety, tuż pod wyłaniającą się z ciemności ręką, niewyraźnie majaczy utkany z mroku czarny jego profil. To on - demon. O wyglądzie demona da się powiedzieć tylko tyle, że jego maska przypomina ludzką twarz. Opisana wcześniej procesja potępieńców zmierza właśnie wprost do niego. Tak kończy się droga zarówno bałwochwalców, jak i „obiektów” bałwochwalczego kultu. Kończy się, dosłownie, w paszczy demona: widzimy, jak pożera jedną z ofiar. I nie ma tu już większego znaczenia fakt, iż jest to akurat kobieta, bo następny będzie mężczyzna. Tak bardzo istotne w twórczości Schulza zróżnicowanie aksjologiczne płci - tu przestaje obowiązywać. W tej wizji wszyscy są równi w obliczu końca. W ogóle nie ma tu już żadnych symboli albo metafor, które przez swoją wieloznaczeniowość mogłyby stwarzać chociażby

13 Dostrzegam w tej Schulzowskiej idei zbieżność z doktryną *tikkun* Izaaka Lurii, która mówi o mesjańskiej restytucji upadłego i rozbitego świata. Problematyka ta zajmuje wiele miejsca w mojej *Księżce blasku*, dlatego tu tylko ją sygnalizuję.

14 Schulz, *Księga listów*, s. 73.

złudną nadzieję, że może jednak chodzi o jakieś inne znaczenia i inne rozwiązania. Żadnych niewiadomych. Przed nami odsłania się bezpośredni i dokładny obraz egzekucji - ostatecznej, gdyż metafizycznej.

Wiadomo, że klasyczna metafizyka określa zło jako brak dobra, czyli niebyt. Wiadomo również, iż wszystkie wielkie demonologie monoteistyczne, żydowska, chrześcijańska i muzułmańska, odmawiają pełnego statusu ontologicznego upostaciowanym mocom i przejawom zła, czyli demonom. Stąd też złym duchom i całej „rzeczywistości” demonicznej nie przysługuje atrybut pełnej wyrazistości materialnej. Przede wszystkim odmowa ta dotyczy twarzy - siły nieczyste nie mają oblicza. Dlatego w malarstwie ikonowym, które ma naturę wybitnie metafizyczną, demony pokazywane są zawsze z profilu. Schulzowskie przedstawienie, jak widzimy, mieści się całkowicie w tej tradycji: tylko profil demona, tylko jego ręka - reszta „jest” mrokiem, pustką, brakiem. O siłach demonicznych jako tworcach niepełnych pisze Paweł Florenski:

„Charakterystyczne, że słowo »larwa« już przez Rzymian używane było w znaczeniu trupa astralnego, »czegoś pustego« - *inanis*, bezsubstancjalnego, powłoki, która pozostaje po umarłym, a więc na oznaczenie jakiejś ciemnej, bezosobowej, wampirowatej mocy, szukającej dla podtrzymania swych sił i ożywienia się dopływu świeżej krwi i wyglądu żywej osoby, który owa astralna maska mogłaby przybrać, przyssawszy się doń, aby podać ów wygląd za wygląd swego bytu. Znamienne również, że w najróżniejszych doktrynach nawet pod względem terminologicznym zupełnie jednakowo określa się podstawową cechę owych astralnych szczątków, ich pseudorzeczywistość. I tak, w kabale nazywają się one »klipot« - lupina, a w teozofii noszą nazwę »skorup«. Godne uwagi jest i to, że taki brak wypełnienia skorupy, pustka pseudorzeczywistości zawsze uchodziły w mądrości ludowej za cechę sił nieczystych i złych”¹⁵.

Chociaż bezpośrednie wyobrażenie ducha ciemności ma wyjątkowy charakter - jak wszystko w tej kompozycji, do czego zdążyliśmy się już chyba przyzwyczaić - należy zaznaczyć, iż także w pozostałej twórczości autora *Sklepow cynamonowych* istnieje zauważalny gołym okiem trop demonologiczny. Problem ten wymaga odrębnego opracowania¹⁶. Na potrzeby niniejszego studium wystarczy, jeśli zwrócę uwagę jedynie na dwa wątki. Pierwszy - potwierdza to, co wyżej powiedziano o związku demonów z mrokiem. W *Nocy lipcowej* czytamy więc o demonach nocy, „które zagęszczały ciemność za oknem” (217). Czyli tak jak w omawianym ekslibrisie. Obraz atmosfery gęstej od złych duchów powtórzy się u Schulza raz jeszcze, lecz w kontekście już innego motywu. Wątek drugi - wprowadza w ten świat zła i sił nieczystych wizję dobra. Wizję szczególnie ważną, ponieważ opartą na odwołaniu chrystologicznym - jedynym zresztą tak mocno i jawnie sformułowanym w całej twórczości drohobyckiego artysty. Pisze Schulz w *Jesieni*:

15 P. Florenski, *Ikonoostas*, [w:] tenże, *Ikonoostas i inne szkice*, wybrał, przełożył i przypisami opatrzył Z. Podgórzec, wstęp J. Nowosielski, posłowie W. Panas, Warszawa 1984, s. 113. O demonologii żydowskiej, w której również pojmują demony jako istoty niedokończone, pisze K. Gebert: „[...] by się plug nie złamał”. *Uwagi o demonologii żydowskiej*, „Polska Sztuka Ludowa” 1989, nr 1-2. Zob. także odpowiednie hasła w książce A. Untermana: *Encyklopedia tradycji i legend żydowskich*, przeł. O. Zienkiewicz, Warszawa 1994.

16 Piszę o tym szerzej, analizując najbardziej demonologiczne opowiadanie Schulza *Ulica Krokodyli*, w *Księdze blasku*.

„Dom człowieka staje się, jak stajenka betlejemka, jądrem, dookoła którego zagęszczają przestwór wszystkie demony, wszystkie duchy górnych i dolnych sfer” (322).

W analizowanym ekslibrisie Weingartena, niestety, nie ma nawet śladów „stajenki betlejemskiej”, która byłaby alternatywą dla panoszącego się zła. W tym teatrze władzy piekielnych mocy nic nie ogranicza i nic nie równoważy.

9

Na zakończenie opisu Schulzowskiego teatru chcę wskazać jeszcze jedną jego właściwość - najogólniejszą. Ta wielka obfitość i różnorodność występujących w ekslibrisie Weingartena figur, scenek i motywów, która czyni wrażenie nadmiaru i nawet pewnego chaosu, zamknięta jest w potrójnym porządku. Najpierw - porządek niejako naturalny teatralnej przestrzeni, wyznaczany przez niezbędne dla niej komponenty: przód sceny, proscenium, scena, kurtyna, kulisy itd. Później - porządek rozgrywanych w tej przestrzeni wydarzeń. Obydwa te porządki przenika i jednoczy trzeci - strukturalny. W każdym z nich zaznacza się tendencja, bez względu na faktyczną ilość konstytuujących składników, do organizacji opartej na trójdzielnym układzie elementów. Tendencja ta ma swoją kulminację w porządku strukturalnym.

Weźmy pod uwagę dwa podstawowe wymiary - wertykalny i horyzontalny. W układzie wertykalnym mamy następujący porządek: strefa dolna (przód sceny i proscenium), strefa środkowa (scena i kurtyna - lewa i prawa), strefa górna (zwieńczenie kurtyny, fryz). W układzie horyzontalnym jest zaś tak: prawa strona (pierrot przy kurtynie oraz to, co nad nim i pod nim), centrum (scena oraz to wszystko, co powyżej i poniżej), lewa strona (szkielet i cała jego kolumna).

Szczególnie znamienne okazuje się potrójnie tej troistej zasady w strefie dolnej. W środku najniższej warstwy kompozycyjnej są trzy „składniki”: Pegaz, kobieta i mężczyzna. Ale trzy są również po prawej stronie tego trójskładnikowego środka: ogon węża, mężczyzna z jednej jego strony i mężczyzna z drugiej. Po lewej też występują trzy „postacie”: znowu ogon węża, lecz tym razem pomiędzy dwiema kobietami. Pomijam tu jeszcze inne „trójkowe” odniesienia, jak chociażby muzyczne trio. Wystarczy tego, co dotąd wyliczyłem, aby przekonać się, jak bardzo spójną i mocno zorganizowaną całość stanowi ów niezwykle teatr „wpisany” w ekslibris.

10

Że mamy do czynienia z wizją apokaliptyczną, nie ulega wątpliwości. Do swego „eschatologicznego teatru” wybrał Schulz z rozległej przecież i skrajnie dramatycznej historii końca świata tylko jeden moment, ostatni z serii tragicznych zdarzeń, akt kulminacyjny i rozstrzygający: Sąd Ostateczny. Nieco dokładniej - wyłącznie jego aspekt negatywny, czyli karę nałożoną na

grzeszników przez Najwyższy Trybunał. Wybierając bardzo wąski wycinek apokaliptycznej historii, który jednakże odnosi się do całości wydarzeń, stosuje Schulz strategię podobną do tej, jaką posłużył się El Greco w *Otwarcu piątej pieczęci*. Oczywiście, hiszpański malarz pokazał zupełnie inny fragment *Apokalipsy*, nie mówiąc już o tym, że jego obraz - w przeciwieństwie do Schulzowej miniaturki - ma duży rozmiar. Przypuszcza się również, że obraz El Greca miał być częścią większej kompozycji, której stary i chory mistrz nie zdołał dokończyć. Niczego domyśli te nie zmieniają, ponieważ *Otwarcie piątej pieczęci* stanowi zamkniętą i spójną całość ocenianą jako jeden z najbardziej niezwykłych i wstrząsających obrazów El Greca¹⁷.

Widzimy zatem u Schulza, mówiąc językiem *Apokalipsy*, „tchórzów, niewiernych, obmierzłych, zabójców, rozpustników, guślarzy, bałwochwalców i wszelakich kłamców” (Ap 21, 8) skazanych na wieczne potępienie i zesłanych do *gehenny* - *gehinom*, szatańskiego królestwa śmierci i ciemności¹⁸. Są tu zgromadzeni ci wszyscy, którzy znaleźli się po lewicy, jak mówi się w *Apokalipsie*, Zasiadającego na tronie. W symbolice zarówno żydowskiej, jak i chrześcijańskiej lewa strona jest stroną zła, szatana i piekła. W porządku wertykalnym odpowiada jej - i często towarzyszy - wyobrażenie dołu. Do takiej symboliki nawiązują ikonograficzne przedstawienia Sądu Ostatecznego. Schulz pokazał więc w swoim teatrze ostateczną postać i ostateczne konsekwencje lewej strony rzeczywistości.

W tym kontekście odsłania się nam również - teraz przynajmniej uzyskujemy pewność - sens zgromadzonych wokół sceny obrazów: odsyłają one do zdarzeń poprzedzających dzień sądu. Przede wszystkim do początku, do przyczyny i dziejów upadku człowieka. Są tu, wydobyte punktowo, wszystkie niezbędne dla takiej problematyki topoty - mężczyzna i kobieta, rajaska harmonia, wąż i jego pokusy, pragnienia i złudzenia. Początek i koniec spina klamrą - jak w Piśmie - postać węża. Wąż-kusiciel, od którego rozpoczyna się upadek, zamaskowany w Schulzowskim świecie w licznych obrazach pokusy, tu rozciąga swoje cielsko wzdłuż całej sceny i towarzyszy opowiadanej historii po to, żeby u kresu odwrócić wstecz, ku światu, zza ostatecznej kulisy, swą prawdziwą fizjonomię: rozwartą paszczę egzekutora kary.

Schulz mieszkał w Drohobyczu między dwoma *Sądami Ostatecznymi* - prawie dokładnie na linii łączącej cerkiewkę św. Jura, ów drohobycki „poemat w drewnie wyciosany siekierą i miłością”¹⁹, gdzie było bizantyjsko-ruskie wyobrażenie scen apokaliptycznych, z parafialnym kościołem św. Bartłomieja, gdzie mieścił się łacińsko-polski wariant tego samego tematu. Apokalipsę w kościele namalował w latach 1790-1793 Andrzej Solecki, prowincjonalny freskant galicyjski. Kto pisał „razpisy” w siedemnastowiecznym św. Jurze - nie wiadomo. Nad odnowieniem fresków w drohobyckim kościele pracował od 1934 roku Jerzy Janisch, lwowski malarz i przyjaciel

17 Por. A. Vallentin, *El Greco*, przeł. H. Ostrowska-Grabska, Warszawa 1958, s. 398-401.

18 Wszystkie przytoczenia biblijne w niniejszej książce pochodzą z *Biblii Tysiąclecia: Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, opracował zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tynieckich, Poznań-Warszawa 1980.

19 Chciuk, *Ziemia księżycowa*, s. 19.

Schulza, o którym pisał w liście (z 18 XII 1934) do Rudolfa Ottenbreita: „Pod wpływem Janischa odżyło zainteresowanie do malarstwa”²⁰. Dla drohobyrczan obydwu *Sądy Ostateczne* były ważne nie tylko jako dzieła sztuki, ale także jako zapis tragicznej historii miasta i jego mieszkańców. Leszek Schneider, uczeń Schulza, tak opisuje apokalipsę z kościoła św. Bartłomieja:

„Fresk na łuku, oddzielającym sklepienie prezbiterium od nawy głównej - przedstawiał sąd ostateczny, naturalnie w Drohobyczu: wśród dymu i płomieni waliła się wieża ratuszowa, rozpadały domy. Nieszczęśni drohobyrczanie, nagusieńcy, jak ich Pan Bóg stworzył, biegali w tym zamęciu zasłaniając rękami przerażone twarze. Inny wielki fresk, nad chórem, wyobrażał rzeź mieszkańców Drohobycza, dokonaną przez kozacko-tatarskie oddziały Chmielnickiego w 1648 roku. Szczególnie rzucała się w oczy postać Kozaka przebijającego długą spisą krzyczącą wniebogłosy ofiarę”²¹.

Aktualną korespondencję do tych obrazów dopisała historia. Do drohobyckiej tradycji apokaliptycznych wyobrażeń dołączył Schulz swoim malutkim, kameralnym rysunkiem wykonanym w pokoju na ulicy Floriańskiej, w pokoju, którego okna wychodziły na stronę niewidoczną, ale obecnej cerkwi św. Jura. Swoim życiem natomiast dołączył do również drohobyckiej tradycji, aczkolwiek nie tylko drohobyckiej, konkretyzowania apokaliptycznych obrazów przez wypadki historyczne. Do owego Kozaka z fresku nad chórem trzeba domalować jeszcze demona w czarnym mundurze z trupa czaszką, który zastąpił Schulzowi drogę 19 listopada 1942 roku.

Ekslibrisem dla Weingartena wpisuje się Schulz także w dzieje jednego z największych tematów sztuki europejskiej. Nawiązuje przecież do tematu podejmowanego przez najwybitniejszych artystów i przynoszącego arcydzielne dokonania. Przypomnijmy tylko parę nazwisk: Hans Memling, Hieronymus Bosch, Michał Anioł... Gigantyczne freski, olbrzymie płótna, nawet deski są tu wielkie. Wydaje się, że ten potężny temat wymaga równie wielkiej płaszczyzny do przedstawienia, także w sytuacji, gdy w grę wchodzi jakiś jego fragment. Taką intuicję miał również Schulz. W *Komecie*, która zawiera apokaliptyczne opisy, operował wielkimi przestrzeniami i tak to objaśniał:

„Proszę mi wybaczyć, jeśli opisując te sceny pełne ogromnego spiętrzenia i tumultu wpadam w przesadę, wzorując się mimo woli na pewnych starych sztychach w wielkiej księdze klęsk i katastrof rodzaju ludzkiego. Wszak zmierzają one do jednego praobraza, i ta megalomaniaczną przesadą, ogromny patos tych scen wskazuje, że wybiliśmy tu dno odwiecznej beczki wspomnień, jakiejś prabeczki mitu, i włamaliśmy się w przedludzką noc pełną belkocącego żywiołu, bulgocącej anamnezy, i nie możemy już wstrzymać wezbranego zalewu” (349).

Tymczasem tu - miniatura. Powstaje zatem wcale zasadna kwestia, czy tak mały format daje odpowiednie możliwości dla plastycznej artykulacji wielkiego tematu? Czy przypadkiem nie należy

20 Schulz, *Z listów odnalezionych*, s. 106. Izabella Czermakowa wspomina (*Bruno Schulz*, „*Twórczość*” 1965, nr 10), jak razem z Schulzem odwiedzali Janischa podczas jego pracy w drohobyckim kościele.

21 L. Schneider, *Z drohobyckich wspomnień*, w zbiorze: *Studia o prozie Brunona Schulza*, Katowice 1976, s. 9.

zaliczyć ekslibrisu Weingartena do rzędu tych spektakularnych miniaturyzacji, gdzie głównie chodzi o techniczny popis wykonawcy demonstrującego sprawność w zamykaniu „dużego” w „małym”? Mam nadzieję, że dotychczasowe analizy nadały tym pytaniom retoryczny charakter. Warto jednak przytoczyć jeszcze przykład z twórczości wielkiego artysty, albowiem narzuca się on w tym kontekście nieodparcie.

Albrecht Dürer jest autorem jednego z najsłynniejszych i największych pośród małych dzieł. Mowa o jego *Małej Pasji*, którą wykonał w latach 1509-1511. To cykl 37 drzeworytów w formacie 12,7 x 9,7 cm (przypomnijmy: ekslibris Weingartena ma rozmiar 11,9 x 7,8 cm)²². Opowieść o życiu i Męce Jezusa Chrystusa poprzedza drzeworyt ze sceną wygnania z raju. Zamyka natomiast cały cykl Sąd Ostateczny ukazany - mimo mizernego formatu - całościowo: ze Zbawicielem zasiadającym wysoko w górze nad nędznym światem; z aniołami, którzy na wielkich trąbach ogłaszają ludzkości dzień sądu; z Matką i Apostołem klęczącymi przed Panem; z dobrymi aniołami, którzy odprowadzają zbawionych na prawą stronę, gdzie jasno świeci słońce; ze złymi duchami o szkaradnych postaciach, które zaganiają potępionych, skutych łańcuchem popełnionych grzechów, wprost w szeroko rozwartą paszczę okropnej bestii po lewicy.

Wypada jeszcze dodać, że wskazane w niniejszej interpretacji odniesienia apokaliptyczne i eschatologiczne nie są jakąś próbą przeszczepienia na grunt twórczości Schulza pojęć i kategorii zasadniczo obcych jego myśli i wyobraźni. Owszem, odkryta przez nas w tym niewielkim rysunku wielka eschatologiczna wizja ma jednorazowy charakter, lecz przecież w jego prozie odnajdujemy zarówno odpowiedni zasób terminów „ostatecznych”, jak i elementy bardziej rozbudowanych struktur narracyjnych i obrazowych o znaczeniu apokaliptycznym. Jest nawet osobna opowieść - *Kometa* - która wprawdzie mówi o wymyślonej przez ludzi groteskowej pseudoapokalipsie, ale zawiera pojęcia odnoszące się do „rzeczywistego”, czyli sakralnego sposobu rozumienia końca dziejów: „od dawna przez proroków przepowiedziany” (347), z sądem i gniewem Bożym (347).

Skoro mowa o *Komecie*, to trzeba też odnotować trop, który przybliży nas nieco do wielce intrygującej sprawy: dlaczego Schulz pokazuje Sąd Ostateczny w teatralnej konwencji? Trop ten ma dwa odgałęzienia. Jedno - zdaje się prowadzić do tradycji dantejskiej, ponieważ czytamy: „tragiczny finał i akt ostatni komedii boskiej” (347). Drugie - wskazuje na pewien typ sztuki, która usiłuje przedstawić ów akt ostateczny: „W pismach ilustrowanych pojawiły się całostronicowe ryciny, antycypowane obrazy katastrofy w efektownych inscenizacjach” (347). Teatr jawiłby się więc jako znak ambiwalentny i złożony, poważny, ale też i ironiczny, żeby nie powiedzieć wprost - groteskowy. Z jednej strony oznaczałby prawdziwy dramat egzystencjalny i metafizyczny, z drugiej zaś - tylko sztukę, która ów dramat przekształca w „efektywną inscenizację”. Kostium teatralny zastosowany w scenie Sądu Ostatecznego byłby tedy wyrazem niewspółmierności ludzkiej sztuki wobec najwyższych i ostatecznych sensów świata. Sprawa się jednakowoż na tym nie zamyka.

²² Polskie wydanie *Małej Pasji* (A. Dürer, *Mała Pasja*, tekst J. Białostocki, Warszawa 1983) ma format 5,7 x 4,4 cm i to jest dopiero miniaturyzacja!

Pozostaje do wyjaśnienia rzecz bodajże najważniejsza: w ogóle udział sztuki w dramacie upadku człowieka. Widzieliśmy, jak w całej kompozycji sztuka jest intensywnie obecna. Nie tylko teatr, ale i muzyka, i chyba wszystkie inne formy artystycznej aktywności, albowiem takie zbiorcze odniesienie zdaje się sugerować figura Pegaza. I widzieliśmy też artystę z twarzą Schulza. Nie pomylimy się, jeśli powiemy, iż ta opowieść o sądzie, karze i piekle jest również opowieścią o artyście i jego sztuce. O sztuce i artyście w ogóle i o sztuce, może przede wszystkim, samego Schulza. Okazało się także, że ów porządek artystyczny ma bezpośredni związek z porządkiem apokaliptycznym, że motywy kulturowe oraz estetyczne są w jakiś sposób uwikłane w dzieje grzechu i upadku, w dzieje, których „finał i akt ostatni” dokonuje się właśnie na scenie.

Trudno jednoznacznie objaśnić naturę owego uwikłania. Wydaje się, że mamy do czynienia z dyskursem złożonym z kilku poziomów znaczeniowych, które nakładają się na siebie, tworząc „migotliwą” całość semantyczną. Wydaje się, mówiąc nadal ostrożnie, że poziom sensów najbardziej oczywistych w Schulzowym rysunku grupuje się wokół takiego oto poglądu: sztuka stanowi jeden ze składników świata naznaczonego skutkami grzechu, wchodzi w skład jego elementarnego „wyposażenia”, jest z „tego” świata i wraz z nim przeminie. Czytamy w *Apokalipsie* (18, 22):

I głosu harfiarzy, śpiewaków, fletnistów, trębaczy
już w tobie się nie usłyszcy.
I żadnego mistrza jakiegokolwiek sztuki
już w tobie nie będzie można znaleźć.

Tu odnaleźlibyśmy wreszcie nasze trio muzyczne z ekslibrisu - jako atrybut rozpustnego życia Wielkiego Babilonu! Ale na innym z kolei poziomie znajduje się sugestia, że być może to sama sztuka jest grzeszna ze względu na genezę i swoją naturę. Rodzi się bowiem w kręgu wężowej pokusy i ma - jak moglibyśmy się przekonać - wężowy „napęd”. Należy zatem do porządku drzewa poznania. Na terenie sztuki wiązałaby się ta kwestia z pokusą przeniknięcia tajemnic Bożej kreacji i z próbą podjęcia działalności stwórczej konkurencyjnej wobec dzieła Stwórcy. Znamy tę ideę z Schulzowego *Traktatu o manekinach*. Znaki o proveniencji erotycznej, serwowane zresztą w sposób umiarkowany, zdają się komunikować, że sztuka poczęta na skutek grzesznego pragnienia takie też pragnienie ewokuje.

Wszystkie obrazy sztuki i wszelkie znaczenia, jakie zdaje się im przypisywać Schulz w tej kompozycji, zbiera jeden nadrzędny obraz, który przekazuje także jedno nadrzędne znaczenie. To obraz teatru. W nim zbiegają się z jednej strony wyobrażenia sztuki (i sztuk poszczególnych) jako domeny konwencji, spetryfikowanych form i treści kulturowych, gry i kostiumów, z drugiej zaś - wyobrażenia sztuki jako aktywności moralnie dwuznacznej. I oto ta sztuka - wielostronnie ograniczona i niewspółmierna, może nawet grzeszna i upadła - otwiera jednak i pokazuje perspektywę ostateczną. Przytoczone jako motto tego rozdziału zdanie, które napisał Schulz

w związku z *Cudzoziemką* Kuncewiczowej, najdobitniej chyba wyraża istotę tak sformułowanej idei. Idei, w której nietrudno przecież zauważyć odniesienie do własnej twórczości autora ekslibrisu.

Niewątpliwie *Xięga Batwochwalcza* stanowi podstawowe tło dla znaku ochronnego Weingartena. *Xięga*, czyli dzieło „występne”, które - jak wydawało się wtedy i jak wydaje się dzisiaj - wyczerpuje się bez reszty w tej „występności”. Ale nie jedyne to „grzeszne” dzieło Schulza. I wcale nie najbardziej „grzeszne”. Takim dziełkiem, gdzie „grzeszna” i „występna” wyobraźnia autora osiąga swój ekstremalny wyraz, daleko wykraczający poza idolatrię *Xięgi*, jest *Exlibris Eroticis* (12,8 x 8, 3 cm) Maksymiliana Goldsteina. W twórczości Schulza - rzecz absolutnie wyjątkowa. Powiem bez ogródek: to jedyny obsceniczny rysunek autora *Xięgi*.

Już pierwszy rzut oka odkrywa radykalne różnice, ale i zarazem liczne analogie z ekslibrisem Weingartena. Oto kłębowisko nagich ciał mężczyzn i kobiet spiętrza się w coś, co do złudzenia przypomina teatralną scenę albo kościelny ołtarz, albo synagogałny *aron ha-kodesz*. Jakaś bluźniercza apoteoza rui. Wśród stłoczonych gęsto obrazów - kobiet z szeroko rozstawionymi nogami i odsłoniętymi krociami, mężczyzn z twarzami umieszczonymi między kobiecymi nogami, spółkujące karzełka i innych w podobnym stylu - jeden jest szczególnie szokujący: u dołu rysunku, niejako u podstawy tej pornograficznej kompozycji, leży na plecach nagi mężczyzna z twarzą Schulza, a spomiędzy jego nóg wyrasta pionowo w górę gigantyczny fallus. Na wierzchołku tego, przypominającego pień drzewa lub jakąś kolumnę, „organu” przysiadła prawie naga, bo „ubrana” tylko w pantofelek, kobieta. Śmiem twierdzić, że ów fallus, w który Schulz wyposażył swą skądinąd niepozorną osobę, przewyższa znacznie rozmiarami fallusy *Lacedemońskich ambasadorów* (cykl ilustracji do *Lizystraty* Arystofanesa) Beardsleya i zbliża się do monstualnych członków z *Suity szatana* Felicjena Ropsa²³. W świecie tym panuje jednakże ktoś inny - szkielet w królewskiej koronie, w królewskim płaszczu i z wielką, otwartą księgą. Nie mylimy się: to, co widzimy jest królestwem grzechu i śmierci, apokaliptycznym Wielkim Babilonem. Tak - ekslibris Goldsteina pokazuje Wielką Nierządnicę. Dla takiego właśnie świata Dzień Sądu okaże się dniem ostatecznego potępienia i wiecznej kary. I tę akurat wizję, w innych pracach niewidoczną, dorysował Schulz w ekslibrisie Weingartena. *Et in Arcadia ego* - te słowa wypowiada w Schulzowskiej Arkadii przede wszystkim grzech i kara.

Niezmiernie zaskoczył nas autor *Xięgi Batwochwalczej* tym rysunkiem. Po pierwsze, dlatego że powiedział coś bardzo ważnego o sobie i swojej twórczości. Powiedział mianowicie, że ten pierrot,

23 Wymieniam tu jako swoistą „skalę porównawczą” akurat te dwa nazwiska, ponieważ to do ich twórczości bodajże najczęściej porównywano grafiki Schulza. Tak działo się od samego początku, od pierwszego tekstu o Schulzu pióra Adolfa Bienenstocka (zob. przyp. 26 w poprzednim rozdziale), poprzez Stanisława Ignacego Witkiewicza (*Wywiad z Brunonem Schulzem*, „Tygodnik Ilustrowany” 1935, nr 17), aż do licznego grona badaczy współczesnych. Ewa Kuryluk, która w swojej książce (*Salome albo o rozkoszy. O grotesce w twórczości Aubreya Beardsleya*, Kraków 1976) przyjrzała się nieco bliżej fallusom angielskiego artysty, ustaliła, iż: „Wzrost jednego z lacedemońskich ambasadorów tylko o jedną trzecią przekracza wysokość jego członka” (tamże, s. 126). W tym kontekście musimy przyznać, że fallus Schulza jest co najmniej takiego samego „wzrostu”, jak jego właściciel. Z książki Kuryluk dowiadujemy się także, że Beardsley był również autorem dziełka zatytułowanego *Ex Libris*, przedstawiającego kobietę i pierrota, oddającego jej modlitewnie wystylizowany hołd. Gdybyśmy się tu zajmowali komparatystyką o nachyleniu wpływowologicznym, fakt ten miałby zapewne niejakie znaczenie.

który wchodzi do sztuki - zwany dalej Brunonem Schulzem - jest postacią poważną i może nawet tragiczną. Że jest kimś, kto ma świadomość istnienia rzeczy i sensów ostatecznych. I że są one odniesieniem dla sztuki, którą uprawia, gdyż można je w niej lub poprzez nią zobaczyć.

Po drugie, dlatego że pokazał, jakie miejsce w dwudziestowiecznej sztuce zajmują wielkie tematy ikonograficzne, niegdyś podejmowane przez największych artystów. Dzisiaj Sąd Ostateczny to już tylko akcydens, nalepka na książki w prywatnej bibliotece.

W każdym razie po tym, co zobaczyliśmy w eschatologicznym teatrze Brunona Schulza, nie będzie można nadal utrzymywać, iż w swojej twórczości plastycznej był on jedynie bezwolnym wyznawcą bałwochwalczego kultu rozpiętego wokół żeńskiego idola. A wszystko to za sprawą graficzki skromnie i zarazem myląco podpisanej: *Exlibris S. Weingarten*.

III

Mesjasz

W taki dzień podchodzi Mesjasz aż na brzeg horyzontu i patrzy stamtąd na ziemię. I gdy ją tak widzi białą, cichą, z jej błękitami i zamyśleniem, może się zdarzyć, że mu się zgubi w oczach granica, niebieskawe pasma obłoków podłożą się przejściem i sam nie wiedząc, co czyni, zejdzie na ziemię. I ziemia nawet nie zauważy w swej zadumie tego, który zszedł na jej drogi, a ludzie obudzą się z popołudniowej drzemki i nie będą nic pamiętali. Cała historia będzie jak wymazana i będzie jak za prawieków, nim zaczęły się dzieje.

Bruno Schulz, *Genialna epoka*, 130

1

Tu - inaczej. Tu rozmaite skojarzenia są możliwe. Ten ekslibris podobny jest trochę do ikonostasu, czyli cerkiewnej przegrody ołtarzowej wypełnionej świętymi obrazami, albowiem też stanowi ramę natłoczoną różnymi ikonami. Tyle, że nie widać w nich żadnych przeblysków świętości. Tak przynajmniej wydaje się nam - nie tylko na pierwszy rzut oka.

Gdybyśmy natomiast na moment zapomnieli o przedstawionych obrazach i skupili naszą uwagę na wyabstrahowanym z całości układzie linii pionowych i poziomych, może dostrzegliśmy nawet cień podobieństwa do heksagramów z chińskiej księgi *I Cing*. Skoro sam Carl Gustav Jung uważał, że wróżebna i zarazem mądrościowa *Księga Przemian* zawiera prawdy uniwersalne i archetypiczne, to nasze skojarzenie nie musi się wydawać nadmiernie egzotyczne.

Odniesienie do kabalistycznego diagramu, wyobrażającego drzewo sefirot, czyli Boże hipostazy i porządek ich emanacji, również może być tu zastosowane. Wszak poszczególne obrazy są jak sefioty wy- emanowane w świat - każdy odrębny i równocześnie każdy zintegrowany z całością. Tym bardziej że i liczba przedstawień jest taka sama. Chociaż... Kompozycja dzieli się na jedenaście części obrazowych, a przecież wiadomo, że istnieje tylko dziesięć sefirot. Kanoniczny pod tym względem tekst, *Księga Jecirah*, orzeka jednoznacznie i z wielkim naciskiem:

„Dziesięć SEFIROT nie z tego świata: dziesięć, a nie dziewięć, dziesięć, a nie jedenaście. Rozróżniaj w mądrości i bądź mądrym w rozróżnianiu. Badaj w nich i odsłaniaj z nich. Poznawaj, rozważaj i porządkuj. Ustawiaj słowo w odpowiednim dla niego świetle i określ miejsce Stwórcy w Jemu

właściwym miejscu. Regułą ich jest dziesięć nie mające w nich końca”¹.

Dziesięć, a nie jedenaście - oczywiście. Postępując inaczej, mylimy się nie tylko w liczeniu, ale i grzeszymy - to też oczywiste - brakiem mądrości, której się tu od nas wymaga. Utrzymuję jednak w dalszym ciągu, że nasza asocjacja liczbowa ma ścisły charakter. Owszem, będziemy w sprzeczności z *Księgą Jecirah*, ale nie z ustaleniami późniejszych kabalistów. Odkryli bowiem oni, że istnieje jeszcze dodatkowa, jedenasta sefirota. Z uwagi na jej odmienny niż pozostałych status lepiej powiedzieć - pseudosefirota. Nazywa się ta niepełna hipostaza *Daat*, czyli Wiedza². W kompozycji, o której mowa, dokładnie w tym samym miejscu, jakie w strukturze sefirotycznej kabaliści wyznaczyli dla *Daat*, znajduje się kwatera wypełniona napisem EX LI- BRIS. W ten sposób manifestuje się podwójna niejako zbieżność, gdyż mamy i odwołanie do wiedzy (księga), i odniesienie do odmiennego charakteru miejsca (niepełny obraz, czyli pseudoikona).

Zatrzymajmy tę rozkręcającą się spiralę skojarzeń. Święte obrazy, wróżebne znaki, mistyczny porządek emanacji - chyba wystarczy, żeby stwierdzić, iż mamy do czynienia ze strukturą, którą Schulz, opisując swój proces twórczy, nazwał *ineffabilis*. Przytaczam dłuższy fragment tej ważnej, lecz mało znanej wypowiedzi autora *Księgi*:

„Nie wiadomo właściwie, co nazwać tematem przy tym sposobie krystalizowania treści. Właściwym tematem, a więc ostatecznym surowcem, który znajduję w sobie bez żadnej ingerencji woli, jest pewien stan dynamiczny, zupełnie *ineffabilis* i zupełnie niewspółmierny ze środkami poezji. Mimo to posiada on całkiem określony klimat, wyznaczający ściśle gatunek treści osadzającej i nawarstwiającej się na nim. Im bardziej ten bezcielesny związek jest *ineffabilis*, tym większa jest jego chłonność, tym wyraźniejszy tropizm i tym silniejsza pokusa zaszczepienia go na materiale, w którym by się zrealizował. Np. pierwszym załączkiem moich *Ptaków* było pewne migotanie tapet, pulsujące w ciemnym polu widzenia - nic więcej. To migotanie posiadało jednak wysoki potencjał treści możliwych, ogromną reprezentacyjność, prawieczność, pretensję do wyrażenia sobą świata. Pierwszym zawiązkiem *Wiosny* był obraz albumu z markami, promieniujący w centrum widzenia, migocący niesłychaną potęgą aluzji, atakujący ładunkiem dającej się domyślić treści”³.

Tak też mniej więcej moglibyśmy określić wrażenie, jakie odnosi się po pierwszym kontakcie z drugim ekslibrisem Weingartena. Temat - zupełnie *ineffabilis*. Równocześnie jednak występuje „migotanie” i „promieniowanie” jakiejś nieokreślonej organizacji, która daje poczucie, że chodzi o „wysoki potencjał treści możliwych, ogromną reprezentacyjność, prawieczność, pretensję do wyrażenia sobą świata”. Przekonaliśmy się już, jaką zdolność ewokowania ma taka struktura. Dlatego trzeba nam postępować ostrożnie i niespiesznie. Dlatego przepisuję w tym miejscu pouczenie z *Księgi Jecirah*:

1 Księga Jecirah, przekład, wprowadzenie i komentarze M. Prokopowicz, Warszawa 1994, s. 15.

2 Zob. Z'ev ben Shimon Halevi, *Kabala. Tradycja wiedzy tajemnej*, przeł. B. Kos, Warszawa 1994, s. 6.

3 Jest to odpowiedź Schulza na ankietę „W pracowniach pisarzy i uczonych polskich” („Wiadomości Literackie” 1939, nr 17). W przedruku, za którym ją przytaczam, wydawca nadal tej notatce tytuł *Zapowiedź* (w zbiorze: B. Schulz, *Republika marzeń. Utwory rozproszone, opowiadania, fragmenty, eseje, rysunki*, wybór, opracowanie i posłowie J. Ficowski, Warszawa 1993, s. 63).

„Powściągnij twe serce z obrazów, powściągnij twe usta z mowy. A gdy odbiegnie twe serce, powróć do miejsca, z którego wyszedłeś od Niego i pamiętaj, gdzie w Piśmie napisano »Istoty żyjące odbiegały i powracały«. A na słowach tych zostało zawarte Przymierze”⁴.

Będziemy chronili nasze serce i umysł przed nadmierną rozrzutnością.

2

Drugi ekslibris Weingartena to prostokątna ramka o wymiarach 11 x 7 cm. Naturalnie, taką wielkość ma w tej postaci, w jakiej był wklejany do książek. Zachował się również, inaczej niż w przypadku ekslibrisu z Sądem Ostatecznym, projekt oryginalny; wykonany ołówkiem i tuszem w formacie 28,5 x 17,5 cm. Jest więc dosyć duży. Dla porównania - największe ze znanych dzieł plastycznych Schulza, obraz olejny *Spotkanie*, ma format 53,5 x 70 cm. Umieszczona na projekcie autorska sygnatura - „Bruno Schulz 1933” - odnosi się nie do daty jego wykonania, lecz do daty wręczenia Weingartenowi oryginału znaku ochronnego, którym ten posługiwał się już od dawna⁵. W reprodukcjach, wykonanych na podstawie projektu, przeważnie nie widać ramki okalającej całą kompozycję. Występuje ona natomiast wyraźnie w ekslibrisach, które Weingarten wlepił do swoich książek. Niby formalny niuans, ale ma znaczenie także pozaformalne.

Przestrzeń wewnątrz ramki podzielił Schulz na jedenaście kwater. Są one zarówno różnej wielkości, jak i rozmaitego kształtu. Każda z nich otoczona jest taką samą ramką, jak cała kompozycja. W dziewięciu umieścił różne obrazy, dwie - rozlokowane zresztą osobno - przeznaczył na poszczególne elementy podpisu. Rozmieszczenie na tak małym obszarze aż tylu części składowych wywołuje wrażenie jakiegoś wielkiego zatłoczenia i ścisku. Równocześnie jednak dba się w tym tłoku o wyodrębnienie każdej jednostki - ów gest wyodrębnienia w postaci ramek jest tu przecież bardzo widoczny. Tak właśnie objawia się nam pierwsza właściwość ogólna rysunku: kompresja obrazów i zarazem ich dekompresja, ściśnięcie i rozluźnienie, skurcz i rozkurcz, rozcinanie pewnej większej całości na mniejsze kawałki i przekształcanie tych kawałków w nowe, chociaż już mniejsze całości. Ujmując rzecz w kategoriach najogólniejszych, powiem, że mamy w tej kompozycji do czynienia z czymś w rodzaju dialektyki: całość - część, jedność - wielość, dzielenie - łączenie, większe - mniejsze, razem - osobno.

Wprawdzie podział przestrzeni ma regularny charakter, gdyż obrazy - z jednym wyjątkiem - są różnego typu prostokątami i geometrycznie pasują do siebie, ale semantycznie zbiór ten nie „składa się” w żaden wspólny obraz i nie tworzy spójnej całości. To nie jest „układanka” pocięta na części. Kompozycja ta zdaje się być pozbawiona jakiegoś centrum znaczeniowego, jakiegoś głównego

4 Tamże, s. 16. Przytoczenie z *Pisma Świętego* pochodzi z *Księgi Ezechiela* (1, 14) i w przekładzie *Biblii Tysiąclecia* ma postać następującą: „Istoty żyjące biegały tam i z powrotem jak gdyby błyskawice”.

5 Zob. opis katalogowy (*Bruno Schulz 1892-1942. Katalog-pamiętnik wystawy*, nr 450). Powyższa informacja pochodzi, jak się wydaje, od Michała Chajesa, który - znowu, jak się wydaje - po Weingartenie „odziedziczył” ów projekt (por. Ficowski, *Ekslibrisy, czyli Stanisław Weingarten i inni*, s. 27).

motywu, który pozwoliłby określić, co stanowi jej przedmiot. Wygląda trochę tak, jakby zupełnie odrębne obrazy lub też fragmenty pewnych obrazów zostały dobrane i połączone tylko i wyłącznie pod kątem wielkości oraz kształtu. Jakby autor chciał zademonstrować, ile stosunkowo niewielki prostokąt może pomieścić w sobie jeszcze mniejszych prostokątów wypełnionych bądź rysunkami, bądź napisami. Słowem, widzimy w tym ekslibrisie rzeczywistość, której poszczególne fragmenty zewnętrznie przylegają do siebie, lecz wewnętrznie nic ich nie łączy. Wydaje się, że jedynie okalająca kompozycję rama utrzymuje ów zbiór we względnym skupieniu.

Nietrudno wszakże w tym dostrzec plastyczny odpowiednik jednej z trzech zasadniczych idei przenikających świat wyobraźni Brunona Schulza. Idea ta najpełniej uobecnia się w jego pisarstwie. Tu mamy o kilkanaście lat wcześniejszy, naoczny i dosłowny - dosłowny, skoro „rysunek zakreśla ciaśniejsze granice” - obraz tego, co będzie podstawą jego późniejszej wizji literackiej. Chodzi o wizję świata popękanego zarówno od zewnątrz, jak i od wewnątrz, chodzi o wizję rzeczywistości, w której przedmioty, zjawiska i ludzie rozsypują się i rozpadają, o wizję, w której rozbite *universum* jawi się tylko we fragmentach, strzępach, kawałkach, ułamkach. W ekslibrisowej miniaturze narysował Schulz taki właśnie popękany i rozbity świat. Nie muszę chyba już dodawać, że to jedyny tego typu obraz w całej jego twórczości plastycznej.

W niniejszej książce opisuję Schulza przedliterackiego, stąd też odwołania do jego pisarstwa są sporadyczne i bardzo skrótowe. Jego prozę omawiam w osobnej książce⁶. W tym miejscu jedynie sygnalizuję wskazaną powyżej korespondencję. Oto kilka luźnych Schulzowskich obrazów i myśli z tego zakresu. W *Sierpniu*, niejako na otwarcie twórczości literackiej, napisał słowa, które w całości niemal moglibyśmy odnieść do ekslibrisu Weingartena. Narrator charakteryzuje ciotkę Agatę, jej wygląd, to, co mówi, „ton jej rozmów”, wreszcie głos:

„[...] głos tego mięsa białego i płodnego, bujającego już jakby poza granicami osoby, zaledwie luźnie utrzymywanej w skupieniu, w więzach formy indywidualnej, i nawet w tym skupieniu już zwielokrotnionej, gotowej rozpaść się, rozgałęzić, rozsypać w rodzinę” (10).

Wewnętrzna „kompozycja” ciotki Agaty do złudzenia zatem przypomina ekslibris Weingartena: tak samo zagraża jej dekompozycja, tak samo z trudem utrzymuje się w granicach „formy indywidualnej”, tak samo niby skupiona w całości zwanej „osobą”, ale już w tej integracji zdeintegrowana i rozcłonkowana. Rozpad, czy to potencjalny, jak w przypadku ciotki Perazji z *Wichury*, czy to faktyczny, jak u wuja Edwarda w *Komecie*, dotyczy rozmaitych postaci i zjawisk w świecie przedstawionym autora *Sklepow cynamonowych*. Rozpadem dotknięty jest cały świat i różne jego aspekty. Księga porwana na strzępy, „genialna epoka” rozsypana „jak ułamki potłuczonego zwierciadła” - niech te dwa centralne i reprezentatywne obrazy zastąpią dalszą egzemplifikację.

6 Prozę Schulza omawiam w rozprawie *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*.

Każdy wie, że Schulz podstawowe swoje idee wyłożył w eseju *Mityzacja rzeczywistości*. Znajduje się tam także - jako zupełnie fundamentalna - idea, o której teraz mowa. Przytaczam więc kilka kanonicznych wersetów o słowie, słowo bowiem stanowi nadrzędną kategorię obejmującą wszystkie zjawiska i procesy, jakie występują w Schulzowskim świecie:

„Pierwotne słowo było majaczeniem, krążącym dookoła sensu światła, było wielką uniwersalną całością. Słowo w potocznym dzisiejszym znaczeniu jest już tylko fragmentem, rudymeniem jakiejś dawnej wszechobejmującej, integralnej mitologii. Dlatego jest w nim dążność do odrastania, do regeneracji, do uzupełniania się w pełny sens. Życie słowa polega na tym, że napina się ono, pręży do tysięcy połączeń, jak poćwiartowane ciało węża z legendy, którego kawałki szukają się wzajemnie w ciemności. Ten tysiąckrotny a integralny organizm słowa rozerwany został na poszczególne wyrazy, na głoski, na potoczną mowę [...]” (365-366).

Rzecz jasna, w tym momencie wydobywam tylko jeden aspekt Schulzowego myślenia - wizję rozerwanej całości. Na inne zagadnienia przyjdzie pora w odpowiednim miejscu przedkładanej analizy.

Warto również zauważyć, że znajdziemy w myśleniu Schulza także pewną analogię dla drugiej ze wskazanych wyżej cech rysunku - owego „obmurowywania” ramkami poszczególnych komórek podzielonego świata kompozycji. Wydaje się, iż można powiązać tę cechę z kategorią monady, która występuje w dyskursywnych tekstach Schulza. Pisarz pojmował ludzki świat jako rzeczywistość zaludnioną przez odseparowane od siebie jednostki-monady, które w najlepszym wypadku komunikują się ze sobą poprzez odgradzające je „ramki”, ale nigdy - nawet w tych najlepszych wypadkach - nie opuszczają swoich „skorup”. W liście (z 24 VII 1932) do profesora Stefana Szumana napisał:

„Może się myłę, ale mam uczucie, jak gdybyśmy gdzieś blisko sąsiadowali, jak gdybyśmy czasem pukali w tę samą ścianę z dwóch stron. Dziwną i radosną wydaje się mi ta bliskość i boję się, czym zbyt pochopnie nie zburzył dystansu”⁷.

Objaśnienia wymaga przyczyna owego rozbicia Schulzowego świata na drobne kawałki, rozbicia widocznego zarówno w ekslibrisie Weingartena narysowanym około 1920 roku, jak i w prozie bądź eseistyce pisanej w latach trzydziestych. Tak długotrwała i zróżnicowana - co do form wyrazu - obecność tej cechy pozwala przypuszczać, że nie chodzi tu tylko o zwykły motyw, lecz o jakąś bardziej uniwersalną właściwość myśli i wyobraźni autora *Sanatorium pod Klepsydrą*. Właściwość, która musi być zakotwiczona w pewnym szerszym systemie, czy to intelektualnym, czy to kulturowym, czy też jeszcze jakimś innym. Specyficzna postać Schulzowskiego rozbicia, towarzyszące temu zjawisku formuły wyjaśniające, charakterystyczne obrazy i toposy, kształt językowego ujęcia - wszystko to umożliwia rozpoznanie kontekstu, który stanowi zaplecze dla wizji popękanego świata.

7 Schulz, *Księga listów*, s. 19-20.

Sformułowana przez palestyńskiego kabalistę Izaaka Lurię (1534- 1572) teoria *szewirat ha-kelim* będzie tym kontekstem, który pomoże nam objaśnić „pocięty” na kawałki ekslibris Weingartena. Teoria ta stanowi część wielkiego systemu kosmogonicznego i zarazem eschatologicznego, w którym Luria opisuje stworzenie świata, jego upadek oraz perspektywę zbawienia⁸. Swoistym rysem kabały luriańskiej, wspólnym zresztą z innymi doktrynami kabalistycznymi, jest połączenie wysoce spekulatywnego i skomplikowanego dyskursu z językiem poetyckim i symbolicznym - z językiem opowieści mitycznej. Gershom Scholem nazywa nawet tę doktrynę wprost „mitem luriańskim”, mitem o wyjątkowej „urodzie” intelektualnej i obrazowej, który obdarzony jest niezwykłą siłą sugestii i mocą ewokowania. Dobrze to przylega do aparatury pojęciowej Schulza, w której termin „mit” („mitologia”, „mityzacja”) zajmuje przecież centralną pozycję. Oczywiście, nie terminologia będzie tu najważniejsza.

W tej sytuacji tylko na pierwszy rzut oka może wydać się zaskakujący fakt, iż ta trudna i skrajnie ezoteryczna teoria, której nie popularyzował ani jej twórca, ani jego najbliżsi uczniowie, uzyskała z czasem bardzo szeroki rezonans. I nie tylko wśród myślicieli religijnych albo mistyków, lecz w dosyć rozległych kręgach społecznych, schodząc wręcz na poziom ludowej i folklorystycznej recepcji. Rzecz jasna, w recepcji tej została poddana różnym uproszczeniom i przekształceniom, zredukowana do kilku podstawowych wątków, często prezentowana w postaci zdegenerowanej i jeszcze bardziej zmitologizowanej niż wyjściowy mit luriański.

Luria należał do tego typu mistrzów duchowych, którzy swą naukę przekazywali ustnie. Jego naukę mniej lub bardziej dokładnie zapisali i zredagowali uczniowie i uczniowie tych uczniów. Doktrynę luriańską lub też - jak kto woli - mit luriański tworzą cztery podstawowe wersje sporządzone przez czterech głównych, bezpośrednich i niebezpośrednich, uczniów. Są to wersje Mojżesza Jonaha, Chaima Vitala, zwanego czasami Kalabrese, Józefa ibn Tabula i Izraela Saruga (Saruka). Najważniejszą postacią jest tu Vital (1542-1629), najbliższy uczeń Świętego Lwa - tak brzmi jeden z licznych tytułów, jakimi obdarzano Lurię - którego podobno sam mistrz uznał za jedyne godnego zapisywania tego, co od niego usłyszy. Tak przynajmniej twierdził później Vital, przyznając sobie prawo do kurateli nad kształtem luriańskiej nauki. Dodajmy - bezskutecznie. To właśnie on był głównym rzecznikiem poglądu, aby w żadnej formie nie publikować przemyśleń Lurii. I dopóki żył, w zasadzie tak też i było. Tylko w zasadzie, ponieważ jeszcze za życia Vitala, w czasie jego choroby, przekupni członkowie rodziny mistyka zgodzili się na skopiowanie notatek, w których sformułował zasadniczy trzon kabały luriańskiej. Ten najwierniejszy z wiernych uczniów

8 Referat o kabale luriańskiej opieram przede wszystkim na pracach Gershoma Scholema, zwłaszcza na jego klasycznym już dziś opracowaniu: *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*, przeł. I. Kania, wstęp M. Galas, Warszawa 1997. Zob. również inne jego książki: *Judaizm. Parę głównych pojęć*, przeł. J. Zychowicz, przedmowa M. Galas, Kraków 1991; *Kabala i jej symbolika*, przeł. R. Wojnakowski, Kraków 1996. Zob. także napisany przez Scholema biogram Lurii w *Encyclopaedia Judaica* (Jerusalem 1972- 1978, vol. XI, s. 572-578). Por. także: R. Goetschel, *Kabala*, przeł. R. Gromacka, Warszawa 1994; A. Unterman, *Żydzi. Wiara i życie*, przeł. J. Zabierowski, Łódź 1989; B. Kos, M. Krych, *Kabala żywa*, „Znak” 1983, nr 339-340.

Lurii nakazał, żeby po jego śmierci wszystkie rękopiśmienne dzieła, nader liczne i obszerne, w których wyłożył ezoteryczną doktrynę swojego nauczyciela, zostały złożone wraz z nim do grobu. Testament kabalisty wykonano, ale kabaliści nie byliby kabalistami, gdyby się z tym pogodzili. W jakiś czas po śmierci Vitala udało im się nawiązać bezpośrednią komunikację z zaświatami, skąd dostali zgodę na - jeśli można tak powiedzieć - ekshumację jego pism. Historia z testamentem Franza Kafki ma więc, jak widać, swój mistyczny precedens.

Dzieje kabały zawierają w sobie także i takie epizody, w których mistyczna spekulacja łączy się z czymś, co ma charakter niezwykle wprost romansu sensacyjnego, gdzie w grę wchodzi namiętność i interesy, podstęp i pieniądze, ukrywanie i poszukiwanie, mistyfikacje i śledztwa, przejmowanie rękopisów i ich odzyskiwanie. Akcja tej kabalistycznej „powieści” toczy się na ziemi i w zaświatach, w czasie historycznym i w wieczności. Fundamentalne dzieło całej kabały, *Księga Zohar*, jest tego najlepszym przykładem - to przecież w warstwie literackiej mistyfikacja, którą Mojżesz z Leonu posłużył się w celach wyraźnie komercyjnych! Oczywiście, fakt ten nie umniejsza znaczenia tej księgi. Wspominam tu o tego typu zdarzeniach jedynie dlatego, żeby zasugerować, jak olbrzymi potencjał literacki tkwi już to w samej doktrynie, już to w rozmaitych okolicznościach jej towarzyszących.

Wracam do luriańskiego mitu, który znamy przecież - między innymi - dzięki wydobytym z grobu pismom Vitala. Tworzą ów mit-doktrynę trzy sprzężone ze sobą teorie. Teoria *cimcum* („cofnięcie”, „kurczenie się”) mówi o początku stworzenia. Według Lurii świat powstaje w wyniku podwójnego czy też, ściślej, nieco-dwufazowego ruchu: najpierw Stwórca dokonuje aktu „cofnięcia się” do swego wnętrza, aby „zwolnić” miejsce dla projektowanego świata, następnie w tę uwolnioną przestrzeń emanuje stwórczą energią. Kreacja w tym ujęciu ma naturę niezwykle dynamiczną i dramatyczną, wręcz spazmatyczną i konwulsyjną, ponieważ stanowi niekończącą się serię gwałtownych „skurczów” i wybuchowych „rozkurczów”, „wdechów” i „wydechów”, „odpływów” i „przyptywów”, „kompresji” i „dekompresji”. Tworzenie jawi się więc jako wielki, pulsujący rytm, zakończony gigantyczną erupcją, która powołuje świat do istnienia.

Rozpoczyna się druga faza kosmogonii - dzieje stworzenia. Etap ten opisuje teoria *szewirat hakelim*, co można przełożyć jako „rozbicie naczyń”. W trakcie Bożej kreacji, już na samym początku tworzenia, wydarza się wielka katastrofa kosmogoniczna. Świat, który w ten sposób powstaje, będzie naznaczony piętnem tej tragedii. Badacze myśli luriańskiej dostrzegają w tym punkcie znaczny wpływ refleksji gnostycznej. Mówiąc już bardzo skrótowo: rzeczywistość form, które Luria nazywa obrazowo „naczyniami” (*kelim*), z różnych powodów nie była w stanie utrzymać przeznaczonej dla nich substancji świetlnej, czyli podstawowej materii, nie zdołała przyjąć i zrealizować Bożej intencji i Bożego projektu stwórczego. „Naczynia” popękały i rozsypały się w postaci „skorup” (*klippot*), a światło częściowo wróciło do swego źródła, czyli Stwórcy, a częściowo rozproszyło się jako pojedyncze „iskry” wraz z rozbitymi „skorupami”. Mieszanina rozproszonego światła i odłamków potłuczonych naczyń stała się tworzywem świata, jaki

ostatecznie wyłonił się w trakcie stwórczego aktu. „Skorupy”, które znalazły się najdalej od „epicentrum” Bożego „wybuchu”, gdzieś na samych krańcach rzeczywistości, na dnie świata, uformowały się w królestwo ciemności - domenę zła. W taki sposób Luria wyjaśnia genezę i formę zła, które jawi się jako efekt zaburzonej, żeby wprost nie powiedzieć - nieudanej kreacji. Zło to „druga strona” (*sitra achra* - według *Księgi Zohar*), „lewa strona” aktu stwórczego. Odtąd nic już nie jest kompletną całością, nic nie jest na swoim miejscu - wszystko jest jakoś zdekompletowane, uszkodzone i wybrakowane, wszystko pozostaje w strzępach, w kawałkach, we fragmentach.

Taki świat od samego początku wymaga naprawy: zebrania rozsypanych iskier światła, zlepiania rozbitych odłamków naczyń, powrotu do pierwotnego projektu stwórczego, który nigdy faktycznie „nie wszedł w życie”. Tu zaczyna się ostatnia część systemu Lurii - teoria *tikkun* („restytucja”, „naprawa”, „odnowienie”). Ma ona charakter eschatologiczny i mesjański, na tym bowiem zamknie się historia świata. Jej ostatnim aktem będzie przyjście Mesjasza⁹.

4

Wyłoniony w trakcie kosmicznej katastrofy świat nie układa się więc w przejrzyste uporządkowaną opowieść - Księgę - lecz stanowi luźny zbiór fragmentów i strzępków fabuł. Są to jednak kawałki projektowanej i postulowanej całości. Wiemy z tekstów zarówno Schulza, jak i z wykładów Lurii, że te rozparcelowane „skorupy” „dążą do Autentyku” (116), że jest w nich dążenie „do odrastania, do regeneracji, do uzupełniania się w pełny sens” (365), że oczekują naprawy i odnowienia, że pragną powrotu do całości. Czy jakieś ślady tej tendencji, chociażby nikłe, występują w ekslibrisie Weingartena? Owszem, dostrzegam je w geometrycznym podziale przestrzeni. Właśnie w geometrii omawianego rysunku zawiera się czynnik porządkujący, wprawdzie czysto zewnętrzny i może nawet trochę mechaniczny, słaby dosyć i jawnie formalny, dotyczący jedynie powierzchni, ale występuje tu przecież jednak coś, co w pewien sposób organizuje i ogranicza chaos świata przedstawionego. Nie wiemy na razie, czy jest to - jak pisze Schulz - „rudymet jakiejś dawnej wszechobejmującej, integralnej” (265) całości, czy też zaczątek nowego zupełnie ładu. Przyjrzyjmy się zatem nieco dokładniej powierzchni i stosunkom przestrzennym - może dowiemy się czegoś więcej.

Zauważyliśmy już, iż cała powierzchnia ryciny została podzielona na jedenaście części. Dziesięć - to różnego typu prostokąty, jedna natomiast ma kształt kwadratu. Tak więc prostokątna w całości kompozycja zawiera zbiór mniejszych prostokątów i jedną figurę o innej formie, co stanowi niewątpliwie jej wyróżnienie. Mówiliśmy w naszej wstępnej asocjacji, że porządek liczbowy ekslibrisowych kwater przypominałby klasyczny układ liczbowy sefirot, gdyby nie ta

⁹ Określenie „Mesjasz” pisane wielką literą odnosi się bądź do Jezusa Chrystusa, bądź do judaistycznego pojęcia Zbawiciela. Małą literę stosuje wtedy, gdy jednoznacznie chodzi o pseudomesjaszy typu Sabbataj Cwi lub Jakub Frank. Zasadą taką posługuje się ks. W. Chrostowski jako autor tłumaczenia i opracowania książki rabina Byrona L. Sherwina *Duchowe dziedzictwo Żydów polskich* (Warszawa 1995).

właśnie jedenasta, nadliczbowa, która - zupełnie jak ów dodatkowy miesiąc w Schulzowskim kalendarzu z *Nocy wielkiego sezonu* - wprowadza niezgodność w rachunku, ale też i ma jakieś specjalne znaczenie. Znaleźliśmy dla niej nawet tymczasowe uzasadnienie, przywołując teorię o jedenastej pseudosefirocie zwanej *Daat*. Teraz ta sprawa znowu wraca.

Kwadratowa kwatera nie jest tą samą kwaterą, którą wcześniej - kierując się czysto pozycyjnym układem i odnosząc się do miejsca w sefirotycznym diagramie - uznaliśmy za ewentualne lokum jedenastej hipostazy. Nadal jednak chodzi o liczbę. Dziesięć części odnosi się do struktury podstawowej, rzec można, do normy panującej w tym świecie - kwadratowa część jedenasta wskazuje na jakiś inny porządek, chociaż ciągle tylko geometryczny.

Spójrzmy więc jeszcze uważniej na tę dziesiątkę prostokątów, żeby zobaczyć, jaka zasada je organizuje. Dostrzegamy gołym okiem, że podlegają one pewnej wyrazistej normie organizacyjnej. Prostokąty są wprawdzie, jak się rzekło, różnej wielkości, ale nie oznacza to wcale, że panuje tu anarchiczna dowolność. Wprost przeciwnie - są zgrupowane w kilku odrębnych konfiguracjach. Dwa są rzeczywiście różne i „luźne”, ale pozostała ósemka dzieli się na cztery pary. Trzy pary w układzie poziomym i jedna pionowo. To bardzo mocna struktura, z regularną „wersyfikacją”, na którą składają się „rymy” (poszczególne pary prostokątów) i „podziały rytmiczne” (każda para oddzielona jednym elementem o innej wartości), struktura „zszyta” zarówno w porządku horyzontalnym, jak i wertykalnym. I właśnie wewnątrz - dokładnie w środku - tego uporządkowania znajduje się ów tajemniczy kwadrat! Można odnieść wrażenie, że cały ten porządek został stworzony tylko dlatego, żeby obudować anarchizujący swą odmiennością składnik, żeby zalepić wyłom lub też pęknięcie w przedstawianej rzeczywistości. Mielibyśmy zatem w tej dziesiątce w sumie sześć typów prostokątów: cztery ujęte w pary i dwa bez pary.

Rzucimy teraz okiem na tę „wolną” dwójkę prostokątów. Ich niezorganizowana odrębność też się przecież liczy. O ósemce już coś niecoś wiemy, a jak ma się rzecz z pozostałą dwójką? Dziwne, coraz bardziej dziwne, bo wszystko zaczyna się niezmiernie komplikować w tej - wydawałoby się - klarownej strukturze. Otóż jeden z tych „wolnych” prostokątów może mieć jednak partnera, z którym utworzy parę. Właściwie już go ma, to znaczy w pewnym sensie ma, ale w innym sensie nie ma. W omówionej wyżej ósemce prostokątów znajduje się prostokąt dokładnie taki sam, jak ten, o którym obecnie mówimy. Szkopuł jednak w tym, że podzielił go Schulz na trzy części, wyodrębnione ramkami i samodzielne, które - rzecz jasna - wchodzi w związki organizacyjne z innymi prostokątami ósemki. Jeśli potraktuje się ów trójdzielny prostokąt jako całość niepodzielną, to utworzy parę z nowym, dotąd wolnym, partnerem. Innymi słowy: mamy tu do czynienia z takim elementem struktury, który należy równocześnie do dwóch różnych porządków i który liczy się podwójnie, raz jako pojedyncza jednostka, a raz jako trzy jednostki. Zaiste, prawdziwe migotanie komór.

Jeśli tak jest - a jest, gdyż widzimy to na własne oczy - sprawa przedstawia się następująco: w ekslibrisie Weingartena występuje nie dziesięć prostokątów, lecz jedenaście. Powiem jeszcze

ściślej, aczkolwiek absurdalnie: faktycznie mamy tu jednaście prostokątów, chociaż faktycznie występuje tu ich dziesięć. Albo jeszcze inaczej, przekraczając już granicę zdrowego rozsądku, w ekslibrisie Weingartena jest dziesięć i zarazem jednaście prostokątów. Mamy osiem prostokątów zorganizowanych w cztery pary (trzy poziomo i jedna pionowo) i mamy równocześnie dziesięć prostokątów ujętych w pięć par (trzy poziomo i dwie pionowo). Jeden pozostaje ciągle wolny.

Jakież zdumiewający, magiczny prostokąt narysował Bruno Schulz! Cały czas jego struktura „wyrzuca” przedziwną jedenastkę. W rozmaitych porządkach i z różnych punktów widzenia, jakby nie liczyć, stale „wyskakuje” ta cyfra. Najwidoczniej musi mieć w tej kompozycji szczególne znaczenie. Najpewniej chodzi o jakąś specyficzną formę Schulzowskiej gematrii. Co wskazuje? Trzeba się uzbroić w cierpliwość, albowiem jesteśmy jeszcze tylko na powierzchni ryciny.

Można już jednak stwierdzić, że w rozbitym na kawałki świecie przedstawionym Weingartenowskiego ekslibrisu istnieje zarys ładu kosmicznego. Nieuporządkowanie zostało w pewien sposób uporządkowane. Czy są również jeszcze inne czynniki oprócz zaprezentowanych wyżej, które organizują powierzchnię Schulzowego rysunku? Tak, są i to dość ważne. Występuje tu przede wszystkim zasadnicza linia porządkująca całą kompozycję. Ma ona charakter wertykalny. Rozrzut fragmentów „skorup” obrazowych „ułożył się” wedle kierunku góra-dół i dół-góra. Według tej linii ekslibris dzieli się generalnie na zespół obrazów umieszczonych w górze i na grupę obrazów ulokowanych w dole. Obydwie strefy przedziela wąskie, słowno-ikoniczne pasmo wyobrażeń, które ma podwójne przyporządkowanie: pod pewnymi względami łączy się ze strefą górną, pod innymi zaś z dolną. To jest właśnie ten „migotliwy” prostokąt, o którym wcześniej była mowa.

Struktura górnego świata wydaje się prosta. Może tylko kierunek ruchu przedstawionych wyobrażeń wprowadza niewielką komplikację. Najpierw - w obrazie położonym najwyżej - przebiega on od lewej do prawej, później natomiast, czyli w obrazie niższym - w odwrotną stronę. W układzie statycznym da się go określić jako ruch przeciwstawny, ale przy spojrzeniu dynamicznym jawi się jako ruch powrotny, płynny i falujący, zygzakami schodzący z góry w dół. Do sprawy ruchu wróć jednak w dalszych partiach analizy, gdyż dotyczy on również pozostałych fragmentów kompozycji.

Prawdziwe za to komplikacje ujawniają się w świecie dolnym. Tu rozbicie jest największe, ponieważ obejmuje najliczniejszą grupę obrazów, ale też - powiedzmy od razu - i siły porządkujące działają szczególnie intensywnie. Częściowo już widzieliśmy je w „akcji”, gdyż akurat w tej części znajduje się ta wysoko zorganizowana ósemka prostokątów. Zatem do omówionych poprzednio dodajemy nowe cechy. Trzeba zauważyć, że w ogóle dolna strefa ma własne, niezależne od całości zasady organizacyjne. Bardzo wyrazistą dominantą jest w niej porządek horyzontalny - trzy obrazy obok siebie. U góry inaczej: obrazy w pionie - ruch poziomy. Dolna przestrzeń została podzielona i uporządkowana według zasady trójkowej. Do jej struktury włączył Schulz również płaszczyzny wypełnione napisami. Dokonała się tu także, przynajmniej w pewnym stopniu, aneksja

demarkacyjnego pasma środkowego, albowiem i w nim też dominuje horyzontalny podział na trzy części. Także na samym dole rozciąga się wąziutka warstewka obrazowa złożona z trzech jednostek. W sumie więc dolne regiony ekslibrisu tworzą trzy poziomy obrazów z trzema składnikami każdy.

Ma ten świat też własną, również niezależną od tej, jaka występuje w całej kompozycji, formę wertykalną: trzy pionowe kolumny, a w każdej z nich są trzy obrazy lub napisy. Oczywiście, w takim układzie i po przekątnych także są trzy elementy. W dolnym świecie, jak widać, trójka króluje niepodzielnie.

Jeśli do tego trynitarnego uporządkowania dołączymy omówione wcześniej parzyste, czyli binarne uporządkowanie, to otrzymamy kompletny obraz panującej w dolnej części ekslibrisu organizacji. Organizacji - maksymalnej, właściwie - nadorganizacji. Widzimy więc, że negatywnej sile rozproszenia przeciwstawia się jednak równie potężna kontrsiła skupienia/ entropii pokawałkowanych obrazów świata stawia zdecydowany opór abstrakcyjna, anonimowa struktura, która reprezentuje jakąś nieznaną nam jeszcze instancję władzy.

W binarno-trynitarniej strukturze świata dolnego wyodrębnia się niezwykle mocno jej punkt centralny. Miejsce środka wyznaczają tu relacje formalne. Naturalnie - to miejsce wypełnia środkowy obraz środkowej warstwy poziomej, który jest zarazem środkowym obrazem środkowej kolumny pionowej. Rzecz jasna, jest także środkowym obrazem po przekątnych. To jedyny obraz, który styka się bezpośrednio z wszystkimi pozostałymi obrazami tej strefy. Jakby tego wszystkiego było mało, dla podkreślenia wyjątkowej jego pozycji użył Schulz jeszcze dodatkowych wyróżników. Mówiliśmy już wcześniej, że jest on jedynym kwadratem w wielokrotnie prostokątnej kompozycji. Teraz dodajmy jeszcze: w dolnym rejonie to największy obraz. Wyodrębniają go również, skądinąd naturalne i neutralne poniekąd, formy słowne. W swojej kolumnie jest obrazem pojedynczym - nad sobą ma tylko coś w rodzaju nadpisu: „ekslibris”, a pod sobą jakby podpis: „S. Weingarten”.

Wprawdzie zaobserwowane prawidłowości dotyczą jedynie dolnej części kompozycji, górna pozostaje prawie „luźna”, ale muszą przecież one wpływać także na obraz całości. Tej właśnie całości, w której górna partia nie wykazuje śladów większego zorganizowania, a optyczny środek jest po prostu pusty: pusta skorupa prostokąta bez żadnego rysunku, wypełniona tylko napisem „ekslibris”. Całości, która od góry do dołu stanowi zbiór różnorodnych treściowo obrazów. I oto w świecie tak bardzo amorficznym, entropijnym i zdekonstruowanym wedle najściślejszych zasad dekonstrukcji, natrafiamy w pewnej jego części na wyrazisty porządek. Na samym niemal dole, na obrzeżu prawie, znajduje się umocniony punkt oporu - ekscentrycznie ułożone centrum. W ten sposób dla całej struktury i dla całego świata przedstawionego ekslibrisu formuje się podstawa, fundament, rzecz można, kamień węgielny, na którym wszystko się tu osadza, ku któremu ciąży i od którego pobiera ideę oraz wzór kosmicznego ładu.

Przestrzeń mówi. Geometria przekształca się w geografie, geografia zaś przechodzi w coś, co można tu nazwać geopolityką - w dramatyczną opowieść o starciu dwóch przeciwstawnych sił. Wiemy, że tak jest, chociaż dotąd nie powiedzieliśmy ani słowa o tym, co przedstawiają zgromadzone w ekslibrisie obrazy. Już sam układ wypreparowanych z rysunku relacji, pozornie bez większego znaczenia, zarysowuje „fabułę” o takim właśnie dramatycznym charakterze. Figury geometryczne i nieme „relacje”, jakie między nimi zachodzą, tworzą przedziwny system obliczeniowy, który wskazuje na istnienie dodatkowego elementu o nadzwyczajnym znaczeniu. Konfiguracja przestrzeni natomiast z największą precyzją określa, gdzie znajduje się najważniejsze w tym świecie miejsce: pusty do tej pory kwadrat.

5

Bruno Schulz nie wyszedł jednak ze szkoły Kazimierza Malewicza i kontemplacja samych figur geometrycznych, jeśli są to nawet szczególnie znaczące kwadraty, nie może nas zadowolić. Nasz tekst nie chce też przypominać rozkopanego grobu Vitala, z którego kabaliści wyjęli pochowane tam pisma. Dopowiedzmy więc, że z prostokątnego - a jakże - grobowca wydobyto między innymi również *Drzewo życia (Ec Chajim* - wielkie dzieło Vitala, w którym zawiera się najpełniejszy wykład kabały luriańskiej), co tę nieco makabryczną sytuację przeniosło w wyjątkowo symboliczny wymiar. Pozostawić w spokoju pustą skorupę i zająć się zamieszkałym w tej figurze Drzewem Żywota - dobra to dla nas wskazówka, jak mamy dalej postępować.

W części górnej są tylko dwa rysunki. Najwyżej rozciąga się na całą szerokość ekslibrisu wąski obraz, w którym nagi mężczyzna o profilu Schulza usiłuje pochwycić lub może nawet już pochwycił stworzenie trudne do zidentyfikowania - „coś” chyba pierzastego, „coś”, co chyba odlatuje, oddala się albo ucieka. Podobizna autora - jak zawsze - ustanawia tu perspektywę osobistą: przedstawiona rzeczywistość jest jego lub także jego rzeczywistością, ma duże dla niego znaczenie, stanowi ważny przedmiot jego myśli i wyobraźni. Nagość artysty nie ma w tym rysunku sensu erotycznego, lecz posiada sens egzystencjalny. Więc nie tak, jak w przypadku seksualnego autoportretu w ekslibrisie Goldsteina, ale raczej tak, jak w przypadku nagiej kobiety z wcześniej omawianego znaku ochronnego Weingartena. Nagi, lecz bez anatomicznych „detali” i w ogóle bez żadnego erotycznego podtekstu. Obnażenie u Schulza, jak się przekonujemy, miewa rozmaite znaczenia.

W znanych powszechnie pracach Schulz wyznacza dla siebie - również i dla innych mężczyzn - zazwyczaj „przyziemną”, zdecydowanie „chtoniczną” pozycję. Górują - kobiety. A tu zupełnie inaczej. Co prawda jego ciało jest płasko rozciągnięte na całą długość, ale to „poziome” ułożenie bierze się z tego, iż znajduje się w locie. Zatem Bruno Schulz w „górnym pędzie” unosi się nad niżej położonym światem. Jego lot w niczym jednak nie przypomina Chagallowskich szybowców nad Witebskiem, gdyż odbywa się w prostokącie ciasnym jak trumna. To raczej rysunkowy wariant

tego, co zawiera się w Mickiewiczowskiej formule o „młodości górnej i durnej”.

W *Ptakach* zainteresowanie ojca „górami” i jego zatrudnienia w „górnym regionach pokoju” (21) są świadectwem oddalania się od „spraw praktycznego życia” (21). Podobnie tutaj. Schulz pędzi lub frunie za czymś mocno nieokreślonym. Wydaje się, że owa nieokreśloność obiektu autorskiej pogoni jest znacząca, ponieważ nie da się jej wytłumaczyć zbyt małą przestrzenią, jaką przeznaczył sobie na ten rysunek. Wiemy już przecież, że w tych małych obrazkach Schulz, gdy chce, potrafi pomieścić niemal wszystko, nawet to, co niewidzialne. Narysował więc w najwyższej kwaterze swój lot za czymś, co nie ma jednoznacznego kształtu także dla niego - nie ma w ogóle albo jeszcze, albo już. Narysował jakąś swoją chimerę, jakąś mrzonkę, jakiś fantom lub fantasmagorię. Coś, co go pociąga z niezwykłą siłą, coś, czemu oddaje się z krańcową determinacją.

Uwagę zwraca też ruch. Źródło energii - tak wielkiej mocy, że szybkość, jaka tu występuje, rozciąga ciało artysty - mieści się w owej zjawie, która holuje za sobą uczeponego kurczowo jej odnóży mężczyznę z twarzą autora *Sklepów cynamonowych*. Scena rejestruje właściwie tylko moment przelotu tej niezwykłej pary przez „ekran” ekslibrisu. Za chwilę znikną w ogóle z pola widzenia, ponieważ chimera dolatuje właśnie do granicy, czubek jej głowy już ją nawet przekroczył i nie ma go na obrazie. Schulz i jego pierzasty fantom przylecieli ze świata, znajdującego się po lewej stronie, odlatują w świat ulokowany po prawej: obydwa jednakowo niewidzialne, obydwa nie z tego świata, który jest nam tu dostępny.

W taki sposób otrzymujemy również bardzo ważną wskazówkę, jaki kierunek „czytania” należy przyjąć. W świecie, gdzie obrazy poskładano jedynie wedle zasad geometrycznych - owszem, tak widocznych, że aż semantycznie nacechowanych - w świecie, gdzie warstwa przedstawieniowa tych obrazów nie układa się jednak w jasny porządek „fabularny”, taka informacja staje się nieodzowna. Do znanej nam już wertykalnej osi kompozycyjnej dodajemy zatem kierunek: od lewej do prawej i z góry w dół - taką kolejność „lektury” proponuje tekst Weingartenowskiego ekslibrisu. Przynajmniej na początku.

Niżej umieścił Schulz obraz podwójnie wyróżniony. Po pierwsze - jest największy w całej kompozycji. Tak duży, jak środkowa i dolna strefa, która obejmuje przecież aż dziewięć kwater łącznie z tajemniczym kwadratem. Po drugie - z przeprowadzonych wcześniej analiz wynika, że jest jedynym prostokątem bez pary. W rachunku prostokątów byłby więc jedenastym, co - jak wiemy - ma specjalne znaczenie w tej rzeczywistości. Zatem w świecie „prostokątnym” obraz najważniejszy, pretendujący do zajęcia w nim takiej samej pozycji, jak kwadrat w jakimś innym wymiarze. Można o nim powiedzieć, że też chce być „jedenasty”, być może nawet już jest „jedenasty”, jeśli - rzecz jasna - zastosuje się odpowiednią procedurę liczenia, co demonstrowałem w poprzedniej części tego studium.

Systemem takich wyróżnień oplótł Schulz rzeczywiście obraz niezwykły, gdyż jest on swoistym

intertekstualnym sygnałem - repliką *Szału uniesień* Władysława Podkowińskiego¹⁰. Bulwersujące swoją epokę dzieło Podkowińskiego, nawiasem mówiąc, dzieło niemal w tym samym co Schulz „wieku” (Schulz z rocznika 1892, *Szał uniesień* z przełomu 1893/1894), wydaje się wyjątkowo dobrze pasować do głównych tendencji, jakie występują w twórczości plastycznej autora *Xięgi Bałwochwalczej*. Taka sama przynależność do „linii demonologów”, o której w związku z Schulzem pisał Stanisław Ignacy Witkiewicz¹¹, ten sam typ erotyzmu i specyficzna w nim rola kobiety, to samo odniesienie do symbolizmu. Właśnie w *Xiędze Bałwochwalczej* znajduje się grafika zatytułowana *Ogiery i eunuchy* i w niej wspomniane pokrewieństwo ujawnia się bodaj najmocniej. Dwa ogniste ogiery, jeden czarny, drugi jasny, które zawisły nad łóżem z nagą kobietą, należą do identycznego symbolarium, co czarny ogier z przytuloną do jego grzbietu nagą, rudą pięknoską z obrazu Podkowińskiego.

Schulzowski „szał uniesień” z ekslibrisu Weingartena wykazuje znaczne podobieństwo do swego pierwowzoru, ale widać też i zasadnicze odstępstwo. Odstępstwo nie tylko od poetyki i semantyki obrazu Podkowińskiego, co można zrozumieć, jeśli przyjąć, że Schulzowi nie chodziło o wykonanie możliwie wiernej kopii, lecz również od swych własnych wizji, uobecnionych chociażby we wspomnianej wyżej grafice z *Xięgi Bałwochwalczej*. W konsekwencji jego obraz „szału uniesień” jest i mniej „podkowiński”, i mniej „schulzowski”. Tym sposobem rysunek ów wchodzi w podwójny dialog: z dziełem Podkowińskiego z jednej strony, z drugiej zaś z tendencją dominującą w jego własnej twórczości. Przede wszystkim idzie o to, że z rysunku Schulza znikło odniesienie erotyczne i że ograniczony został wybitnie jego „demonizm”. Owszem, pozostał „szał” i „uniesienie”, pozostał symbolizm, lecz cechy te autor skierował w inną stronę. Z galopującego rumaka „zdjął” Schulz nagą kobietę i na jej miejsce posadził nagiego mężczyznę, który wprawdzie przywarł całym ciałem do grzbietu zwierzęcia i też objął jego szyję ramionami, ale w gestach tych nie ma owego miłosego uścisku i zespolenia, jakie prezentuje kobieta Podkowińskiego. Mężczyzna u Schulza troszczy się o to, żeby po prostu nie spaść z pędzącego wierzchowca. Dodam również, że ekslibrisowemu rumakowi nie wytryskują z pyska - inaczej niż u Podkowińskiego - bryzgi piany i zarówno on, jak i jeździec są rozjaśnieni, jedynie ich tło pozostaje mroczne.

Jeśli jawi się tu jakiś mroczny przedmiot pożądania, to jest nim niechybnie sztuka. Sądzę, że właśnie taki, czyli ogólny sens ma odesłanie do obrazu Podkowińskiego. Sztuka w ogóle, ale też i taka sztuka, jaką reprezentuje przywoływane dzieło: odwołująca się do znaczeń symbolicznych, pojmowana jako „szał” artystycznych „uniesień” jej twórcy, rozumiana jako żywioł unoszący w nieznane artystę, który oddał się jej całkowicie. Zatem sztuka raczej dionizyjska niż apollinijska. Owładnięty takim estetycznym „szalem” mężczyzna z ekslibrisu wcale nie kieruje biegiem konia, który pędzi na oślep przed siebie. Rzec wolno, nawiązując do terminologii jeździeckiej, iż koń ów nie tyle niesie mężczyznę, ile go ponosi.

10 Pierwsza zwróciła na to uwagę Magdalena Tyszkiewicz (*O niektórych cechach osobowości Brunona Schulza*, s. 75).

11 Wywiad z Brunonem Schulzem...

Nieokreślona chimera z górnego prostokąta konkretyzuje się więc w niższym obrazie. Mężczyzna, którego wlokła za sobą, teraz już ją „dosiadł”, ale jej jeszcze nie okiełznał i nie kontroluje jej galopady. Nadal to ona, chociaż już jako „on” stanowi źródło ruchu, nadal mężczyzna rozciąga się „poziomo”, aczkolwiek teraz na niej, czyli na nim, a nie za nią, nadal oboje w szaleńczym pędzie „przelatują” przez „ekran” ekslibrisu i za chwilę znowu znikną nam z oczu. O tym, że istnieje ścisły związek między górną zjawą i dolnym rumakiem, świadczy taki fakt: koń wybiega dokładnie z tego miejsca poza obrazem, gdzie uprzednio znikła górna chimera. Gdzieś tam w pozaprzestrzeni, poza granicą ekslibrisu i naszego wzroku, w innym świecie, dokonano się omawiane przekształcenie.

I tu ponownie wyłania się sprawa kierunku ruchu. Oto bowiem pościg artysty za pierzastym fantazmatem marzeń, które w końcu skryształizowały się, doprowadził do radykalnej zmiany. Mężczyzna na koniu unoszony jest w przeciwną stronę, wstecz, z powrotem tam, skąd wyruszył ten, który usiłował pochwycić nieokreślone „coś”. Ruch w dolnym obrazie przebiega więc od prawej do lewej. Mamy zatem w górnym świecie ostatecznie taki porządek „czytania”: z góry w dół i od lewej do prawej w pierwszym „wersecie” oraz od prawej do lewej w „wersecie” drugim. Bez wątplenia chodzi o drogę powrotną - drogę do początku. Lecz gdzie jest ów początek i co go stanowi? Na razie wiemy tylko, gdzie znajduje się „początek” ekslibrisu i jego pierwsza „linijka”. Oczywiście, to obraz zamknięty w górnym prostokącie.

Przyjrzyjmy się jednak uważnie: koń biegnie prawie po przekątnej w dół obrazu i kieruje się w stronę lewego dolnego rogu. Tam jest początek - nie kompozycji, lecz świata i życia.

6

Tam, w wąskim pasie rozdzielającym górę i dół, lecz - powtórzę raz jeszcze - równocześnie pod pewnymi względami wmontowanym strukturalnie zarówno w strefę górną, jak i dolną, czyli w środku, aczkolwiek na jego skraju, mieści się niewielka „klatka” z rysunkiem postaci w pozycji embrionalnej. Figura ta wskazuje, co do tego nie może być żadnych wątpliwości, na prenatalny okres ludzkiego życia i na początek w ogóle wszelkiego stworzenia. Człowiek i świat - w skurczu *cimcum*. Trudno o bardziej dosłowny obraz stanu świata przed jego rozwinięciem, gdy wszystko było jeszcze tylko projektem i potencją. Ów skurcz, jak wiemy od Lurii, stanowi pierwszą fazę aktu kreacji. Od tego momentu i z tego miejsca zaczyna się świat.

Zaczyna się i od razu pęka. Zaczyna się embrionalną koncentracją, a rozwija w rozsypane fragmenty rzeczywistości *szewirat ha-kelim*. Spójrzmy na „poziome” sąsiedztwo embrionu: najbliżej znajduje się pusta skorupa, w którą Schulz wpisał jedynie gatunkową informację – EX LIBRIS. Dalej, na przeciwnym biegunie, jest taka sama „klatka”, jak ta z embrionem. Są to więc dwa prostokąty sprzęgnięte ze sobą zarówno kształtem i wielkością, jak i przeciwstawnym położeniem. W pewnym sensie są identyczne, w innym - różne. Sens tego ambiwalentnego

sprężenia odsłania się w obrazach wypełniających obydwie kwatery. Prostokąt pierwszy zawiera, jak już wiemy, obraz początku. Prostokąt drugi zaś mieści w sobie obraz końca. A w środku pomiędzy nimi - „pustka” z napisem. W ten drugi prostokąt wpełznął Schulz nagiego mężczyznę w pozycji agonalnej - jeszcze siedzi, jeszcze podpira się jedną ręką, ale jego ciało coraz bardziej chyli się ku dołowi. Mielibyśmy zatem w tej warstwie do czynienia z wizją na wskroś egzystencjalną, z całościowym obrazem życia ludzkiego od poczęcia do śmierci. Gdzież w takim razie należy szukać analogii z lurińskim mitem o początku świata? Czy tylko w fakcie pokawałkowania przestrzeni na mniejsze cząsteczki, które przecież odpowiadają tu poszczególnym etapom życia?

Otóż pulsujący rytm *cimcum* widać nawet w tych dwóch rysunkach. Skurczona embrionalnie postać na początku sekwencji i rozkurczona sylwetka mężczyzny w agonii na końcu. Jeszcze rozkurczona, ale już z widocznymi oznakami śmiertelnego skurczu. Skurcz - rozkurcz, rozkurcz - skurcz... Taki jest rytm aktu inicjującego stworzenie i taki jest też w ogóle przebieg rytmiczny stworzonego świata. Tak nauczał Luria. Echo tej idei odbija się w Schulzowskim ekslibrisie.

Odbija się ta idea przede wszystkim w przedziwnych właściwościach strefy środkowej, która nieustannie i na różne sposoby „pulsuje”: „kurczy się” i „redukuje” do formy pojedynczego prostokąta oraz „rozkurcza się” i „rozsypuje” na trzy odrębne prostokątne kwatery. Była już o tym mowa, gdy analizowaliśmy relacje geometryczne Schulzowego rysunku. Teraz możemy nazwać dokonane wtedy rozpoznanie - to plastyczny obraz *cimcum*. Do statycznej i ze swej natury nieruchomej rzeczywistości obrazów plastycznych przedostał się - jako refleks „dalekiego odbłasku rąk bożych” (131) - ślad gwałtownego pulsu kreacji.

Uczepiony chimery mężczyzna z górnego prostokąta został „zrymowany” właśnie z całym środkowym, jak go nazwaliśmy, egzystencjalnym prostokątem. W obrazach górnej części mówi się o chimerze sztuki, o pogoni za widziadłem, o „szale uniesień” artystycznych, o fantazjowaniu i „fruwanii” w „górnym” regionach rzeczywistości - „rym” wprowadza w tę strefę iluzji i mrzonek młodego artysty wizję spraw ostatecznych: życia i śmierci, początku i końca. Ta dziwna warstwa środkowych obrazów ustanawia egzystencjalny kontrapunkt dla świata górnych idei, które charakteryzują „portret artysty z czasów młodości”.

W wiele lat później, w twórczości literackiej, pojawiają się u Schulza ponownie obrazy początku i końca, ściślej, końca i początku, zagłady i embriona. Dokładnie w takiej - nieco zaskakującej, bo odwróconej - kolejności. Mowa o *Komecie*. W tytułowym „bolidzie” mieszkańcy ziemskiego globu, zwłaszcza ci z rozwiniętą „fantazją eschatologiczną” dostrzegli „szansę” na koniec świata i zagładę ludzkości. Ich nieposkromiona wyobraźnia nieustannie produkuje liczne wizje apokaliptycznego kresu. Jedynie mądry ojciec narratora, przyglądając się uważnie złowieszczej komecie, zauważył, że był to w istocie tylko ludzki mózg! Sens tego odkrycia, które jawi się przecież jako swoisty komentarz do wymyślonej przez ludzi apokalipsy, mógłby wydawać się dość oczywisty. Mógłby, gdyby ojciec nie odkrył jeszcze czegoś innego. Ten naprawdę dokładny

badacz zaobserwował mianowicie, że ów mózg jest „głęboko uśpiony i przez sen błogo uśmiechnięty” (352). Badając przyczynę tego zagadkowego zjawiska, dostrzegł w zwojach mózgowych „wyraźnie przeświecające kontury embriona w charakterystycznie przekoziołkowanej pozycji, z piąstkami przy twarzy śpiącego na opak swój sen błogi w jasnej wodzie amnionu” (353). Okazało się więc, iż ludzki mózg jako źródło rojeń apokaliptycznych był tylko „etapem przejściowym”, zewnętrzną powłoką i skorupą, odsyłającą do prawdziwego źródła, które w nas „śpi na opak”. Droga do końca nieuchronnie odsyła i prowadzi do początku.

Tę samą myśl odnajdujemy w ekslibrisie Weingartena. Pokazana w górnych rejonach rysunku pogoń artysty za kształtem swojej sztuki, ta szaleńcza galopada przed siebie i na oślep, prowadzi w konsekwencji do początku, do embriona śpiącego „w jasnej wodzie amnionu”. Myśl tę odnajdujemy niemal wszędzie u Schulza, bo to jego główna idea. Wspominałem o tym w poprzednim rozdziale i przytaczałem fragment listu do Andrzeja Pleśniewicza, gdzie Schulz formułuje tę ideę bezpośrednio. Cytuję znowu ten fragment, gdyż tu ma on najwłaściwszy kontekst. Niech będzie podpisem i komentarzem autorskim do omówionych wyżej obrazów. Pisze Schulz:

„Gdyż 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”.¹²

Identyczny pogląd spotykamy również w kabale luriańskiej. Mesjański proces *tikkun*, który zakończy historię stworzenia, ma być powrotem do początku, do Bożego projektu, który nie zdołał się zrealizować, ponieważ nastąpiła katastrofa *szewirat ha-kelim*. Inaczej mówiąc, byłby to powrót do prenatalnego stanu świata, do świata w postaci embrionalnej i dziecięcej. Na tym według Lurii polega zbawienie. Osiąga się je poprzez postępującą stale naprawę zniszczeń, jakie przyniosła katastrofa, przez zbieranie i sklejanie rozbitych skorup, przez napełnianie odbudowywanych „naczyn” Bożym światłem. Zbawczy proces jest więc procesem dojrzewania świata do dzieciństwa, do „czasów mesjaszowych” i „genialnej epoki”, ponieważ w końcową fazę tych zdarzeń włącza się bezpośrednio Mesjasz. Apokaliptyka luriańska różni się zdecydowanie od innych wizji końca świata przede wszystkim tym, że nie ma w niej obrazu ostatecznej katastrofy. Naturalnie, także według Lurii historia ma dramatyczny przebieg i nie brak w niej wydarzeń katastrofalnych, które nawet pod koniec czasów narastają, co zresztą zwiastuje zbliżający się kres, ale sam „krytyczny” akt ostatni i ostateczny dokonuje się w zasadzie „bezboleśnie”. Schulzowska wizja przychodzącego na ziemię Mesjasza, którą przytoczyłem jako motto do obecnego rozdziału, zawiera tę samą intuicję:

„I ziemia nawet nie zauważy w swej zadumie tego, który zszedł na jej drogi, a ludzie obudzą się

12 Schulz, *Księga listów*, s. 73.

z popołudniowej drzemki i nie będą nic pamiętali. Cała historia będzie jak wymazana i będzie jak za prawieków, nim zaczęły się dzieje” (130).

Obejrzelśmy do tej pory zaledwie górną i środkową część ekslibrisu, sześć prostokątów i cztery obrazy, czyli połowę kompozycji. Pozostało jeszcze pięć prostokątów oraz kwadrat i pięć zamkniętych w tych figurach wyobrażeń. Zauważyliśmy jednak, że już ta połowa ewokuje pewną wizję uniwersalną, która obejmuje zarówno centralne momenty ludzkiego życia, konkretyzowanego tu także jako życie artysty z twarzą Schulza, jak i schemat zasadniczych procesów kosmicznych, jakie wedle luriańskiej doktryny składają się na kompletną historię świata. Rzecz jasna, widzieliśmy tylko skrócone sygnały i aluzje, asocjacje i sugestie, zawoalowane napomknienia i analogie. To rodzaj zapowiedzi i syntetycznego wprowadzenia do czegoś, co być może nabierze realniejszych kształtów w dalszym ciągu ekslibrisowego „tekstu”. Ściśle rzecz biorąc, po takiej zapowiedzi mamy prawo oczekiwać, że musi nastąpić jakieś wypełnienie „obietnicy”. Dotychczasowe analizy doprowadziły nas do sytuacji podobnej trochę do tej, w jakiej znalazł się narrator *Wiosny*. Podobnie jak on oceniamy stan świata i posiadane o nim informacje, stąd też możemy posłużyć się jego słowami:

„Coś chce się sfermentować ze zgęszczonego szumu tych dni spochmurniałych - coś rewelacyjnego, coś ponad wszelką miarę ogromnego.

Próbuję i przymierzam, jakie zdarzenie mogłoby sprostać tej negatywnej sumie oczekiwania, która zbiera się w ogromny ładunek ujemnej elektryczności, co mogłoby dorównać tej katastrofalnej zniżce barometrycznej.

Gdzieś już rośnie i potężnieje to, na co w całej naturze naszej gotuje się ta zakłęśłość, ta forma, ten rozziw bez tchu, którego parki nie mogą wypełnić upojnym zapachem bzów” (191).

Musimy więc zejść do dolnego świata.

7

Do świata tak bardzo zorganizowanego w swej strukturze, powiązanego tak licznymi, wielostronnymi i wielokierunkowymi zależnościami, że aż dezorganizuje to w sposób istotny dotychczasowy porządek „czytania” ekslibrisu. Ten porządek - przypomnijmy - który wyżej ma charakter linearny i płynny i schodzi w dół, zarysowując kształt litery Z: od lewej do prawej, od prawej do lewej, od lewej do prawej. Od strefy środkowej poczynając, teraz traktowanej jako integralna część świata niższego, wszystko zmienia się i obowiązująca dotąd chronologia traci swoją przejrzystość. Występuje tu już zupełnie inna „fabuła”, ale i ona ma swój początek w embrionalnie skurczonej postaci, która jest obrazem *cimcum*. Oryginalność luriańskiej teorii na tym właśnie polega, że to, co zazwyczaj uznaje się za początek - progresywny ruch „do przodu” - jest poprzedzone innym początkiem: regresywnym ruchem „do tyłu”. Stąd też i u Schulza początek kompozycji nie pokrywa się z autentycznym początkiem świata przedstawionego. To, co traktujemy jako początek i zarazem porządek ekslibrisowej kompozycji, okazuje się pozornym jedynie ładem

świata rozerwanego energią stwórczego rozkurczu. W ekslibrisie Weingartena mamy zatem do czynienia z dwiema „opowieściami” o rzeczywistości „rozbitych naczyń”. Jedna opowiada o „skorupach”, które „poleciały” w górę i uformowały się w zarys historii „górną i durną”, druga mówi o odłamkach „odrzuconych” w dół, które tworzą jakąś inną, „dolną” historię. „Fabuły” te są rozmaicie zlokalizowane, lecz opowiadają przecież o tej samej rzeczywistości, więc mimo różnic muszą istnieć między nimi także określone związki - na tyle mocne, że obydwie „historie” znalazły się w jednej nadrzędnej ramce.

Opowieść „dolna” uruchamia wszystkie możliwe kierunki percepcji - jednocześnie! Trzy kierunki „pionowe” i tyleż „poziomych”, dwa „ukośne” i trzy „z przeskokiem”; po kolei, od góry do dołu i od lewej do prawej; też po kolei, lecz odwrotnie, od dołu do góry i od prawej do lewej... W tym miejscu moglibyśmy przepisać pierwszą część *Genialnej epoki* - uwagi narratora o ciągłości narracji i o czasie - albowiem w zupełności przylega do prezentowanej tu sytuacji. I nie jest to chyba przypadek. Dla przypomnienia wybieram trzy zdania:

„Czy czytelnik słyszał coś o równoległych pasmach czasu w czasie dwutorowym? Tak, istnieją takie boczne odnogi czasu, trochę nielegalne co prawda i problematyczne, ale gdy się wiezie taką kontrabandę jak my, takie nadliczbowe zdarzenie nie do zaszeregowania - nie można być zanadto wybrednym. Spróbujmy tedy odgałęzić w którymś punkcie historii taką boczną odnogę, ślepy tor, ażeby zepchnąć nań te nielegalne dzieje” (121).

Nie mamy żadnych kłopotów z „odgałęzieniem” takiej „bocznej odnogi”, ponieważ Schulz dokładnie tu wszystko rozrysował. Pierwszą boczną odnogę, dosłownie boczną, gdyż umieszczoną wzdłuż prawego boku ekslibrisu, stanowi pionowa kolumna, którą tworzą trzy obrazy: najwyżej - znana nam już embrionalna postać, niżej, czyli w środku, największy w tej kolumnie rysunek - całująca się naga para, pod nią obrazek najmniejszy - dwie trupy czaszki przedstawione nader schematycznie. Od tego momentu strony i kierunki podaję według punktu widzenia obowiązującego w świecie przedstawionym ekslibrisu. Tak wygląda prawa kolumna.

Zwraca w niej uwagę rysunek centralny: kobieta i mężczyzna złączeni namiętnym pocałunkiem. W tym ekslibrisie to jedyna kobieta! Biorąc pod uwagę znane nam z pozostałej twórczości plastycznej „skłonności” Schulza, a także fakt, że kompozycja wykazuje ambicje do przedstawienia kompletnego obrazu świata, ta nikła reprezentacja pierwiastka żeńskiego musi zaskakiwać i - naturalnie - zastanawiać. Wypada zaznaczyć, iż w ekslibrisie są także postacie niedookreślone pod względem płciowym. Do takich należy umieszczona w tej samej kolumnie embrionalna figura. Są też osoby, do których kategoria płciowości w ogóle się nie odnosi. Będzie jeszcze o nich mowa. Mamy zatem w tym świecie jedną kobietę - widocznie wystarczy! - kilku mężczyzn i kilka postaci zorientowanych, mówiąc najogólniej, androgynicznie. Są tu więc wszystkie lub prawie wszystkie warianty płciowości i „pozapłciowości” albo „ponadpłciowości”.

Najważniejsza jest owa para. Mam w tej sprawie kilka uwag. Zaczę od stwierdzenia, że w ten

sposób pojawia się w ekslibrisie drugi sygnał intertekstualny, tym razem odnoszący się do własnej twórczości autora ryciny. Prawie dokładnie tak samo wygląda ekslibris Goldsteina, też wykonany przez Schulza, który w dzisiejszych opisach katalogowych nosi tytuł *Pocałunek*. Obydwa rysunki powstały w mniej więcej tym samym okresie, więc trudno ustalić, który z nich mógł wystąpić w roli ewentualnego pierwowzoru. Różnice są niewielkie i chyba nieistotne. Bądźmy jednak bardziej pedantyczni: są zapewne istotne dla przebiegu erotycznej „akcji”, ale nie na tyle, żeby mogły zmienić ogólny sens przedstawionej w obu rysunkach sytuacji. I tak - para z ekslibrisu Goldsteina zdaje się być bardziej „wiotka” niż ta Weingartenowska; u Goldsteina mężczyzna jest aktywniejszy niż kobieta, która dosyć biernie pozwala całować się w szyję i właściwie wcale nie obejmuje swego partnera; u Weingartena oboje są jednakowo aktywni i oboje z identyczną namiętnością angażują się w pocałunek.

Już Adolf Bienenstock, pierwszy krytyk piszący o Schulzu, zauważył, że grafiki autora *Xięgi Bałwochwalczej* „czyta się” jak „sensacyjną opowieść erotyczną”¹³. Zwrócił również uwagę na ich „wyłączność tematową”, którą krytyk następny, Artur Lauterbach, doprecyzował tak: „Chory Eros [...] wgnieciony w nielitosne jarzmo pierwotnych instynktów wrogiej płci [...]”¹⁴ Cała późniejsza recepcja tylko potwierdziła i utrwaliła te pierwsze rozpoznania. Nic dziwnego, wszak odpowiadają one dokładnie temu, co widzimy w większości prac plastycznych Schulza. Tak, w większości, ale nie we wszystkich. Ekslibrisy Goldsteina i Weingartena zaświadczenia niezbitcie, że „tematowa wyłączność” była jednak w istotny sposób zróżnicowania, gdyż obok „opowieści” o „chorym Erosie” istnieje także „opowieść” - równie sensacyjna - o „zdrowym Erosie”. Czasami nawet, jak w wypadku *Exlibris Eroticis* Goldsteina, nadmiernie „zdrowym”. W tej „opowieści” nie ma żadnych śladów osławionego Schulzowego pełzactwa, wicia się i skomlenia u stóp nieosiągalnej wybranki. Tu kobieta jest w pełni osiągalna, tu obnażony mężczyzna łączy się z obnażoną kobietą i trzyma się krzepko na nogach w pozycji pionowej, tu potężny fallus mężczyzny z twarzą Schulza wznosi się do góry niczym *Axis Mundi* i jeśli coś tego mężczyznę „wgniata” w podłoże, to zapewne nie „jarzmo pierwotnych instynktów wrogiej płci”, lecz raczej „ciężar właściwy” organu rozrodczego. Tak - opowieść o „zdrowym Erosie” burzy dotychczasowy, wybitnie jednostronny, obraz problematyki erotycznej w twórczości plastycznej Schulza i nakazuje widzieć ją w kategoriach o wiele bardziej zniuansowanych¹⁵. Moje studium zmierza w stronę innych zagadnień, więc tylko sygnalizuję tę kwestię.

Najogólniejszy sens prawej kolumny wydaje się oczywisty: pokazuje ona całościowy obraz

13 A. Bienenstock, *Z wystawy wiosennej. Prace graficzne Brunona Schulza*.

14 A. Lauterbach, *Talent w ukryciu. O grafikach Brunona Schulza*, „Chwila” 1929, nr 3740 (cyt. za: Ficowski, *Słowo o Xiędze bałwochwalczej*, s. 13).

15 Omawiane tu ekslibrisy mogą również przyczynić się - oprócz merytorycznej korekty poglądów - do częściowego chociażby pocieszenia tych krytyków, którzy boleją nad brakiem seksualnego spełnienia zarówno w twórczości, jak i w życiu Schulza (szczerością autentycznego współczucia wyróżnia się pod tym względem artykuł

A. Sulikowskiego, *Bruno Schulz i kobiety. O motywach nie tylko z Xięgi Bałwochwalczej*, w zbiorze: *Bruno Schulz. In Memoriam 1892-1942*). W tym kontekście można też uwzględnić kilka zdań z *Dzienników Zofii Nałkowskiej* (T. IV, 1930-1939, część 1, 1930-1934, opracowanie, wstęp i komentarz H. Kirchner, Warszawa 1988, s. 441

ludzkiego życia - od poczęcia do śmierci. To kolejny tego typu wątek w kompozycji, ale teraz umieszczony w innym porządku. Mamy przecież kłopot z ustaleniem „ostatecznej” wymowy tego obrazu, gdyż nie wiemy, czy jest ona pozytywna, czy negatywna. Możliwe są obydwie wykładnie. Według lekcji pozytywnej mielibyśmy tu do czynienia z wizją życia kompletnego i spełnionego, z wizją ludzi złączonych miłością aż do naturalnego końca. Wedle zaś lekcji negatywnej byłby to obraz życia naznaczonego dominantą seksualną, więc grzeszną; trupie czaszki nie oznaczałyby śmierci naturalnej, lecz raczej akcentowałyby obecność zła spowodowanego przez ludzki upadek. Zdaje się, że najbliższa prawdy o tym, co widzimy na tych rysunkach, będzie jednak zupełnie inna interpretacja. Taka mianowicie: nie ma tu żadnego rozstrzygnięcia - jest tylko obraz sytuacji alternatywnej, jaka staje przed człowiekiem, obraz źródłowy i archetypiczny, albowiem odwołujący się do symboliki Drzewa Życia i Drzewa Poznania. Całująca się para ma nad sobą znak życia, a pod stopami znak śmierci - może zatem wybierać. Jak Adam i Ewa.

Lewą skrajną kolumnę też tworzą trzy rysunki: na górze - mężczyzna w agonii; w środku - największy w tym zestawie rysunek, przedstawiający zasiadającego na tronie kościotrupa i klęczącego u jego stóp mężczyznę; na dole - maluteńka kwaterka ze schematycznie narysowanym aniołkiem. Obydwie boczne kolumny, jak widzimy, tworzą parę powiązaną nie tylko zależnościami strukturalnymi. Obydwie pokazują ekstremalne bieguny rzeczywistości. Prawa - początek i życie, lewa - koniec i śmierć. Między nimi zaś - świat zamknięty w kwadracie. Chociaż... Te czaszki w jednej i aniołek w drugiej...

Również i w tej kolumnie najważniejszym obrazem jest ten środkowy. W nim także występuje para bohaterów - nagi szkielet na tronie, nagi, ale okryty królewskim płaszczem (jedyna jakoś „ubrana” postać w całym ekslibrisie!) i w królewskiej koronie na trupiej czaszce, i klęczący przed nim mężczyzna, który złożył głowę na kolanach tej ponurej, chociaż tak pięknie wystrojonej osoby. I ten rysunek też ma pewne odniesienie intertekstualne, nawet podwójne. Bliższe - do królewskiego kościotrupa w *Exlibris Eroticis* Goldsteina, nieco dalsze - do szkieletu występującego w poprzednio omówionym ekslibrisie Weingartena.

Nasuują się w tym momencie trzy ogólne obserwacje. Po pierwsze - obecność w obydwu parach ekslibrisów (Weingartena i Goldsteina) identycznych lub prawie identycznych motywów i postaci oraz podobieństwo sytuacji, w jakich występują, świadczy, że wszystkie te rysunki musiały faktycznie powstać w zbliżonym czasie. Po drugie - widoczny w obrębie tej grupy ekslibrisów przepływ figur o zasadniczym znaczeniu dowodzi, że mówią one o tej samej rzeczywistości, tyle że ujętej od różnych stron i w różnych fazach „rozwojowych”. Po trzecie - zauważalny związek pomiędzy obrazami erotycznymi i obrazami śmierci upoważnia nas do stwierdzenia, że w istocie mamy do czynienia w tych rycinach z „opowieścią” o Erosie i Tanatosie.

Najbardziej zastanawiającą figurą lewej kolumny jest jednak ów najzupełniej konwencjonalny aniołek, któremu Schulz wyznaczył miejsce w ciasnym prostokącie pod nogami kościotrupiego monarchy lub może monarchini. Już samo miejsce, jakie zajmuje - ostatnia „klatka” kompozycji -

wyduje się szczególnie znaczące. Aniołek w ekslibrisie Weingartena nie pełni funkcji dekoracyjnej, jak renesansowe lub barokowe ozdobne putto, nie jest także aniołem śmierci przychodzącym po ludzką duszę, o którym opowiadał kiedyś Lew Szestow¹⁶, nie jest również aniołem historii Waltera Benjamina - to dusza, co „z ciała wyleciała”, niebiański „byt subtelny”, znak nieśmiertelnego życia w wieczności. Kolumnę ostateczności zatem, gdzie króluje śmierć, zamyka nie wizja nicości i pustki, ale sygnał życia w innym wymiarze. Przestrzeń śmierci jawi się jako przestrzeń przemiany, jako przejście do innej fazy i innego stanu rzeczywistości. Śmierć nie jest tu końcem, lecz początkiem, gdyż ze śmiertelnego obszaru przemiany odlatuje skrzydlata istota. Dokąd? Zdumiewające: aniołek wraca! Ostatni obraz kompozycji okazuje się więc obrazem powrotu - ostatecznego powrotu.

Kompozycja, która „zaczęła się” w górnym rejonie obrazem mężczyzny lecącego za chimerą, „kończy się” na dole obrazem lecącego anioła; kompozycja, którą rozpoczął ruch skierowany od prawej strony do lewej, zamyka się ruchem ukierunkowanym od lewej do prawej. W taki oto sposób w świat kanciastych figur geometrycznych została wpisana idea ruchu kolistego. Wiemy już, co oznacza, pojawiająca się w kilku miejscach rzeczywistości przedstawionej, idea powrotu. Teraz dowiedzieliśmy się jeszcze, że cały pokazywany tu świat jest światem powracającym ostatecznie do swego źródła. Ale wiemy jednak również, że zakończenie procesu *tikkun* - wszak najwyraźniej chodzi o ten właśnie proces - nie dokonuje się automatycznie i samoczynnie, lecz wymaga aktu zasadniczego i rozstrzygającego: pokonania panoszącego się w rozbitym świecie zła. Wymaga - Zbawiciela.

Anioł Brunona Schulza prowadzi nas i naszą analizę do miejsca, gdzie decydują się losy świata. Przed sobą ma środkową kolumnę z kwadratem, który obejmuje obraz ostatni i już naprawdę ostateczny.

8

Tam właśnie - w samym środku dolnego świata, w jego epicentrum, między wyobrazeniami życia i śmierci, pokusy i grzechu - znajduje się najbardziej niezwykły obraz w całej twórczości autora *Sklepów cynamonowych*: młody, nagi mężczyzna walczy z bestią podobną do krokodyla!

Najpierw powiedzmy coś o bestii, która może jest smokiem, może jakimś wielkim jaszczurem, ale może też być i krokodylem, gdyż w systemach wyobraźni symbolicznej i mitologicznej zoologiczna precyzja nie odgrywa zbyt wielkiej roli. W każdym razie potwór ten należy do klasy gadów obdarzonych ogonem, chodzących na czterech łapach, z jedną głową i zębata paszczą, w której dostrzegamy też zadziwiająco długi jęzor. Najobszerniejszą i zarazem „kanoniczną” miarodajną, ponieważ dokonaną przez samego Boga, konkretyzację bestii jako krokodyla przynosi

16 L. Szestow, *Na wiesach Iowa*, Paris 1975, s. 27.

Księga Hioba (40, 25-32; 41, 1-26). Tak o krokodylu mówi Pan do Hioba (41,1-3):

Zawiedzie twoja nadzieja,
bo już sam jego widok przeraża.
Kto się ośmieli go zbudzić?
Któż mu wystąpi naprzeciw?
Kto się odważy go dotknąć bezkarnie?
Nikt zgoła pod całym niebem.

Wiadomo, to nie Hiob ani też jakikolwiek inny człowiek ośmielił się wystąpić przeciw krokodylowi, który w Biblii stanowi jedno z wcieleń Lewiatana, olbrzymiego potwora morskiego, reprezentującego siły zła. Apokalipsa zbiera całe biblijne bestiarium i nadaje mu wspólne miano smoka i bestii, ponieważ ma ono identyczne znaczenie, które w tej księdze ostatecznej określa się następująco:

I został strącony wielki Smok,
Wąż starodawny,
który się zwie diabeł i szatan.

(Ap, 12, 9)

W Schulzowskiej *Ulicy Krokodyli* tytułowy gad nie występuje bezpośrednio, chociaż dał jej swoje imię i podstawową cechę - agresywne zło. Zatem oglądanie marek ochronnych opłaciło się, gdyż zobaczyliśmy to, czego wyraźnie nie widać w twórczości literackiej. Zobaczyliśmy mianowicie dyptyk z wężem i krokodylem, oznaczającymi zło radykalne i metafizyczne. Zło, którego nie utożsamia się z jakimś konkretnym momentem historycznym bądź też pewnym stanem cywilizacji, lecz odwieczne i pierwotne. Zło, które powstało w wyniku „genetycznego” uszkodzenia struktury kreowanego świata. Przedziwny tekst tworzy ta czwórka małych obrazków! Jak widzieliśmy, zgromadził w nim Schulz jednoznaczne obrazy seksu i śmierci, rozpusty i nierządu, obrazy apokaliptycznych bestii, które symbolizują szatana, i bezpośredni wizerunek złego ducha. Pokazał czas upadku i grzechu oraz czas sądu i kary. Mocno przecież obecny w jego twórczości temat „bałwochwalczy” - wizja pokus cielesnych i duchowych - tu doprowadzony został do maksymalnej wyrazistości. Nie mam wątpliwości, że w ekslibrisach Weingartena i Goldsteina świat Schulza dochodzi do swych ekstremalnych i zarazem ostatecznych, bo eschatologicznych granic.

Bóg w *Księdze Hioba* zadaje człowiekowi serię retorycznych pytań: kto ośmielił się podjąć walkę z bestią?, kto wystąpi?, kto odważy się? I odpowiada: „Nikt zgoła pod całym niebem”. A jednak jest tu ktoś taki, kto ośmielił się i odważył, i wystąpił przeciw bestii, której sam widok przeraża i odbiera nadzieję. Widzimy go na własne oczy. Czujemy też jego obecność. Powiedzmy wprost - niezwykłość tej ryciny polega na tym właśnie, że pokazuje walkę ze złem. Jeden jedyny raz w całej znanej nam twórczości Schulza ktoś podejmuje czynną walkę z upostaciowaną formą

zła. Jeden jedyny raz w Schulzowskim świecie możemy być świadkami akcji bezpośredniej, skierowanej przeciw szatańskim mocom.

Piękny, nagi młodzieniec walczy z bestią: cały rozjaśniony, tylko czarne, kędzierzawe włosy, czarne brwi i ciemna plamka seksu. Nigdy tak pięknego mężczyzny Schulz nie rysował! U niego tylko kobiety są zawsze piękne i wspaniałe. Mężczyźni zaś - to jakieś plemię karłów i pokurczów. Ten natomiast jest urodziwy i zachwycający. Jego ciało ma szlachetne proporcje. Wysmukły, chociaż dosyć atletycznie zbudowany, z dobrze rozwiniętą muskulaturą. Jest bardzo skupiony i uważny - przecież walczy. W lewej ręce trzyma tarczę, którą się osłania, a prawą z niewidocznym orężem - miecz?, topór? - wyprowadza zza głowy cios. Być może owa niewidzialność broni ma jakieś znaczenie, ponieważ autor dysponował tu jeszcze kawałkiem wolnej przestrzeni, w której mógł coś dorysować.

Mężczyzna stoi po prawej stronie, czyli od strony embrionalnej kolumny początku i życia. Krokodylowaty potwór - po lewej, czyli od strony ostatecznej kolumny śmierci. Przekątne są także liniami życia i zgonu. Jedna przebiega od embrionalnej postaci na górze do odlatującego aniołka w dole, druga - od agonii mężczyzny w górnym rogu do dwóch trupich czaszek na dole. Zaiste - w tym kwadracie rozstrzyga się sprawa życia i śmierci. Trwa śmiertelny bój.

Bestia została zaskoczona albo też doścignięta podczas ucieczki, bo młodzieniec atakuje ją od tyłu, jedną nogą przekroczył jej skreślony ogon, a gad odwrócił ku niemu jedynie okropną, rozwartą na całą szerokość paszczę. Mocno ograniczona przestrzeń powiększa dramatyzm i zarazem dynamizm opisywanej sceny. Człowiek i bestia, ściśnięci i zamknięci w ciasnej kwadratowej klatce rysunku, walczą w najkrótszym dystansie. Ich ciała dotykają się - ogon potwora znajduje się między nogami mężczyzny. Krokodylowi zwłaszcza jest wyraźnie zbyt ciasno: prawie wspina się na ramkę oddzielającą rysunki, pazury jednej łapy ma już wprost na ramie obrazu i napiera cielskiem na ścianę, jakby chciał ją przewrócić i wydostać się na zewnątrz. Atakuje człowiek, krokodyl wydaje się pasywniejszy, ale wynik starcia pozostaje otwarty.

Możliwe są dwie wykładnie tej sytuacji. Pierwsza „diachroniczna”: dzielny młodzieniec przegrywa walkę z potworem i składa „homagium” zwycięskiej śmierci, a jego skrzydlata dusza odfruwą gdzieś w zaświaty. Można dojść do takiego wniosku, jeśli przyjmie się, że przedstawiona w ekslibrisie sekwencja obrazów układa się w porządku następstwa. Druga „synchroniczna”: w porządku równoczesności bój ciągle trwa i nie wiadomo, jak się zakończy. W świecie, gdzie dominuje grzech, zło i śmierć, ktoś jednak uporczywie przeciwstawia się tej tendencji. A przed królującym kościotrupem klęczy jakiś inny człowiek, być może ten, który wyżej umiera. Być może młodzieniec walczy właśnie o jego duszę i wygrywa, ponieważ - jak pamiętamy - wraca ona do źródła, a nie odlatuje w nicość. Trudno w tym momencie rzecz jednoznacznie rozstrzygnąć, gdyż dla obydwu interpretacji da się wskazać wystarczająco dużo argumentów. Kto wie, czy ta niejednoznaczność i ambiwalencja w tak zupełnie podstawowej dla przedstawianego świata kwestii nie okażą się najwłaściwszym punktem widzenia?

Kończymy opis ryciny w miejscu niebezpiecznym: w samym środku walki. Musimy więc i my także wykazać się cnotą męstwa, którego składnikami są też cierpliwość i wytrwałość, przynajmniej w tym zakresie, jaki jest potrzebny, żeby wyjaśnić do końca wszystkie okoliczności.

Kim jest ten, kto walczy z krokodylem?

9

Pogromcy wszelkiego rodzaju potworów są nader liczni. Wypełniona jest nimi hagiografia chrześcijańska: cały zastęp pobożnych mężów i świątobliwych niewiast na czele ze świętym Jerzym i pod ogólnym patronatem Archanioła Michała. Liczebnością nie ustępują im mityczni herosi, bohaterowie z legend i sag, żeby wymienić tylko Zygryda z *Sagi o Nibelungach*¹⁷. Istnieje również wielka tradycja ikonograficzna, zwłaszcza chrześcijańska, z bardzo określoną poetyką przedstawiania tego tematu. Rycina Schulza, rzecz jasna, wpisuje się w ów kontekst i nawiązuje do tej tradycji stylistycznej, ale po to, żeby pokazać i powiedzieć jednak coś innego, niż mogłoby się wydawać.

Chodzi o postać młodzieńca walczącego z bestią. Trzeba stwierdzić, że nie jest on ani chrześcijańskim świętym, ani pogańskim herosem, aczkolwiek ma pewne cechy i jednego, i drugiego. Z jednej strony autor starannie wyeliminował wszelkie konwencjonalne znaki *sacrum*, które mogłyby umożliwić identyfikację postaci jako świętego - obnażenie mężczyzny odgrywa w tym znaczącą rolę - i wystylizował swego bohatera raczej na wzór jakiegoś bohatera mitycznego. Z drugiej zaś - wprowadził poza samą sceną walki, ale w bezpośrednim jej sąsiedztwie - zastosował bardzo konwencjonalny znak sakralny: malutkiego aniołka zwróconego w stronę miejsca dramatycznej akcji. Więc jednak pewne odniesienie do świętości - i to z takiego obszaru kultowego, w którym występują aniołowie - okazuje się tu ważne, ale zarazem nie idzie o świętość, jaka tradycyjnie i poniekąd automatycznie mogłaby kojarzyć się z przyjętym przez autora schematem ikonograficznym. Zatem święty, lecz - inny.

Wypada zaznaczyć, że Schulz miał odpowiednią wiedzę na temat ikonograficznej topiki i korzystał z niej, gdy była mu potrzebna. Tak jest w opowiadaniu *Mój ojciec wstępuje do strażaków*, gdzie przedstawił swego bohatera jako świętego chrześcijańskiego rycerza - równocześnie świętego Jerzego i świętego Michała! Odczytajmy interesujący nas fragment:

„Na progu mieszkania matka wydała okrzyk zdumienia i zachwyty, subiecki oniemieli olśnieni. Na środku stał świetny mosiężny rycerz, prawdziwy święty Jerzy wyogromniony kirasem, złotymi puklerzami naramienników, całym dźwięczącym rynsztunkiem polerowanych blach złotych. Z podziwem i radością poznałem nastroszone wąsy i zjeżoną brodę mego ojca sterczącą spod ciężkiego pretoriańskiego hełmu. Pancierz falował na wzburzonej jego piersi, mosiężne pierścienie oddychały

17 Por. A. M. Kempniński, *Słownik mitologii ludów indoeuropejskich*, Poznań 1993.

szparami, jak ciało ogromnego owada. Wyolbrzymiony zbroją, w blasku blach złotych podobny był do archistratega zastępów niebieskich” (221).

W związku z powyższym obrazem można zapytać o nieco inną sprawę: dlaczego wstępujący do strażaków ojciec narratora kojarzy się akurat ze słynnymi pogromcami smoków, skoro w zakres ich specjalizacji nie wchodziła walka z ogniem? Czyżby przywołanie przez Schulza rycerskiej tradycji było w tym kontekście nadmierną dowolnością? Czyżby nie wiedział, że walka z ognistą bestią należy do kompetencji resortu kierowanego przez świętego Floriana? Ależ wiedział i nie popełnił tu poważnej pomyłki. Jego asocjacja, chociaż personalnie „przesunięta”, biegnie w prawidłowym kierunku, gdy idzie o zasadniczą dla przedstawionego obrazu cechę. I świadczy o dobrej znajomości ikonografii chrześcijańskiej. Święty Florian był żołnierzem armii rzymskiej i w późniejszych wyobrażeniach przedstawiano go właśnie jako rycerza. W scenach grupowych występował nawet razem ze świętym Jerzym¹⁸. Zresztą, czy mógłby o tym wszystkim nie wiedzieć człowiek, który mieszkał na ulicy Floriańskiej, gdzie na małym skwerku - u zbiegu tej „strażackiej” uliczki z Zupną i Jagiellońską - stała figura świętego Floriana?

Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że ów „świętofloriański” adres Schulza mógł stanowić także jakiś dodatkowy bodziec inspirujący opowieść o „strażackim” wcieleniu ojca. Jesteśmy skłonni dopisać tę okoliczność do relacji, jaką przekazał Aleksy Kuszczak, nauczyciel z drohobyckiego gimnazjum. Opowiedział on kiedyś Schulzowi o swoim ojcu strażaku i ta historia posłużyła później pisarzowi za budulec przy tworzeniu fabuły opowiadania, o którym mówimy obecnie¹⁹. Nie ma żadnych powodów, aby podważać wiarygodność tej relacji, ale wolno chyba dołączyć do niej uwagę, że Schulz miał również pewien własny motyw „strażacki”, który mógł się przyczynić do wzmocnienia atrakcyjności Kuszczakowej opowieści.

Jeszcze jeden tekst wskazuje na obecność wymienionych wyżej świętych w drohobyckiej mitologii Schulza. Wskazuje pośrednio, gdyż autorem tego tekstu jest Juliusz Wit. Mowa o zadedykowanym Schulzowi wierszu *Święty Florian*. To nieco zaskakujący utwór jak na poetę proletariackiego, za jakiego Wit chciał uchodzić, zaskakujący ze względu na podwyższoną „frekwencję” świętości: do tytułowego świętego Floriana autor dodał także... świętego Jerzego! Wiersz napisany jest w poetyce dialogu i stanowi rodzaj kwestii wypowiedzianej przez Wita w jakimś dyskursie, który toczy się między drohobyckimi artystami. Pierwsza strofa brzmi tak:

Powiadasz przyjacielu
tą wiosną wycięto
szumiące jasno jesiony
dokoła świętego Floriana?
tkwi teraz samotny święty

18 Zob. hasło *Święty Florian*, pióra K. Kuźmak i H. Wegner, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. V, Lublin 1989, s. 341-344.

19 Samą relację przytacza Ficowski w *Regionach wielkiej herezji* (Kraków 1967, s. 108- 109), nazwisko zaś autora tej relacji, czyli Kuszczaka, podaje w artykule *W poszukiwaniu partnera kongenialnego* (s. 25).

w hełmie kamiennym
w śmiesznych nagolennicach
po nagie kolana?

W strofie trzeciej czytamy zaś:

wtedy szedłem do ciebie
święty Jerzy
z ostrą i lśniącą lancą
by z tobą się zmierzyć

W dalszych partiach utworu pojawia się również główny bohater Schulzowskiej prozy - ojciec, pojawia się także poetycko rozbudowany obraz pożaru. Możliwe więc, iż ów wiersz jest też bezpośrednim, aczkolwiek poddanym transformacji poetyckiej, nawiązaniem do Schulzowego opowiadania²⁰.

Wracam do ekslibrisu Weingartena. Dla zrozumienia postaci młodzieńca podstawowe bodajże znaczenie mają dwie kwestie, o których była wcześniej mowa. Pierwsza - dotyczy dziwnego usytuowania sceny walki. Dlaczego w dolnym świecie, w samym jego środku, znajduje się obraz, który sugeruje ostateczne rozstrzygnięcie, zaś wyznaczone dla niego miejsce nie jest miejscem „ostatecznym” i „końcowym”? Przecież ktoś, kto tam przebywa zajmuje pozycję fundamentalną w świecie przedstawionym, wszak toczy ostateczny bój z szatańską bestią. Czyje to miejsce? Druga - wiąże się z możliwością porażki w tej walce, z pewną niejasnością co do jej rezultatu. Kto, tak bardzo niezwykle, mógłby przegrać walkę ze złem? Przecież święci i herosi z takich bojów wychodzą zwycięsko.

Tak ekstremalnym okolicznościom może sprostać tylko jedna osoba: Mesjasz. I rzeczywiście mamy tu do czynienia z Bożym Pomazańcem - młodzieniec walczący z bestią jest Mesjaszem! Bruno Schulz, gdzieś około 1920 roku, narysował dla przyjaciela ekslibris, w którym przedstawił pewien stan świata i miejsce, jakie zajmuje w nim Zbawiciel. Dopiero w kilkanaście lat później obwieści publicznie swoje mesjańskie zainteresowania na terenie literatury.

Obwieści, owszem, publicznie, ale po swojemu, czyli mimochodem i nieznacznie. Niemniej uczyni to aż dwukrotnie, rozkładając mesjańską proklamację niejako na dwa etapy. Najpierw zupełnie pośrednio, lecz zarazem całkowicie jednoznacznie: już w trzy miesiące po olśniewającym debiucie, w 13. numerze „Wiadomości Literackich”, datowanym - nomen omen - na

20 Opowiadanie Schulza, w pierwodruku noszące tytuł *Mój ojciec zostaje strażakiem*, ukazało się w „Wiadomościach Literackich” (1935, nr 5 z 3 lutego). *Święty Florian* Wita został opublikowany najpierw w „Kamieniu” (1936, nr 8-9, kwiecień-maj), a następnie, jeszcze w tym samym roku, przedrukowany w tomiku *Lampy*, na który Schulz zareagował niesłychanie entuzjastycznym tekstem (*Nowy poeta*, „Sygnały” 1936, nr 23, listopad). Niezależnie od motywów, które Schulz podał jako przyczynę sprawczą swojej recenzji - „rodak z tej samej krainy duchowej, współświadek źródeł, z których ta poezja bije, jeden z wtajemniczonych i zaufanych” - można podejrzewać, że była to także swoista forma podziękowania za „świętofloriańską” dedykację. Wiersz cytuję za wydaniem: J. Wit, *Wiersze wybrane*, wyboru dokonał i wstępem opatrzył A. Sandauer, Warszawa 1959, s. 63-65.

primaaprilisową niedzielę 1 kwietnia 1934 roku, ukazuje się *Genialna epoka*. Niewielki dopisek, którego redakcja nie raczyła nawet rozpocząć od wielkiej litery, informował: „fragment z powieści *Mesjasz*”. Następny człon mesjańskiej proklamacji, tym razem sformułowany bezpośrednio, pojawił się wiosną następnego roku. Odpowiadając na ankietę „Wiadomości Literackich” (1935, nr 20 z 19 maja), napisał Schulz trzy zdania. Ostatnie z nich brzmiało: „Czekam wolniejszego czasu, aby powrócić do pracy nad powieścią pt. *Mesjasz*”.

Bardzo długo tkwiliśmy w przekonaniu, że powyższe wzmianki, uzupełnione jeszcze zdawkowymi napomknieniami w korespondencji, były pierwszymi mesjańskimi sygnałami w twórczości Schulza. Wydawało się, że tak drobne ślady są jedynie świadectwem poszukiwania tylko jakiegoś nowego tematu dla twórczości pisarskiej. W dodatku, jak się miało okazać, był to temat, który Schulz zdążył zadeklarować, ale którego nie zdołał już zrealizować. Z *Mesjasza*, który powoli rósł w powieść, znamy dzisiaj tylko tyle, ile przedostało się do opublikowanej za życia pisarza prozy.

Teraz wiemy, że było całkiem inaczej. Problematyka mesjańska istniała w Schulzowskiej myśli i wyobraźni dużo wcześniej niż znane nam (bo ogłoszone pisemnie!) deklaracje. Być może nawet tak wcześnie, że jej początki, posłużmy się słowami samego artysty, tak jak początki jego rysowania, „gubią się w mgle mitologicznej”. Twórczość plastyczna dostarcza tu jednoznacznych dowodów, ponieważ - jak pisał Schulz - „rysunek zakreśla ciaśniejsze granice”. W tej sytuacji planowana powieść jawi się jako próba kontynuowania mesjańskiego tematu w innym „medium”, próba transformacji tego tematu w wyższe stadium rozwoju, próba „wcielenia” w taką formę, która pozwoli - jak to ujmował Schulz - wypowiedzieć się pełniej. Według zamierzeń pisarza - najpełniej. Przypomnijmy pogląd artysty w sprawie związku jego twórczości plastycznej z twórczością literacką:

„Na pytanie, czy w rysunkach moich przejawia się ten sam wątek, co w prozie, odpowiedziałbym twierdząco. Jest to ta sama rzeczywistość, tylko różne jej wycinki” (443).

Rabbi Zera, jeden z mędrców Talmudu, powiedział, że trzy „rzeczy” przychodzą niespodziewanie: Mesjasz, odnalezienie zguby i skorpion²¹. Właśnie jesteśmy świadkami takiego wydarzenia - odnaleźliśmy zagubionego *Mesjasza*. To znaczy, mówmy jednak ściśle, odnaleźliśmy nie tego *Mesjasza*, którego szukaliśmy, lecz innego: wcześniejszego, pierwszego. Tego *Mesjasza*, o którym myśleliśmy dotychczas, że był pierwszy, a obecnie wiemy już, że miał być ostatni - poszukujemy nadal... Znaleźliśmy *Mesjasza* w innej postaci niż ta, w jakiej byliśmy skłonni go sobie wyobrażać. Był tam, gdzie nikt go nie oczekiwał. Zdumiewające, lecz przydarzyła się nam ta sama historia, co małemu bohaterowi *Księgi*, który znalazł swój Autentyk wśród szpargałów i kartek „na mięso do jatek i na śniadanie dla ojca”. Różnimy się od niego tym tylko, że do naszego

21 Por. *Dni Mesjaszowe (Talmud, Sanhedryn 97a-99a)* przeł. W. Brojer, J. Doktor, B. Kos, „Literatura na Świecie” 1993, nr 5-6, s. 6.

rozpoznania doszliśmy nie w efekcie jakiejś iluminacji, ale metodą drobiazgowego opisu i dokładnej analizy świata przedstawionego Schulzowskich rycin. Nasze postępowanie hermeneutyczne będziemy kontynuowali w dalszym ciągu.

Mesjasz z Weingartenowskiego ekslibrisu jest, oczywiście, jedynym bezpośrednim wyobrażeniem Bożego Pomazańca w twórczości Schulza. Dziwny to Mesjasz! Jego wyobrażenie i kontekst, w jakim go autor umieścił, zdają się nie mieć spodziewanych i oczekiwanych atrybutów mesjańskich, które zostały wymodelowane w kręgu tradycji judeochrześcijańskiej. Węże, krokodyle, gady, kabalistyczna wizja (mocno zabarwiona gnostyckim mitem) kosmicznej katastrofy na początku stworzenia, świat „rozbitych naczyń”, rozsypanych „skorup” i rozproszonego światła, rzeczywistość pokusy i grzechu - oto sceneria, w której pojawił się Schulzowski Mesjasz. Zaskakująca sceneria, ale też i chodzi o postać - powiedzmy od razu - wysnutą z kabalistycznych spekulacji i fantasmagorii, które prowadziły prosto w „regiony wielkiej herezji” mesjańskiej, prowadziły drogą, która wiodła jednak zawsze przez „regiony wielkiej poezji”.

Rozpowszechnienie kabały luriańskiej, zwłaszcza doktryny *tikkun*, miało ten głównie skutek, iż nastąpiła reanimacja i niesłychany wprost rozwój problematyki mesjańskiej, która w ortodoksyjnym judaizmie była bardzo ograniczona. Sprawa przekroczyła ramy ezoterycznych dociekań teologicznych prowadzonych w niewielkich wspólnotach wtajemniczonych mistyków i przekształciła się w wielkie zjawisko społeczne, którego Gershom Scholem nie waha się nazwać „rewolucją mesjańską”. Pojawił się liderzy ruchów mesjańskich - głośni pseudomesjasze. Najpierw - najślynniejszy - Sabbataj Cwi (1626-1676), później - nieco mniej słynny, lecz bardziej chyba radykalny - Jakub Frank (1726-1791). Pojawiła się również towarzysząca tym postaciom teologia mesjańska lub też raczej pseudomesjańska, szokująca i paradoksalna teologia mistyczna, operująca fantastycznymi i fantasmagorycznymi pojęciami i wyobrażeniami, pomysłami i konkretyzacjami²². Otóż trzeba powiedzieć, że każde odwołanie do idei mesjańskiej, o ile nie ma wyraźnie chrystologicznych znamion, musi w jakiejś mierze ewokować powyższy kontekst. Tak też jest i w tym przypadku.

Bardzo ważną postacią w ruchu mesjańskim był młody kabalista palestyński Natan z Gazy (1644-1680). To właśnie on w marcu 1665 roku miał widzenie: Sabbataj Cwi objawił mu się jako zbawiciel. Natanowi udało się przekonać dużo starszego od siebie mężczyznę do podjęcia mesjańskiej misji, a sam został jego prorokiem i zarazem głównym teologiem. Wśród wielu manuskryptów sabbatajskiego kabalisty znajduje się też niewielka książeczka zatytułowana *Drus ha-tanninim (Traktat o krokodylach)*. Jest ona komentarzem do pewnego fragmentu *Księgi Zohar* - czyli kabalistycznym komentarzem do innego komentarza kabalistycznego - w którym mowa o tajemnicy wielkiego krokodyla. Chodzi o wykładnię następującego cytatu z *Księgi Ezechiela* (29, 3):

22 „Mesjańską rewolucję” kabalistyczną wyczerpująco przedstawia Scholem w wielkiej monografii: *Sabbatai Sevi. The Mystical Messiah (1626-1676)*, Princeton 1973.

Oto ja jestem przeciwko tobie, faraonie,
królu egipski,
wielki krokodylu, rozciągnięty
wśród swoich rzek,
który mawiałeś: „Moje są rzeki,
ja je uczyniłem”.

W rozważaniach Natana odnajdujemy wszystkie obrazy i idee potrzebne nam do ostatecznego rozpoznania w ekslibrisowym młodzieńcu Mesjasza. W tym miejscu zbiegają się wreszcie nakreślone w tej interpretacji linie, motywy i wątki. To, co zobaczone w markach ochronnych, rzuca światło na to, co przeczytane u kabalisty, a to, co wyczytane - „podpisuje” narysowane.

Natan stworzył bowiem niezwykle mit mesjański, który miał być teologią Sabbataja Cwi, upadłego, grzesznego i przeklętego, lecz równocześnie świętego przeciw Mesjasza. Autor *Traktatu o krokodylach*, który nie tylko pilnie studiował luriańską kabałę, ale i - bądź co bądź - twórczo ją zinterpretował, uważany był także za wcielenie samego Izaaka Lurii. Mesjasz według Natana ma organiczny związek z opisanymi przez Świętego Lwa procesami *cimcum*, *szewirat ha-kelim* i *tikkun*. Po prostu jest integralną częścią dramatycznej kosmogonii i jego historia rozpoczyna się wraz ze stworzeniem świata. Ale zanim pojawi się na świecie w widzialnej postaci i podejmie zbawczą misję, ma swoją długą niewidzialną historię lub też ściślej - prehistorię. W *Drusz ha-tanninim* Natan opowiada właśnie o dziejach duszy Mesjasza przed jego ziemskim wcieleniem. Gerschom Scholem tak streszcza tę opowieść:

„Kiedy po zniszczeniu naczyń niektóre iskry Bożego światła - wysłanego przez En-Sof, żeby tworzyć formy i obrazy w pierwotnej przestrzeni - spadają w otchłań, spada w nią także i dusza Mesjasza, która była wpleciona w to pierwotne światło Boże. Zatem od początku stworzenia dusza ta skrywa się w głębinie wielkiej otchłani, uwięziona w ciemnicy *klippot* - królestwie mroku. Owa najświętsza dusza mieszka na dnie przepaści w towarzystwie »węży«, które ją prześladują i usiłują wodzić na pokuszenie. Węzom tym wydany jest »święty węź« - Mesjasz: hebrajskie słowo oznaczające węża, *nahasz*, ma tę samą wartość liczbową, co słowo *masziach*, Mesjasz. Tylko o tyle, o ile proces *tikkun* prowadzi do oddzielenia dobra od zła, oddziela się i uwalnia ze swej niewoli również dusza Mesjasza. Gdy proces doskonalenia, nad którym dusza jego trzyma się w swojej »ciemnicy« i w imię którego walczy z »węzami« albo »krokodyłami«, zbliży się do końca - co jednak nie nastąpi przed całkowitym zamknięciem *tikkun* - dusza Mesjasza porzuci ciemnicę i objawi się światu w swoim ziemskim wcieleniu”²³.

Dramat kreacji, czyli katastrofa *szewirat ha-kelim*, okazuje się w istocie dramatem i katastrofą mesjańską. Nie dochodzi bowiem do wcielenia Mesjasza i do natychmiastowego zbawienia świata,

23 Zob. *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*, s. 363. Powyższy fragment podaję we własnym przekładzie (za edycją książki Scholema w Bibliotece Alija, t. II, Jerusaleń 1984, s. 125), gdyż w polskim wydaniu translator, Ireneusz Kania, odstępkuje od *Biblii Tysiąclecia* i inaczej tłumaczy ów istotny werset z *Księgi Ezechiela*, który stał się podstawą wywodów Natana z Gazy: „krokodyla” zastępuje „smokiem” (por. *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*, s. 362). Tymczasem „krokodyl” zdecydowanie lepiej pasuje do realiów egipskich, o które przecież chodzi w tej *Księdze* prorokowi Ezechielowi. O poglądach Natana z Gazy zob. także rozprawę Scholema: *Kryzys tradycji w mesjanizmie żydowskim*, przeł. J. Doktor, „Literatura na Świecie” 1993, nr 5-6.

które Bóg zaplanował jako równoczesne wobec stworzenia. A zatrzymany w „realizacji” Zbawiciel - niejako Mesjasz „fragmentaryczny” - spada wraz z rozbitymi „skorupami” i resztkami światłości na dno świata, gdzie znajduje się królestwo „drugiej strony”, rzeczywistość na wskroś demoniczna i zła. I będzie tam przebywał, wśród „skorup” i gadów, aż do czasu, gdy świat dojrzeje do przyjęcia jego misji. Ów faraon egipski, wielki krokodyl z *Księgi Ezechiela*, jest dla Natana właśnie symbolem *klippot*, czyli złych i demonicznych mocy ciemności. Widzimy więc, że dla kabalistów „porządek” gadów, krokodyli i węży łączył się z „porządkiem” skorup i zlewał w jeden wielki „antyporządek” zła. Mesjasz wydany jak Hiob - co autor traktatu specjalnie podkreśla - na pastwę otaczającego go zła, podejmuje walkę z wielkim krokodylem, „faraonem” demonów, przybierających zresztą rozmaite formy i postacie.

„*Mesjasz* rośnie pomału” - napisał Schulz o swojej mesjańskiej powieści do Kazimierza Truchanowskiego²⁴. Słowa te doskonale oddają stan i sytuację Zbawiciela w świecie „rozbitych naczyń”. Przez walkę, którą toczy ze złem, „rośnie” on i „przybiera”, odzyskuje rozproszone Boże światło, oddziela dobro od zła, „skleja” potłuczone odłamki „skorup”, powoli, lecz nieustannie strukturalizuje amorficzną rzeczywistość *szewirat ha-kelim* - będzie czynił to dotąd, aż i on, i świat, równocześnie, osiągną stan ostatecznego wypełnienia i restytucji. Wtedy nastąpi zbawienie: wieczne królestwo mesjańskie.

Skoro mówi się tu tak dużo o krokodylach, dopowiedzmy, że Luria, zanim przybył do Safedu ze swoją nauką, również przebywał wśród tych gadów. Wedle kabalistycznej tradycji przez siedem lat był pustelnikiem na nilowej wysepce niedaleko Kairu. Zajmował się tam medytacją i studiowaniem kabały. Dodajmy też i to, że uczniowie uważali go za Mesjasza, który cierpi za ludzkie grzechy. Przypuszcza się, że sam Luria skłonny był podzielać ów pogląd. Związek motywów mesjańskich z motywami krokodylimi, jak widać, ma w wyobraźni kabalistycznej szczególne znaczenie i wcale rozległą tradycję. Schulzowskie wyobrażenie Mesjasza koresponduje z uformowanym w kręgu tej tradycji systemem imaginacyjnym. Sądzę, że ekslibris Weingartena mógłby być świetną ilustracją do traktatu Natana z Gazy.

Zbierzmy dotychczasowe obserwacje. Do rozpoznania w młodzieńcu z ekslibrisu Mesjasza odpowiadającego w zasadniczych rysach wyobrażeniom mistyków z ruchu mesjańskiego doprowadziła nas całościowa analiza ryciny, analiza obejmująca zarówno jej organizację czysto strukturalną, jak i organizację oraz semantykę wypełniających tę strukturę motywów i obrazów. Także omówiony w poprzednim rozdziale ekslibris, zawierający scenę z Sądu Ostatecznego, odgrywa tu pewną, aczkolwiek pomocniczą rolę. Świat przedstawiony w obydwu rycinach, jego budowa, sens poszczególnych elementów składowych, „fabuła”, w jaką się układa - „fabuła” każdego z rysunków osobno i „fabuła”, którą tworzą wspólnie - wskazuje na obecność Mesjasza, mówi o jego niezbędności w tym świecie, obrysowuje i wyznacza z dużą dokładnością jego

24 List z 6 X 1935 (Schulz, *Księga listów*, s. 66).

miejsce, które gdzie indziej nazwałem „miejszem Mesjasza”²⁵. Wyliczam zatem - bardzo skrótowo i hasłowo jedynie, gdyż wcześniej omawiałem je obszernie - te motywy, które stanowią „rozpoznawcze” znaki Mesjasza.

Po pierwsze - występuje w świecie rozbitym na fragmenty - skorupy, czyli w rzeczywistości naznaczonej upadkiem. Po drugie - znajduje się w dolnej strefie tego świata, czyli w rzeczywistości, która wymaga zbawczej aktywności. Po trzecie - toczy walkę z bestią królującą w dolnym świecie, czyli realizuje swoją odkupicielską misję. Po czwarte - nie jest to jeszcze ani pozycja, ani bóg ostateczny, czyli Mesjasz pokazany został w pewnym stadium rozwoju rzeczywistości i na pewnym jej poziomie. Zatem Zbawiciel, którego jeszcze nie widać w świecie widzialnym. Mały, ekslibrisowy i prywatny Mesjasz Brunona Schulza i Stanisława Weingartena.

Dorzućmy do tych właściwości cechy następne, wskazywane już w toku analizy, ale do tej pory jeszcze niezinterpretowane. Więc po piąte - mesjańskim atrybutem jest również ów niewidzialny oręż, którym młodzieniec ma zamiar uderzyć potwora. W *Księdze Ezechiela* (29, 8), zaraz po opisie faraona-krokodyla, Bóg zapowiada, że sprowadzi na niego miecz, którym go pokona. Wiadomo, iż w perspektywie ostatecznej to właśnie Zbawiciel unicestwi zło Bożym mieczem, ale nie mieczem dosłownie pojętym, lecz mieczem Słowa Bożego. Czytamy w *Apokalipsie* (19,15):

A z Jego ust wychodzi miecz,
by nim uderzyć narody:
On paść je będzie różgą żelazną.

Także u kabalistów-apokaliptyków, przynajmniej niektórych, pojawiło się przekonanie, że w tej ostatecznej walce sam Mesjasz będzie tym Bożym mieczem²⁶. Schulz narysował wprawdzie śmiertelne starcie dokładnie, „kazał” nawet młodzieńcowi unieść rękę jak do ciosu, ale nie dokonał konkretyzacji rodzaju broni. Wydaje się, że w taki akurat sposób wprowadził aluzję do mesjańskiego charakteru oręża.

Po szóste - mesjański sens ma geometria, od której rozpoczęliśmy analizę ekslibrisu Weingartena. Dokładniej, takie znaczenie ma centralna, specjalnie wyróżniona i wyodrębniona figura kompozycji - kwadrat. Wyobraźnia symboliczna prostokątowi nie nadaje jakiegos szczególniejszego statusu, kwadratowi natomiast - tak. Kwadrat, obok koła i trójkąta, stanowi jedną z głównych figur symbolicznych o uniwersalnym zasięgu i niezwykle bogatej semantyce.²⁷ W tej

25 Por. Panas, *Księga blasku*, s. 212.

26 Zob. M. Galas, *Z dziejów mesjanizmu w judaizmie*, „Literatura na Świecie” 1993, nr 5-6, s. 32.

27 Por. hasło „kwadrat” w słownikach: W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990; M. Oesterreicher-Moliwo, *Leksykon symboli*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1992. O znaczeniu kwadratu i czwórki w symbolicznej organizacji przestrzeni pisze M. Eliade: *Elementy rzeczywistości mitycznej*, [w:] tenże, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, wyboru dokonał M. Czerwiński, wstępem opatrzył B. Moliński, przełożyła A. Tatarkiewiczowa, Warszawa 1970, s. 79-81. Przede wszystkim jednak należy wymienić w tym kontekście C. G. Junga, dla którego „czwórca” jest jednym z głównych archetypów, odnoszących się do „całości”. Zob. jego *Problem czwórki* - ostatnią część traktatu *Próba psychologicznej interpretacji dogmatu o Trójcy Świętej* - [w:] tenże, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, wybrał, przełożył i wstępem poprzedził J. Prokopiuk, Warszawa 1976, s. 190-234. Por. także odpowiednie

semantyce zawiera się także i taki wymiar, o jakim nam tu chodzi. Sięgnijmy kolejny raz do objawienia z wyspy Patmos. Opisywane w *Apokalipsie* Miasto Święte, Jeruzalem Nowe czasów mesjańskich będzie miało właśnie kształt kwadratu:

A Miasto układa się w czworobok,
i długość jego tak wielka jest, jak i szerokość.

(Ap 21,16)

W środku kwadratowego czworoboku, którego długość jest tak samo wielka, jak i szerokość, zobaczył Schulz - jak ten, co ujrzał niebo nowe i ziemię nową - swojego młodzieńczego Mesjasza.

Po siódme - w zakres argumentacji mesjańskiej wchodzi również bardzo niejasna sprawa wyniku starcia młodzieńca z bestią, zwłaszcza możliwość jego porażki. Wydaje się, że byłby to raczej argument anty- mesjański, bo niby cóż to za Mesjasz, jeśli sromotnie ginie i oddaje się we władanie zwycięskiej śmierci. Oczywiście, tak może się wydawać, ale tylko przez krótki moment, w istocie mamy tu do czynienia z jednym z mocniejszych wśród prezentowanych dowodów. Dowód o podwójnej legitymacji: żydowskiej i chrześcijańskiej, ponieważ zarówno w obrębie jednej religii, jak i drugiej - przy wszystkich różnicach, jakie je dzielą w tej kwestii - występuje postać Zbawiciela, który umiera. Wiadomo dobrze, jaki sens ma śmierć Odkupiciela w chrześcijaństwie. (Tak się złożyło, że piszę te słowa w Wielki Piątek...) Okazuje się, że także w judaizmie znajduje się podobny motyw. Otóż judaizm - zarówno ten ściśle ortodoksyjny, rabiniczno-talmudyczny, jak i ten mniej lub wcale nieortodoksyjny, kabalistyczny, chasydzki, heretycki i pseudomesjański nawet - operuje pojęciem i wyobrażeniem dwóch Mesjaszy: Mesjasza syna Józefa i Mesjasza syna Dawida. Ten pierwszy jest Mesjaszem „wstępnym”, który podejmuje walkę ze złem, ale ginie w jej trakcie. Przygotowuje w ten sposób drogę na przyjście Mesjasza ostatecznego i zwycięskiego²⁸. Nie trzeba chyba dodatkowych uzasadnień, aby stwierdzić, że każda z wymienionych opcji mesjańskich wspiera proponowaną przez mnie wykładnię ekslibrisu, chociaż nie każda tak samo skutecznie i z tymi samymi konsekwencjami.

Po ósme - do zestawu mesjańskich znaków należy zaliczyć także ową skrzydlatą duszę anielską z ostatniej kwatery ekslibrisu i kolisty ruch, który za jej sprawą pojawia się w świecie przedstawionym. Dostrzegam mianowicie w tym obrazku nawiązanie do luriańskiej idei *gilgul*, czyli wędrówki dusz, która w rozumieniu kabalistów z Safedu była istotną częścią restytucyjnego - a w ostatecznej konsekwencji zbawczego - procesu *tikkun*. Wśród wydobytych z grobu pism Chaima Vitala znajdowała się również *Księga wędrówek dusz (Sefer ha-gilgulim)* - najpełniejszy wykład teorii mesjańskiej metempsychozy²⁹. Według Lurii, referowanego przez Vitala, pośmiertna

fragmenty w książce Frances A. Yates, *Sztuka pamięci*, przeł. W. Radwański, posłowie L. Szczucki, Warszawa 1977.

28 Zob. na ten temat artykuł rabina Byrona L. Sherwina: *A wy za kogo mnie uważacie?*, [w:] tenże, *Duchowe dziedzictwo Żydów polskich*, s. 283-309.

29 Według Scholema (*Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*, s. 480, przyp. 26 i s. 484, przyp. 104) najpełniejsze i dotąd najlepsze edycje głównych dzieł Vitala ukazały się w Polsce: *Ec chajim* w Warszawie (1891), a *Sefer ha-gilgidim* w Przemysłu (1875).

wędrowka duszy, jej wcielanie się w rozmaite osoby, a nawet inne formy bytu (zwierzęta, rośliny, przedmioty) stanowi kontynuację duchowej autorestrykcji człowieka, która nie zdołała dokonać się za jego życia. Dusza, przechodząc przez kolejne etapy i stadia reinkarnacji, podnosi się ze swego upadku, oczyszcza się i uwalnia od grzechu i zła, doskonali się i uświęca, aż u kresu czasu - czysta i święta, wolna i odkupiona - będzie mogła powrócić do ciała, które na początku tego procesu opuściła. Kolisty ruch zbawienia zamknie się. Pisze Martin Buber: „Jako ostatnia zstąpi w życie dusza Mesjasza - i wzniesie świat do Boga”³⁰. A rabbi Nachman z Braławia - ten sam, u którego Herbertowski Pan Cogito chciał szukać rady - opisał ów proces tak:

„Świat jest jak wirujący krążek. Wszystko obraca się i zmienia: człowiek w anioła, anioł w człowieka, głowa w nogę, noga w głowę. Tak obracają się i wirują wszystkie rzeczy, przechodząc jedna w drugą, góra w dół, dół w górę. Wszystko bowiem jest jednym, a w przemianie i nawrocie rzeczy zawiera się odkupienie”³¹.

Odniesienie ezoterycznej doktryny *gilgul* do twórczości Schulza może wydać się zabiegiem nazbyt ekscentrycznym, przypomnijmy więc, że mowa o dziele, w którym kategoria metamorfozy odgrywa podstawową rolę. Przypomnijmy też, że autor *Sklepów cynamonowych* sformułował nawet coś w rodzaju własnej teorii *gilgul*, którą objaśniał swoje dzieło. Niektóre elementy tej teorii wyłożył dyskursywnie w piśmie do Stanisława Ignacego Witkiewicza:

„Wszystko dyfunduje poza swoje granice, trwa tylko na chwilę w pewnym kształcie, ażeby go przy pierwszej sposobności opuścić. [...] Rzeczywistość przybiera pewne kształty tylko dla pozorów, dla żartu, dla zabawy. Ktoś jest człowiekiem, a ktoś karakonem, ale ten kształt nie sięga istoty, jest tylko rolą na chwilę przyjętą, tylko naskórkiem, który za chwilę zostanie zrzucony. Statuowany tu jest pewien skrajny monizm substancji, dla której poszczególne przedmioty są jedynie maskami. Życie substancji polega na zużywaniu niezmiernej ilości masek. Ta wędrowka form jest istotą życia” (444-445).

I dalej:

„Jaki jest sens ten uniwersalnej deziluzji rzeczywistości - nie potrafię powiedzieć. Twierdzą tylko, że byłaby ona nie do zniesienia, gdyby nie doznawała odszkodowania w jakiejś innej dymensji. W jakiś sposób doznajemy głębokiej satysfakcji z tego rozluźnienia tkanki rzeczywistości, jesteśmy zainteresowani w tym bankructwie rzeczywistości” (445).

Rabbi Nachman zapewne potrafiłby powiedzieć Schulzowi, jaki sens ma „uniwersalna deziluzja rzeczywistości” i w jakiej „dymensji” doznaje „odszkodowania”, i co - przede wszystkim - może być ową „rekompensatą”, która dostarcza „głębokiej satysfakcji”. Znamy już odpowiedź braławskiego mistyka. Że znał ją również drohobycki artysta, przekonuje jego proza. Oslawione skądinąd „bankructwo rzeczywistości” przybliży ostateczne wyzwolenie świata. A w szczelinach

30 *Opowieści rabina Nachmana*, przeł. E. Zwolski, Paris 1983, s. 15.

31 Tamże, s. 27.

„rozluźnionej tkanki rzeczywistości” przebłyskuje mesjańskie światło³².

„Śmierć jest Mesjaszem” - napisał Isaac Bashevis Singer w zakończeniu angielskojęzycznej wersji *Rodziny Muszkatów*³³ I nie miał racji, jeśli nawet uwzględni się fabularny kontekst, w jakim pojawia się to zdanie. Chociaż - trzeba przyznać - potoczne doświadczenie egzystencjalne, wyniesione zwłaszcza z pewnych skrajnych, „granicznych” sytuacji, może skłaniać do takiego wniosku. Do podobnego wniosku może nakłaniać też ekslibris Weingartena. Mogłoby się wprost wydawać, że fraza Singera pasuje do niego „jak ulał”. Czyż śmierć, która zamyka opowiedzianą w tej rycinie historię, nie ma mesjańsko-królewskiej natury? Przecież wyposażył ją Schulz we wszystkie niezbędne atrybuty monarszej władzy: i tron, i korona, i wspaniałe szaty, i człowiek składający głowę na jej łonie. Jeśli już ktoś w tej kompozycji ma władczą pozycję, to przecież tylko ona.

Również w prozie Schulza znaleźlibyśmy, jak się wydaje, pewną analogię wzmacniającą taki pogląd. Jest w jego dorobku literackim tekst zaskakujący, który niemal całkowicie wykracza poza poetykę i ten typ świata przedstawionego, jaki znamy z pozostałej twórczości. Wykracza tak dalece, że do tej pory interpretatorzy Schulzowego dzieła pozostawiają go w spokoju. To *Ojczyzna* - ostatnie opowiadanie wydrukowane za życia autora *Księgi*, „fragment większej całości”, jak głosi zamieszczony w pierwodruku przypis³⁴. W tej książce nie zajmuję się pisarstwem Schulza, dlatego analizę tego utworu odkładam do innej publikacji. Tu chcę wskazać jedynie na podobieństwo, jakie zdaje się łączyć tę ostatnią Schulzową prozę z ekslibrisem Weingartena.

Otóż *Ojczyzna* też jest opowieścią o życiu artysty - opowieścią całościową i rekapitulującą. Też zaczyna się Mickiewiczowskim wątkiem: wspomnieniem młodzięcych „górnym i dumnym” (w takim właśnie wariancie) aspiracji i męskiego „wieku kłęski”. Bardzo Mickiewiczowska jest ta Schulzowska *Ojczyzna!* Podwójnie Mickiewiczowska: przez bezpośrednie nawiązanie do głównego utworu liryki lozańskiej i przez odwołanie - nieco mniej może oczywiste - do biografii poety. Narrator i zarazem bohater opowiadania, artysta i tułacz, bezdomny emigrant, znajduje wreszcie swoją „Lozannę”, sielskie miasto w sielskim kraju, bezpieczne i dostatnie, gdzie jego życie osiąga wreszcie jakąś stałą przystań. I tu właśnie, w tej oazie spokoju i wszelakiej pomyślności - podobnie jak romantyczny poeta - snuje refleksje o swoim życiu i o swojej... śmierci. Zaczyna się więc *Ojczyzna* w taki oto sposób:

„Po wielu perypetiach i zmiennych kolejach losu, których nie zamierzam tu opisywać, znalazłem się wreszcie za granicą, w kraju w marzeniach mej młodości gorąco utęsknionym. Spełnienie długich marzeń

32 Odesłanie Schulza, wzorem Pana Cogito, po wyjaśnienie do cadyka nie jest tu zupełnie dowolną figurą stylistyczną. Ella Schulz-Podstolska, bratanica pisarza, wspomina (w zbiorze: Schulz, *Listy, fragmenty*, s. 60), że jej stryj rzeczywiście poszedł kiedyś po radę do cadyka. W każdym razie odesłanie Schulza do żydowskich mistyków, a nie - powiedzmy - do Jeana-François Lyotarda lub Richarda Rorty'ego, ma przynajmniej jakieś realne podstawy. Staram się je w tym studium odsłonić.

33 O różnicach między żydowskimi i angielskojęzycznymi wersjami powieści Singera pisze M. Adamczyk-Garbowska: *Polska Isaaca Bashevisa Singera. Rozstanie i powrót*, Lublin 1994, s. 148.

34 Pierwodruk *Ojczyzny* ukazał się w „Sygnałach” (1938, nr 59 z 15 grudnia).

przyszło za późno i w okolicznościach zgoła odmiennych od tych, które sobie uroiłem. Wkraczałem tam nie jako zwycięzca, ale jako rozbitek życiowy. Kraj ten wyobrażony jako sceneria moich tryumfów, był terenem nędznych, niesławnych, małych klęsk, w którym traciłem jedną po drugiej moje górne i dumne aspiracje” (354-355)

- a kończy się (choć nie jest to jeszcze formalny koniec opowiadania) wizją śmierci, jedynym zresztą tego typu obrazem w prozie Schulza:

„Przestaję oddychać. Wiem: tak jak życie całe - przyjmie mnie kiedyś śmierć w otwarte ramiona, pożywna i syta. Będę leżał do dna nasycony wśród zieleni na pięknym, pielęgnowanym cmentarzu tutejszym. Moja żona - jak pięknie będzie ją stroił wdowi welon - przynosić mi będzie kwiaty w jasne i ciche przedpołudnia tutejsze. Z dna tej pełni bez granic wstaje jak gdyby ciężka i głęboka muzyka, żałobne, uroczyste, głuche takty majestatycznej uwertury. Czuję potężne uderzenia rytmu, rosnące z głębi. Z podniesionymi brwiami, wpatrzony w punkt daleki, czuję, jak włosy powstają mi z wolna na głowie. Sztywnieję i słucham...” (360-361).

Jakże wspaniała klamrą spinają te dwa teksty - ten plastyczny z początku i ten literacki z końca - dzieło Schulza! Jak pięknie łączą w jednolitą całość obrazową i problemową obydwa rodzaje sztuki, jakie się nań składają. Pokazują, jak już gdzieś na początku tej twórczości była obecna kompletna wizja ludzkiego losu, wizja sięgająca aż do śmierci, aż do eschatologicznego końca. Pokazują, jak podobną wizją - wpisaną w swoistą próbę „epiki lozańskiej” - zamyka się sztuka Schulza. Rzecz można, widzimy tu, jak początek sięga do końca, a koniec do początku.

Zauważmy też jednak i to, że klamry tej przecież nie dopiął Schulz zbyt ściśle. Obraz początkowy jest po prostu pełniejszy i dokładniejszy - wiemy: „rysunek zakreśla ciaśniejsze granice” - bogatszy o wymiar, właśnie, eschatologiczny. „Pożywna i syta” śmierć w ekslibrisie Weingartena jawi się jako obdarty z żywego ciała szkielet, tyle że po królewsku wystrojony. To nie ostateczny Zbawiciel, lecz jedynie brama lub, mówiąc terminologią szachową, pole przemiany, przez które przechodzi człowiek i jego dusza w swej drodze do zbawienia. Można więc spojrzeć na Schulzowską kompozycję jako na rysunkowy „zapis” *gilgul*, księgę wędrówek duszy poprzez rozmaite postaci, maski i role, cykle i stadia, poziomy i stany reinkarnacji, wędrówek, które trwają aż do momentu, gdy cały proces transmigracji wyczerpie się ostatecznie i nie będzie konieczne już żadne nowe wcielenie. Wtedy - jak widzimy w ostatniej kwaterze ekslibrisu - uwolniona dusza będzie mogła wrócić do swego źródła. Wtedy też, jeśli była to dusza ostatniego grzesznego człowieka, dusza najświętsza pokona bestię i objawi się światu w ziemskiej postaci Mesjasza. Bardzo możliwe, iż skrzydlata i anielska dusza z ekslibrisu jest duszą samego Zbawiciela, która również przeszła przez oczyszczające wrota śmierci, a teraz wraca, aby ponownie i już na zawsze połączyć się z jego ciałem. Być może dlatego śmierć wystąpiła tu po królewsku przyodziana, żeby godnie przyjąć prawdziwie królewskiego przechodnia.

Ten właśnie ekslibris wkleił Weingarten do powieści Oktawiusza Feuilleta.

Wracam zatem do książki, której wygląd zewnętrzny opisałem w pierwszym rozdziale tego studium. A wracam do niej ze sprawą nadzwyczaj ważną, prawdę mówiąc, ze sprawą, z którą nie mam do kogo pójść. Wychodzi więc na to, że „kanalia” Feuillet i jego słaba powieść mogą zająć istotne miejsce w prezentowanej analizie.

Nie trzeba nikogo przekonywać, jak bardzo przydałaby się nam informacja o tym, co widzieli w omawianym ekslibrisie zarówno jego autor, jak i jego jedyny odbiorca-właściciel: informacja o intencji znaczeniowej twórcy ryciny i informacja o jej recepcji. Gdybyśmy to wiedzieli, moglibyśmy dokonać weryfikacji proponowanego tu odczytania. Ale gdybyśmy to wszystko wiedzieli, nie byłaby potrzebna w ogóle żadna interpretacja, wystarczyłby jedynie opis kontrolujący sposób realizacji tematu. Źródła zewnętrznych, które powiedziałyby nam, co Schulz i Weingarten „mieli na myśli” w związku z tym ekslibrisem, jednak nie ma. Jest zresztą bardzo wątpliwe, aby kiedykolwiek istniały jakieś dodatkowe, zwłaszcza tekstowo zmaterializowane objaśnienia znaków ochronnych, które Schulz wykonał dla swego przyjaciela. Wszak chodzi o „komunikaty” prywatne, które powstały w „obiegu zamkniętym” i dla takiego też obiegu były przeznaczone. Jeśli Weingarten potrzebował odpowiednich wyjaśnień, otrzymywał je bezpośrednio od autora. W tej sytuacji jedynym śladem recepcji ekslibrisów są książki, do których je wklejono. Muszę ponownie użyć trybu warunkowego: gdybyśmy znali cały księgozbiór Weingartena i gdybyśmy dokładnie wiedzieli, do jakich książek przeznaczał poszczególne marki ochronne, mielibyśmy kompletny obraz tej recepcji. Wolno przypuszczać, że z tego obrazu dałoby się wyprowadzić pewne wnioski, może nawet dość ściśle, co do znaczeń, jakie w opinii ich właściciela niosą Schulzowskie ekslibrisy. Tym sposobem zbliżylibyśmy się również i do autorskiej intencji, którą Weingarten musiał przecież chyba - przynajmniej w ogólnych zarysach - znać.

Niestety, biblioteka Weingartena jako całość przestała istnieć w 1939 roku. Dzisiaj znamy zaledwie jej strzępy, pojedyncze i przypadkowe egzemplarze, które pojawiają się - i znikają - w obiegu antykwarycznym. Czasami na aukcjach można spotkać same ekslibrisy, odklejone od książek, w których umieścił je właściciel, oferowane do sprzedaży „luzem”. Rzecz jasna, jest to materiał obserwacyjny stanowczo zbyt ubogi, aby na jego podstawie zrekonstruować miarodajny obraz Weingartenowskiej recepcji ekslibrisów. Niemniej coś się jednak zachowało - pojedyncze, oderwane i fragmentaryczne świadectwa odbioru. Nie można przeceniać ich znaczenia, ale przecież jakąś, częściową chociażby, wartość mają. Zwłaszcza że innej dokumentacji, która mówiłaby cokolwiek o ewentualnym rozumieniu tych rysunków przez Weingartena, nie ma i raczej już nigdy nie będzie.

Staje więc przed nami powieść Feuilleta w roli świadka percepcji mesjańskiego ekslibrisu. Dlaczego akurat ona? Czyż nie było lepszych? Musimy powiedzieć tu o dwóch okolicznościach,

które usprawiedliwiają nasz wybór. Po pierwsze, zapewne jakaś część książek z Weingartenowskiej biblioteki „nie pasowała” do żadnego z posiadanych przez niego ekslibrisów. Stąd też na każdej tego typu pozycji mógł pojawić się - i najpewniej pojawiał się - dowolny znak. W takich przypadkach nie można w ogóle mówić o jakimkolwiek „akcie recepcji”. W przypadkach takich mamy do czynienia jedynie ze zwykłym „aktem własności”. Po drugie, zapewne niektóre książki nastroczały właścicielowi dużych kłopotów „interpretacyjnych”, ponieważ zawierały motywy „pasujące” do każdego ekslibrisu. Co prawda z innych powodów, ale powstawała sytuacja analogiczna do poprzedniej: te książki też można było zaopatrzyć w dowolny znak. Tu jednak wchodził już w grę świadomy i bardziej przemyślany akt recepcji, akt wyboru i decyzji, do którego ekslibrisu „przypisać” daną książkę. Prawdopodobnie coś takiego mogło mieć miejsce, lecz możliwość rozpoznania, czy faktycznie mamy do czynienia z decyzją przemyślaną i umotywowaną, czy tylko z machinalnym wyborem któregoś z „pasujących” lepiej lub gorzej znaków - jest bardzo trudna i zawsze wątpliwa³⁵. Powieść Feuilleta takich komplikacji nie dostarcza i dlatego też Weingartenowski mechanizm recepcji odsłania w bardziej czytelny sposób.

Jest jeszcze jeden powód wyboru dziełka Feuilleta do mesjańskiej „konfrontacji”. Przyznaję od razu - trochę dziwny. We wstępnym raporcie z autopsji Weingartenowskiego egzemplarza tej powieści zataiłem - z premedytacją - pewien szczegół. Ujawniam go teraz: książeczka nosi ślady nader uważnej lektury. Powiedziałbym - nadmiernie uważnej, jeśli weźmie się pod uwagę jej obiektywną wartość. Powiedziałbym nawet, że są to znamiona systematycznego studium. Kto mógł czytać z takim przejściem powieść Feuilleta? Oczywiście, wielbiciel popularnych romansów. W tym wypadku musiał nim być jednak szczególnie wielbiciel. Świadczy o tym, jeśli można tak powiedzieć, kultura pozostawionych śladów lektury. Przeważnie mają one formę bardzo delikatnych, zaznaczonych ołówkiem nawiasów, tak delikatnych, że czasami są ledwo widoczne. I zawsze stawiane są z wielką precyzją: obejmują dokładnie tylko te fragmenty - frazy, części zdania, wyrażenia - które nieznanemu nam czytelnik uznał za godne uwagi. Wydobywając z utworu Feuilleta wszelkie cenniejsze sformułowania, które niekiedy przybierają kształt sentencji, ręka pedantycznego czytelnika odcinała nawiasem każdy zbędny zwrot lub wtrącenie. Wyodrębnione w ten sposób maksymy dotyczą zazwyczaj wiary i moralności, zgodnie z dominującą w powieści tendencją, ale zdarzają się też i inne. Na przykład takie: „Mężczyzna, który w trudnym położeniu pisze, zamiast działać, jest tylko... literatem” (41). Nie wydaje nam się, żeby tego rodzaju „bonmoty” - pomimo ich dość wątpliwej urody i raczej „płytkiej głębi” - przykuwały uwagę typowego „konsumenta” literatury romansowej.

Istnieje duże prawdopodobieństwo, że tym wnikliwym i w jakimś sensie wyrafinowanym

35 Weźmy taki przykład: ekslibris ze sceną Sądu Ostatecznego wkleił Weingarten do tomu wierszy Tuwima *Czyhanie na Boga*. Oczywiście, można w tym zbiorze odnaleźć utwory, które uzasadniają tę decyzję, utwory z motywami apokaliptycznymi albo mitologicznymi, albo erotycznymi czy też z motywiką artystyczną. Trzeba jednak zauważyć, że w tomie tym jest o wiele silniejsza problematyka mesjańska. Dlaczego więc Weingarten nie umieścił tu mesjańskiego ekslibrisu? Czy dlatego, że u Tuwima Mesjasz jest jednoznacznie utożsamiany - w przeciwieństwie do Schulzowego ekslibrisu - z Jezusem Chrystusem? Trudno tę sprawę przekonująco rozstrzygnąć.

czytelnikiem był Stanisław Weingarten. Nie wiem, jakie były losy tej książki w latach 1939-1996, przez ile rąk przeszła w tym czasie, ale wiem coś o tych rękach - przynajmniej niektórych - ponieważ też pozostawiły po sobie ślady. Powiem ściślej - nie ślady, lecz obrażenia. Te ręce przystąpiły bowiem do swojej „lektury” uzbrojone - to najważniejszy termin - nie w dobrze zatemperowany ołówek, ale w żyłkę, brzytwę albo inne podobne narzędzie. Zdaje się, że i paznokcie były tu również w użyciu. Okładka z mesjańskim ekslibrisem stanowiła główne pole działania tych „czytelników”, a zasadnicze cele przedsięwziętych przez ich ręce „odbiorczych” operacji sprowadzały się jedynie do tego, aby wyciąć, zedrzeć lub zdrapać przyklejoną do okładki rycinę. W tej przestrzeni, jak się wydaje, bezinteresownej destrukcji znalazło się także miejsce na autograf jakiejś bodajże „Joli”. Ten barbarzyński sposób obchodzenia się z książką skłania mnie do przypuszczenia, że opisane wcześniej subtelne znaki lektury pozostawił czytelnik sprzed 1939 roku. Sądzę więc, że mógł nim być Weingarten.

Pozwólmy sobie na odrobinę nieco dalej idącej fantazji: czytelnikiem Feuilleta mógł być również Schulz. Nie twierdzę bynajmniej, że te delikatne i precyzyjne nawiasy wyszły spod jego ręki, aczkolwiek skądinąd pasowałyby to do jego precyzji i delikatności. Domysł, jaki proponuję jest skromniejszy: Schulz po prostu mógł czytać tę powieść. Moja fantazja opiera się na pewnych rzeczywistych podstawach i wcale nie sugeruje rzeczy i sytuacji z gruntu niemożliwych. Przecież chodzi o dwóch najbliższych przyjaciół, którzy mieli te same lub bardzo podobne zainteresowania i którzy przez wiele lat mieszkali w tym samym mieście. Nie trzeba zatem dysponować aż wyobraźnią autora powieści *science fiction*, żeby sformułować domysł, że Weingarten mógł nabyć książkę Feuilleta w księgarni Jakuba Pilpla, ojca Emanuela, która - oczywiście - mieściła się w rynku (jestem prawie przekonany, że w Drohobyczu zawsze wszystkie sklepy mieściły się w rynku i że wszyscy ojcowie mieli na imię Jakub!). Albo lepiej - że dostał ją od kogoś ze swoich przyjaciół, na przykład właśnie od Brunona lub Emanuela. Lub jeszcze lepiej - od którejś ze swoich przyjaciółek, niech będzie nią, na przykład, „niedosiężna glorieta” Maria Budratzka. Ale najlepiej byłoby, dla niego, rzecz jasna, gdyby dała mu tę powieść siostra Marii - Paula, zwana Pepcią, w której się trochę chyba podkochiwał. Panna Pepcia Budratzka w 1920 roku wyjeżdżała wraz z rodziną do Wiednia i na zawsze już opuszczała Drohobycz, więc mogłaby swemu wielbicielowi ofiarować coś na pożegnanie³⁶.

Schulz czytał nie tylko dzieła najwybitniejszych twórców literatury współczesnej, jak na przykład Rilkego i Manna, lecz także utwory pisarzy mniej znaczących. Z rozmaitych wzmianek można wywnioskować, że zasięg jego lektur obejmował najróżniejsze poziomy, dziedziny i gatunki piśmiennictwa. W jego czytelniczym doświadczeniu poczesne miejsce zajmowała również literatura popularna i nawet straganowa. Co więcej - właśnie ten rodzaj pisarstwa, powiedzmy, „upadłego”, piśmiennictwo podejrzanego autoramentu, wprowadza bezpośrednio do świata przedstawionego swojej prozy. Pamięamy przecież, że w „sklepach cynamonowych”, wypełnionych po brzegi

36 O Weingartenie jako wielbicielu Pauli Budratzkiej wspomina Maria Budratzka-Tempele (w zbiorze: Schulz, *Listy, fragmenty*, s. 42).

osobliwymi towarami, były także „rzadkie i osobliwe książki, stare folianty pełne przedziwnych rycin i oszałamiających historyj” (61). Zapamiętaliśmy też, że bohatera opowiadania interesował przede wszystkim tego typu „towar”. Sam nas o tym poinformował: „Ale nade wszystko była tam jedna księgarnia, w której raz oglądałem rzadkie i zakazane druki, publikacje tajnych klubów, zdejmując zasłonę z tajemnic dręczących i upojnych” (61). Wiemy wreszcie, że Schulzowska Księga kryje się pośród produktów piśmienniczych najniższej rangi. Mimo tej wiedzy niektóre jego odwołania literackie mogą nas jednak trochę zaskakiwać. Zwłaszcza wtedy, gdy wskazują na inspiracje czerpane z dość tradycyjnej literatury, gdy pisarz mówi o pomysłach lub motywach wziętych z twórczości autorów odległych od jego nowatorstwa. Z lekkim więc zaskoczeniem czytamy następujący fragment ostatniej publicznej wypowiedzi Schulza:

„Moją najbliższą książką będzie tom złożony z czterech opowiadań. Temat - jak zawsze - nieważny i trudny do zreferowania. Ja sam mam dla wewnętrznego użytku pewne nic nie mówiące nazwy prywatne. Tak np. temat jednego z tych opowiadań nosi zapożyczony od Jókai tytuł *Marsz za porte-épée*”³⁷.

Mór Jókai (1825-1904) był solidnym dziewiętnastowiecznym pisarzem, raczej ogromnie popularnym i wpływowym niż oryginalnym i wybitnym. Pod względem ilościowym twórczość węgierskiego prozaika dorównuje dziełu Kraszewskiego, popularnością natomiast przewyższała Sienkiewicza. Jókai to jeden z najczęściej tłumaczonych i wydawanych pisarzy - w skali światowej - drugiej połowy XIX wieku. Jego dobra passa trwała do początku wieku XX, a w Polsce nawet dłużej. Nie dziwią nas zatem ślady wpływów Jókai w pisarstwie Teodora Tomasza Jeża, Bolesława Prusa czy Stefana Żeromskiego (właśnie od Węgra autor *Przedwiośnia* zaczerpnął wizję „szklanych domów”), ale u Brunona Schulza w 1939 roku?!³⁸ A jednak... Czytał Schulz Jókai, czytał pamiętniki niejkiej Magdy Wang, wydane przez Instytut Antropozofii w Budapeszcie, mógł też czytać *Po śmierci Feuilleta*.

Fabula powieści francuskiego autora jest prościutka. Bohater i w pewnej mierze narrator -

37 Schulz, *Zapowiedź*, [w:] *Republika marzeń...*, s. 63.

38 Zob. J. Ślaski, *Z dziejów Jókai w Polsce*, „Przegląd Humanistyczny” 1959, nr 1. Imre Laurinyecz zbadał Jókaiowski trop u Schulza i przedstawił w pracy magisterskiej, dotąd jeszcze niedrukowanej: *Praschematy, historie, wizje. Bruno Schulz i Mór Jókai*. Referuję tu jego ustalenia. Miklós Nagy, wybitny znawca twórczości Jókai, pomógł Laurinyeczowi zlokalizować Schulzowskie odniesienia. Sprawa okazała się bowiem nieco bardziej skomplikowana, niż można było przypuszczać, ponieważ węgierski prozaik nie napisał żadnego tekstu pod takim tytułem, jaki wymienił Schulz. Wiadomo jednak, że polski pisarz czytał Jókai albo w tłumaczeniu polskim, albo w niemieckim, wskazany zatem przez niego tytuł mógł być wytworem fantazji tłumacza. Okazało się również, iż rozpoznanie dodatkowo utrudnia także... błąd literowy, jaki zawiera drukowana w „Wiadomościach Literackich” wypowiedź Schulza. Oczywiście, błąd ten powtarzają wszystkie dotychczasowe przedruki tego tekstu. Otóż przytoczone przez Schulza zdanie Jókai naprawdę brzmi tak: „Masz za porte-épée!” pochodzi z napisanego w 1857 roku opowiadania *Po dwudziestu latach*. Opowiadanie to było w XIX wieku trzykrotnie tłumaczone na język polski. Dwa przekłady ukazały się w prasie w latach osiemdziesiątych (w petersburskim „Kraju” i w „Korespondencie Płockim”) i tych - dorzucimy coś od siebie do węgierskich ustaleń - z całą pewnością Schulz nie czytał. Przekład trzeci znalazł się w zbiorze opowiadań Jókai *Dziwne historie* (Złoczów 1895, nakładem Wilhelma Zukerkandla jako 151. tom Biblioteki Powszechnej). Tłumaczenie sygnowane jest kryptonimem S. D. Opracowana przez I. Csaplarosa (przy współpracy A. Korola) *Bibliografia przekładów z literatury węgierskiej w Polsce* (część I: 1821-1917, Warszawa 1976) informuje, iż autorką tłumaczenia była Seweryna Duchńska. Dodam jeszcze, bo bibliografia Csaplarosa tego nie rejestruje, że Zukerkandl wznowił ten tom w 1910 roku. Właśnie któreś z tych złoczowskich wydań Jókai czytał Schulz i - jak widzimy - zapamiętał na zawsze.

znaczoną część utworu wypełnia jego dziennik - Bernard Maurycy Hugo de Montauret, wicehrabia de Vandricourt, przedstawia się czytelnikowi jako typowy produkt swojej epoki; epoki, którą cechuje przede wszystkim odchodzenie od religii, sceptycyzm, agnostycyzm i ateizm. Konsekwencją takiego stanu rzeczy jest postępujący rozkład i zanik najwyższych wartości moralnych, rodzinnych i społecznych. Taką diagnozę postawił Francji drugiej połowy XIX wieku Feuillet w swojej powieści. Jej bohater, oczywiście, ateista, lekkoduch i paryski złoty młodzieniec, aczkolwiek niezupełnie jeszcze zepsuty, staje przed koniecznością ożenku. Na żonę wybiera Alietę de Courtchouse, młodą, piękną i bogatą arystokratkę, która zwraca uwagę cechą niebywałą w jego świecie: wierzy w Boga. Właśnie formacja religijna i moralna Aliety zdecydowała o wyborze Bernarda. Wiara Aliety bowiem w oczach zblazowanego paryżanina czyni z niej osobę wyjątkowo atrakcyjną i pociągającą. Natomiast uczucie młodej kobiety zdaje się prześwieśla nadzieja na nawrócenie przyszłego męża. Tak skomponowane małżeństwo okaże się jednakowoż całkowicie nieudane i skończy się tragicznie. W pewnym momencie pojawia się trzecia osoba dramatu - tajemnicza i piękna Sabina Tallevant, wcielenie zła. Bernard, znudzony w końcu małżeństwem ze świątobliwą Alietą, interesuje się Sabina, ale nie do tego stopnia, żeby porzucić żonę. Sabina usuwa więc tę przeszkodę, podając Aliecie zamiast lekarstwa niewykrywalną truciznę. Teraz Bernard jest wolny i będzie mógł się z nią ożenić. Małżeństwo z zamożnym i znanym arystokratą Sabina traktuje jako środek, który umożliwi jej wejście w świat ludzi prowadzących życie nieskrępowane żadnymi ograniczeniami moralnymi. Bernard dosyć szybko przekonuje się, jakie były prawdziwe motywy postępowania jego nowej żony. Poznaje też prawdę o okolicznościach śmierci Aliety. I dowiaduje się rzeczy dla niego najstraszniejszej: Alieta zorientowała się, że Sabina dała jej do wypicia truciznę, ale nie wszczęła alarmu, ponieważ posądzała swego męża o współudział w tej zbrodni. Oszczędzając Bernarda, przyjęła pokornie wyznaczoną jej rolę ofiary. Jej ofiara nie poszła na marne, gdyż hrabia nawrócił się tuż przed swoją śmiercią, która nastąpiła wkrótce po odkryciu całej prawdy. Ostatnie zdanie powieści komentuje ten fakt następująco: „Za życia biedaczka została pokonana, po śmierci odniosła zwycięstwo” (183).

Nie tak trudno znowu zauważyć, iż istnieje oczywista korespondencja między powieścią Feuilleta i Schulzowskim ekslibrisem. Dostrzegł ją, jak sądzę, Weingarten i akurat dlatego ten znak ochronny umieścił w książce. Z pozoru mogłoby się jednak wydawać, że równie dobrze pasowałby tu obraz Sądu Ostatecznego. Może nawet lepiej, gdyż bardziej wyraziście ujawniłyby się powiązania między tekstem i rysunkiem: wszak skazaną na wieczne potępienie kobietę z Schulzowskiej ryciny da się wprost odnieść do zbrodniczej Sabiny i do tego, co ją czeka w ostateczności. Weingarten nie poszedł za tą powierzchowną, chociaż bardzo narzucającą się analogią. Uważnie przeczytał powieść i właściwie ją zrozumiał, co zresztą nie wymagało jakichś specjalnych kwalifikacji umysłowych. Zrozumiał mianowicie, że utwór Feuilleta nie mówi o potępieniu. Sabina, praktycznie, nie została za swój czyn ukarana. Podkreśla się w powieści ten fakt z dużym naciskiem: „To nikczemne stworzenie ujdzie tedy bezkarnie - jak wiele innych uchodzi i uchodzić będą” (181). Rzecz jasna, możemy być pewni, że nie ominie ją Boża

sprawiedliwość, ale tym aspektem autor już się nie zajmuje. Powieść Feuilleta mówi o odkupieniu i zbawieniu. Mówi o zbawczej ofierze, która gładzi grzechy świata i prowadzi do zwycięstwa dobra nad złem. Mówi o podniesieniu się człowieka z upadku i wyrwaniu z objęć śmierci grzechowej. Mówi o odrodzeniu i zmartwychwstaniu. Ostatni znak, jaki ręka Weingartena postawiła w książce, wydobywa zdanie odnoszące się właśnie do zmartwychwstania:

„A czyż może odrodzenie się człowieka z łona śmierci jest większą, mniej zrozumiałą tajemnicą, niż pierwsze jego urodzenie z łona matki?” (183)

Tak kończy się powieść i tak też kończy się „akcja” ekslibrisu³⁹. Przytoczone wyżej zdanie, które podsumowuje przebieg opowiedzianych w utworze wydarzeń, odnosi się również do zdarzeń „opowiedzianych” w Schulzowskiej rycinie - także jako ich, zaopatrzone w retoryczny pytajnik, podsumowanie. Dlatego Weingarten nie mógł mieć wątpliwości, że trzeba tu wkleić znak o problematyce mesjańskiej.

W ten sposób dowiadujemy się, co prawda bardzo pośrednio, czegoś o tym, jak rozumiał sens omawianego ekslibrisu jego adresat. Naturalnie, to zbyt wątpliwa poszlaka, aby włączyć ją w główny pakiet mesjańskich znaków rozpoznawczych, pokazuje jednak przecież - chociażby w tak mocno ograniczonym wymiarze, chociażby na przykładzie jednostkowym - niesprzeczność proponowanej przeze mnie wykładni z aktem recepcji właściciela ekslibrisu. Rangi rozstrzygającego argumentu owej niesprzeczności nie nadaję, ale nie chcę też lekceważyć jej znaczenia pomocniczego.

Powtórzmy: wolno domniemywać, że Schulz mógł czytać powieść Feuilleta, lecz dowodów bezwzględnych nie ma na to żadnych. Są natomiast dowody, że znał inne utwory o podobnej problematyce. Nie była mu zatem obca sztuka mówiąca o nawróceniu grzeszników, zwłaszcza w obliczu śmierci, sztuka traktująca o odkupieniu i zbawieniu, które dokonuje się za sprawą ofiary złożonej z własnego życia przez kogoś świętego. Jego tekst o *Czarnych aniołach* Mauriaca jest zapisem lektury dzieła literackiego, które zawiera taką właśnie problematykę. Odnajdujemy w tym zapisie między innymi następującą refleksję:

„Co za tajemne węzły łączyć mogą zbrodniarza Gabriela Gradère ze świętym kapłanem księdzem Forcasem, jaka paradoksalna analogia może tu zachodzić między tymi dwiema duszami, jaka akcja duchowa stawia je obok siebie, w dziwnej opozycji, na szachownicy odwiecznej gry? Czy jedna dusza i jej ofiara może wyrównać upadek drugiej, może go kompensować w wyższym porządku rzeczy, czy te dwie dusze ważą się na dwóch szalach wagi, którą Bóg trzyma w ręku? Podczas gdy zbrodniczy Gradère, człowiek, który upadł na dno nędzy ludzkiej, wznosi się w pokoju do nieba, czysty i niewinny ksiądz Forças doznaje potężnej próby, niemal zachwiania w wierze, pod ciężarem grzechów - tamtego”⁴⁰.

39 Pierwsze polskie wydanie powieści Feuilleta ukazało się w 1890 roku w Krakowie. Opublikowało ją wydawnictwo J. K. Żupańskiego, poznańskiego nakładcy, który zresztą już od dobrych kilku lat nie żył. Tak informuje *Bibliografia polska* Karola Estreichera. Ta sama bibliografia powiadamia nas również, że książkę i serię, w jakiej się ukazała (Nowa Biblioteka Rodzinna), przejął następnie Wilhelm Zukerkandl. Egzemplarz Weingartena jest już drukiem oficyny złoczowskiej. Można przypuszczać, iż pochodzi sprzed 1914 roku. Kim natomiast był tłumacz, który podpisał się inicjałami J. S. H. - nie wiem.

40 *Czarne anioły Mauriaca*, „Wiadomości Literackie” 1937, nr 19 (przedruk: B. Schulz, *Proza*. Cytuję za

Powyższe słowa, wywołane lekturą cudzego utworu, napisał Schulz w 1937 roku. Wiemy jednak, że myśl o tajemnicy zbawienia była także jego własną myślą, która nawiedzała go od dawna. Czasami owa myśl konkretyzowała się w jego twórczości, przybierając postać mesjańskiej wizji. Niekiedy wcielała się w obraz plastyczny, samodzielny i zamknięty, jak ekslibris Weingartena, niekiedy uobecniała się w obrazach literackich, ułamkowych i rozproszonych, jak ten z *Genialnej epoki*. Ale jeśli nawet kompletna realizacja tej wizji pozostała tylko w sferze projektów, jak w wypadku powieści *Mesjasz*, to już sam taki zamysł rzuca dostatecznie widoczny zbawczy blask na całe dzieło drohobyckiego twórcy.

11

W liście otwartym zaadresowanym do Witkacego napisał Schulz, że twórczość jest rozwinięciem archetypowych obrazów, które są dane artystom od samego początku ich życia. Przeczytajmy ten fragment:

„Takie obrazy stanowią program, statuują żelazny kapitał ducha, dany nam bardzo wcześnie w formie przeczucia i na wpół świadomych doznań. Zdaje mi się, że cała reszta życia upływa nam na tym, by zinterpretować te wglądy, przełamać je w całej treści, którą zdobywamy, przeprowadzić przez całą rozpiętość intelektu, na jaką nas stać. Te wczesne obrazy wyznaczają artystom granice ich twórczości. Twórczość ich jest dedukcją z gotowych założeń. Nie odkrywają już potem nic nowego, uczą się tylko coraz lepiej rozumieć sekret powierzony im na wstępie i twórczość ich jest nieustanną egzegezą, komentarzem do tego jednego wersetu, który im był zadany. Zresztą sztuka nie rozwiązuje tego sekretu do końca. Pozostaje on nierozwikłany. Węzeł, na który dusza została zasupłana, nie jest fałszywym węzłem, rozchodzącym się za pociągnięciem końca. Przeciwnie, coraz ciaśniej się zwężła. Manipulujemy przy nim, śledzimy bieg nici, szukamy końca i z tych manipulacyj powstaje sztuka” (443).

Jeden z wcześniejszych wariantów tego sekretnego wersetu przybrał u Schulza postać ekslibrisowego Mesjasza walczącego z bestią. Przyszłość miała pokazać, że tym wczesnym obrazem wyznaczył też najdalszą i ostateczną granicę swojej sztuki. Prawie cała późniejsza twórczość była już tylko nieustanną egzegezą i rozsypywaniem mesjańskiego węzła, na który jego dusza została zasupłana. A węzeł ów zamiast rozwiązywać się, coraz ciaśniej zwężał się i zwężał - aż osiągnął „rozmiary” powieści *Mesjasz*. Nierozwikłany do końca supeł - według przytoczonych wyżej słów Schulza - to najlepszy dowód jego prawdziwości.

przedrukiem, s. 526-527). Schulz napisał w sumie kilka tekstów o dziełach literackich, w których centralne kwestie skupiają się wokół zagadnień grzechu i zła, nawrócenia i odkupienia, ofiary i zbawienia. Są to przede wszystkim omówienia francuskiej powieści katolickiej. O jeszcze jednej powieści Mauriaca pisał w recenzji: *Matka i syn*, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 50. *Pamiętnik wiejskiego proboszcza* G. Bernanosa przedstawił w artykuliku zatytułowanym *Powieść o wiejskim proboszczu* („Wiadomości Literackie” 1937, nr 18). Specjalne znaczenie ma w tym kontekście jego obszerny esej *Aneksja podświadomości (Uwagi o „Cudzoziemce” Kuncewiczowej)*, który opublikował w „Pionie” (1936, nr 17): perspektywa eschatologiczna pojawia się tu jako świadome odniesienie interpretacyjne, gdyż dzieło polskiej pisarki - inaczej niż utwory Mauriaca lub Bernanosa - takiego odniesienia wyraźnie i bezpośrednio nie wyznacza.

Jak wiadomo, ten pierwszy „komentarz”, właściwie jego „kopię”, wręczył Schulz Weingartenowi. Przy sobie natomiast zatrzymał oryginał projektu. Po kilkunastu latach, w 1933 roku, ofiarował przyjacielowi także i oryginał „tekstu” mesjańskiej egzegezy. Być może nastąpiło to wtedy, gdy sporządził dla siebie jakąś jego wersję bardziej malarsko rozwiniętą. Ktoś zapamiętał bowiem, że w pokoju Schulza wisiał namalowany przez niego obraz olejny *Zabicie smoka*⁴¹. Czy obraz ten rejestrował dalszy etap mesjańskiej „akcji” i pokazywał Mesjasza, który ostatecznie uśmierca bestię - nie wiadomo.

41 Zob. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji*, s. 246.

IV

Czasy Mesjasza

*Gdyby można było uwstecznić rozwój, osiągnąć jakąś okreśną drogą
powtórnie dzieciństwo, jeszcze raz mieć jego pełnię i bezmiar
- to byłoby to ziszczeniem „genialnej epoki”, „czasów mesjaszowych”,
które nam przez wszystkie mitologie są przyręczone i zaprzysiężone.*

Bruno Schulz, List do A. Pleśniewicza z 4 III 1936

1

Nadeszła pora, aby wreszcie odsłonić argument trzymany dotąd w zanadru: istnieje pewien dokument - z punktu widzenia omawianych tu zagadnień wręcz sensacyjny - który jednoznacznie potwierdza obecność tematu mesjańskiego w twórczości plastycznej Schulza. Dokument ów nie tylko uchyla ewentualne podejrzenie, że wmawiam w dzieło drohobyckiego twórcy problematykę, której ono nie zawiera, ale także - i co więcej! - informuje, iż jest to problematyka po prostu centralna, a nie, jak mogłoby się wydawać, akcydensowa i peryferyjna, bo realizowana w takich drobiazgach jak ekslibrisy.

Taką właśnie rangę, rangę mesjańskiego świadectwa, ma niewielki artykuł Debory Vogel, zatytułowany bardzo zwyczajnie: *Bruno Schulz*. Ale to rzecz niezwykła pod każdym nieomal względem! Już same okoliczności „edytorskie” są dostatecznie niecodzienne, albowiem artykuł został opublikowany w... Szwecji. Notę Vogel o Schulzu zamieściło w listopadzie 1930 roku ukazujące się w Sztokholmie żydowskie czasopismo w języku szwedzkim „Judisk Tidskrift” (nr 7)¹. Pismo redagował sztokholmski rabin Markus Ehrenpreis, wuj autorki, co wyjaśnia, skąd wziął się za Bałtykiem jeden z najwcześniejszych tekstów o Schulzu². Vogel, która niedawno (przypuszcza się, że gdzieś około 1930 roku) poznała autora *Xięgi Bałwochwalczej*, charakteryzuje w swoim

-
- 1 Polski przekład Anny Węgleńskiej w zbiorze: *Bruno Schulz 1892-1942. Katalog - pamiętnik wystawy*, s. 165. Ficowski przypuszcza, w komentarzu dołączonym do przekładu, że jest to najprawdopodobniej ten sam tekst, który Vogel opublikowała - również w 1930 roku - we lwowskim czasopiśmie „Cusztajer” (nr 2). „Cusztajer” było pismem - w jidisz - poświęconym sztuce, jakie ukazywało się w latach 1930-1931 staraniem grupy żydowskich artystów i krytyków ze środowisk galicyjskich. Wyszły zaledwie trzy numery tego pisma. Także Chone Shmeruk (*Issac Bashevis Singer o Brunonie Schulzu*, „Akcent” 1992, nr 4, s. 109) wspomina o artykule Vogel w „Cusztajerze”, ale - niestety - nie przedstawia jego zawartości. Szkoda, bo czasopismo jest bardzo trudno dostępne.
 - 2 Ehrenpreis, urodzony we Lwowie w 1869 roku, pisał świetnie po polsku, o czym świadczy jego książka *Kraj między Wschodem a Zachodem. Podróż Żyda po Hiszpanii*. Ten znakomity tom eseistycznej prozy, zaopatrzonej w list-przedmowę Alfonsa Paqueta i przyozdobiony ilustracjami Gunnara Lindvalla, wyszedł (także w 1930 roku!) nakładem Wydawnictwa Księgarni Mariana Hasklera (Stanisławów-Warszawa). Zob. fragment przedruku z notą o autorze P. Hetmańskiego: „Akcent” 1990, nr 1-2, s. 82-90.

szkicu dotychczasową jego twórczość, naturalnie, wówczas jeszcze tylko plastyczną, ale przy okazji niejako powiadamia też czytelników „Judisk Tidskrift”, iż pisze on również „swoistą prozę poetycką”.

I dodaje, że obydwie dziedziny łączy jednolita wizja rzeczywistości. Jak pamiętamy, kilka lat później Schulz w liście do Witkiewicza wypowie się podobnie na temat relacji między tymi dwoma skrzydłami swojej twórczości. Tak więc już na trzy lata przed literackim debiutem autora *Sklepów cynamonowych* szwedzkojęzyczny czytelnik dowiadywał się, że w Polsce żyje oryginalny pisarz, na którego warto zwrócić uwagę!³ Gdyby Lars Andemening, bohater *Mesjasza ze Sztokholmu* Cynthii Ozick, wiedział o tej, jak powiada Schulz, „wczesnej antycypacji”... Ba, gdyby Lars Andemening w ogóle wiedział, że we wtorek 25 sierpnia 1936 roku przybył do jego miasta i spędził w nim prawie całą dobę sam Bruno Schulz...⁴ W tym momencie interesuje nas jednak inny wątek, jaki znajduje się w tekście Vogel. Ten oto:

„Schulz podejmował następujące tematy: »Xięga Bałwochwalcza« (18 rycin), »Spotkanie«, »Chora rodzina«, »Rewolucja w mieście«, »Karły«, »Czasy Mesjasza« - wszystkie w niezliczonych wariantach; wszystkie - warianty tego samego tematu: skończona doskonałość kobiety w obliczu męskiego podziwu. Także w »Czasach Mesjasza« występują podobni do karłów pokurczem mężczyźni i uskrzydłone, fantastyczne kobiety, które w głębokich powozach, nagie, przejeżdżają ulicami miasta”.

To te dwa zdania - jak łatwo się domyślić - przynoszą ową rewelacyjną informację mesjańską, której znaczenia nie sposób przecenić. Zanim przedstawię szczegółową ich egzegezę, chcę powiedzieć coś o wiarygodności autorki tych zdań. Szczególna pozycja Debory Vogel w biografii twórczej Schulza jest powszechnie dzisiaj znana, ale warto ją tu przypomnieć, żeby nie było żadnych wątpliwości, co do oceny przekazanych przez nią informacji. Nie popełnimy zatem pomyłki, kiedy powiemy, że wśród rozmaitych osób, jakie występują w Schulzowej biografii, jej przysługuje najwyższa bodaj wiarygodność i wyjątkowa zarazem kompetencja. Zapewniają jej tę wysoką pozycję przynajmniej dwie ważne okoliczności. Jedna taka: Vogel miała bardzo głęboki i bezpośredni wgląd w twórczość Schulza, ponieważ przez kilka lat (mniej więcej w latach 1930-1933) łączyły ją z artystą nader bliskie i rozległe związki natury zarówno emocjonalnej, jak i intelektualnej. Przypadła jej nawet w udziale, o czym wiemy od samego Schulza, niebagatelna wszak funkcja „akuszerki” - prawie dosłownie! - jego pisarstwa. Pamiętamy przecież, co napisał w liście do Romany Halpern: „Szkoda, że nie znaleźmy się przed paru laty. Wtedy umiałem jeszcze pisać piękne listy. Z moich listów powstały stopniowo *Sklepy cynam.* Te listy po największej części

3 Nie trzeba chyba specjalnie podkreślać, że dla recepcji twórczości Schulza w Szwecji nie miało to i tak praktycznie żadnego znaczenia, albowiem pierwszy przekład *Sklepów cynamonowych*, pióra Johanna Malma, ukazał się dopiero w 1983 roku.

4 O morskiej wyprawie Schulza do Sztokholmu w końcu sierpnia 1936 roku wiedzieliśmy - w odróżnieniu od Larsa Andemeninga - od dawna, ale dopiero zupełnie niedawno Jan Ciechowicz (*Bruno Schulz w teatrze*, w zbiorze: *Teatr pamięci Brunona Schulza*, s. 129), sięgając do odpowiednich dokumentów, ustalił dokładną jej datę: „Parostatek »Kościuszek« odbył w sierpniu tego roku tylko jeden rejs do Sztokholmu. Wypłynął z portu gdyńskiego 24 sierpnia z 649 turystami na pokładzie. Wrócił, wedle indeksu rejsów, 27 sierpnia o godz. 17⁰⁰”.

skierowane były do Pani Debory Vogel, autorki *Akacje kwitną*⁵. Druga zaś następująca: Vogel miała odpowiednie kwalifikacje zarówno intelektualne, jak i artystyczne, aby dobrze zrozumieć i prawidłowo zarejestrować intencje twórcze Schulza, albowiem zajmowała się dość aktywnie teorią i krytyką sztuki. No, i - przede wszystkim może - sama też była wcale interesującą pisarką. Przytoczone wyżej zdania napisała więc osoba doskonale zorientowana, czerpiąca swoje informacje z pierwszej ręki i w pełni świadoma ich znaczenia.

Wprawdzie notatka Vogel jest mocno lakoniczna, ale i z niej można dowiedzieć się o paru niezmiernie dla nas istotnych sprawach. Oczywiście, wszystkie dotyczą *Czasów Mesjasza*. Wypunktujmy je dla większej przejrzystości. Po pierwsze, z notatki tej jasno wynika, że wśród kilku podstawowych tematów, jakie Schulz zrealizował w swojej twórczości plastycznej przed 1930 rokiem, był także i taki, który nazywał *Czasami Mesjasza*. Po drugie, w notatce akcentuje się dobitnie, że temat ten - podobnie zresztą, jak i inne zasadnicze dla niego tematy - podejmował Schulz w wielu pracach („wszystkie w niezliczonych wariantach”). Po trzecie, autorka tego zapisu podkreśla, że temat ów wiąże się ściśle z pozostałymi tematami i razem z nimi („warianty tego samego tematu”) tworzy jeden wielki i nadrzędny temat, który dominuje w całej twórczości plastycznej Schulza („skończona doskonałość kobiety w obliczu męskiego podziwu”). Po czwarte, Vogel wymienia te cechy, które upodabniają *Czasy Mesjasza* do innych Schulzowskich tematów („podobni do karłów pokurczeni mężczyźni i uskrzydłone, fantastyczne kobiety, które w głębokich powozach, nagie, przejeżdżają ulicami miasta”).

Informacje Vogel o *Czasach Mesjasza* są - nawet w tak skondensowanej postaci - absolutnie rewelacyjne, ale nasz poznawczy apetyt rośnie i chcielibyśmy wiedzieć znacznie więcej. Chcielibyśmy zwłaszcza wiedzieć, co określa specyfikę i odrębność tego tematu na tle innych Schulzowskich tematów. Sprawa ta nie jest klarowna, gdyż autorka szkicu kładzie duży nacisk na to, co łączy *Czasy Mesjasza* z pozostałymi wątkami tematycznymi, ale nie podaje, czy występują też między nimi jakieś różnice. W konsekwencji nie mamy żadnej pewności - czy jej zwięzła charakterystyka *Czasów Mesjasza* ogranicza się do wydobycia z tego tematu tylko tych motywów, które są wspólne dla całej twórczości, czy może przeciwnie - wskazane przez nią motywy są, owszem, typowe dla całego dzieła Schulza jako „warianty tego samego tematu”, ale właśnie jako takie a nie inne „warianty” występują jedynie w *Czasach Mesjasza*. Dwa kolejne pytania narzucają się nam tu nieodparcie: Czy wymienione w tekście Vogel zestawienie, obejmujące figury pokurczonych mężczyzn i postacie nagich kobiet w powozach, było w Schulzowskiej plastyce zarezerwowane tylko dla tematu mesjańskiego? Czy oprócz tego męsko-żeńskie zestawienie postaciowego mesjański temat zawierał jeszcze jakieś dodatkowe motywy? Pytania te biorą się przede wszystkim z naszego - niemałego - zaskoczenia, ponieważ podane przez autorkę znaki identyfikacyjne *Czasów Mesjasza* zupełnie nie przystają do tych potocznych wyobrażeń, jakie bylibyśmy skłonni kojarzyć z tematem o takim charakterze. Nie rozumiemy, dlaczego tę akurat

5 List z 15 XI 1936 (Schulz, *Księga listów*, 85).

serię swoich prac zaliczył Schulz do tematu mesjańskiego, gdyż o karłowatych mężczyznach i nagich kobietach w powozach możemy powiedzieć wiele, lecz nie to przecież, że w sposób oczywisty mają coś wspólnego z Mesjaszem.

Nie zaskakuje nas, rzecz jasna, samo określenie „czasy Mesjasza”, ponieważ znamy je z przytaczanego tu już dwukrotnie listu Schulza do Pleśniewicza. I w liście tym jest ono wypełnione rzeczywiście mesjańską treścią, którą da się rozpoznać bez większego trudu. Schulzowskie „czasy mesjaszowe” - te z listu do Pleśniewicza - są tymi samymi, „które nam przez wszystkie mitologie są przyrzeczone i zaprzysiężone”. Jawią się one w pierwszym rzędzie jako wartość postulowana: najwyższa i ostateczna. Wyobraża je sobie Schulz jako końcowy etap pewnej drogi, która prowadzi do absolutnej pełni - prawdziwej dojrzałości. Ta optymalna dojrzałość, która byłaby ziszczeniem obietnicy mesjańskiej, dokonuje się wszakże poprzez powrót do tych jakości, jakie zawierała w sobie „genialna epoka” - dzieciństwo⁶. Bez wątplenia w tej aksjologii, jaką Schulz wiąże zarówno z pojęciem „czasów mesjaszowych”, jak i „genialnej epoki” mieści się także kategoria „doskonałości”, ale nie sądzę, żeby można ją było sprowadzić do zapisanej przez Vogel postaci: „skończona doskonałość kobiety w obliczu męskiego podziwu”. Nie wydaje nam się również, aby modelową ikoną mesjańskiej dojrzałości - „dziecięcej dojrzałości”! - mogła być wskazana przez nią męsko-damska konfiguracja złożona z uskrzydłonych kobiet w powozach i podobnych do karłów mężczyzn. Zatem to wszystko, co napisała o *Czasach Mesjasza* przyjaciółka artysty odnosi się najwidoczniej do jakiegoś innego, z gruntu odmiennego sposobu pojmowania tej kategorii. Tak - ale jakiego?

Na razie wiemy tylko tyle: ów wariant „czasów mesjaszowych”, który znalazł swój wyraz w Schulzowskich pracach przed 1930 rokiem, obejmował te nieco nas szokujące, mówiąc powściągliwie, bo jakby mało mesjańskie, motywy obrazowe. To jedyny nasz trop w tej kwestii. Jeśli chcemy więc wyjaśnić tę - przynajmniej - intrygującą zagadkę mesjańską, musimy dołączyć do tłumu podobnych do karłów pokurczonych mężczyzn i wraz z nimi skupić całą naszą uwagę na fantastycznych, uskrzydłonych i oczywiście nagich kobietach, które w głębokich powozach przejeżdżają ulicami miasta.

2

Niewiele nas ta afiliacja kosztuje, gdyż wystarczy nawet pobieżnie przerzucić Schulzowskie grafiki albo rysunki, żeby przekonać się, iż tego typu mężczyźni występują w jego świecie prawie wszędzie. Naprawdę trudno byłoby nie zauważyć, że męska część populacji składa się u Schulza nieomal wyłącznie z karłów i pokurczów zajętych - nader intensywnie - bałwochwalczą adoracją żeńskich idoli. Taki jest u niego w tym zakresie standard. Dopiero bardzo wnikliwy ogląd, jak pamiętamy z dokonanych w poprzednich rozdziałach analiz, ujawnia w dziele Schulza starannie

6 List Schulza do Pleśniewicza poddaję dokładniejszej analizie w *Księżde blasku*.

zasmakowaną obecność zaledwie paru osobników nie mieszczących się w tej „normie”. Trzeba zatem stwierdzić, że wymienieni w szkicu Debory Vogel mężczyźni nie są dla nas dobrym drogowskazem mesjańskim, ponieważ nie wyodrębniają żadnej specyficznej grupy prac. Przeciwnie - są raczej elementem zacierającym ewentualne różnice między poszczególnymi wątkami tematycznymi. W takiej sytuacji tylko kobiety w powozach są jedyną naszą nadzieją na to, że uda się - chociażby w przybliżeniu - określić, które z Schulzowskich prac mogły należeć do tematu *Czasy Mesjasza*. Rzecz jasna, kobiet u Schulza, podobnie jak mężczyzn, również nie brakuje, ale nie wszystkie, na szczęście, „w głębokich powozach, nagie, przejeżdżają ulicami miasta”. Musimy więc przyjąć, zresztą innego wyjścia nie mamy, że pojazd jest tu wyjątkowo ważnym atrybutem. Czy od razu mesjańskim - tego w tej chwili nie wiemy.

Wiemy natomiast, że w Schulzowskim symbolarium obraz konnego pojazdu zajmował faktycznie centralne miejsce. Poinformował nas o tym bezpośrednio sam pisarz. W słynnym autokomentarzu ogłoszonym w formie listu otwartego do Witkiewicza napisał na ten temat osobny akapit. Przytaczam go w całości:

„Początki mego rysowania gubią się w mgłę mitologicznej. Jeszcze nie umiałem mówić, gdy pokrywałem już wszystkie papiery i brzegi gazet gryzmołami, które wzbudzały uwagę otoczenia. Były to z początku same powozy z końmi. Proceder jazdy powozem wydawał mi się pełen wagi i utajonej symboliki. Około szóstego, siódmego roku życia powracał w moich rysunkach wciąż na nowo obraz dorożki z nastawioną budą, płonącymi latarniami, wyjeżdżającej z nocnego lasu. Obraz ten należy do żelaznego kapitału mojej fantazji, jest on jakimś punktem węzłowym wielu uchodzących w głąb szeregów. Do dziś dnia nie wyczerpałem jego metafizycznej zawartości. Widok konia dorożkarskiego nie stracił po dziś dzień dla mnie na fascynacji i wzburzającej mocy. Schizoidalna jego anatomia pełna na wszystkich końcach rogów, węzłów, zębów i sterczyn została jak gdyby wstrzymana w rozwoju w chwili, gdy chciała się jeszcze dalej rozrósć i rozgałęzić. A i powóz jest wytworem schizoidalnym, wynikłym z tej samej zasady anatomicznej - wieloczłonkowy, fantastyczny, zrobiony z blach powyginanych jak płetwy, ze skóry końskiej i ogromnych kół-klekoktek” (442).

Dla Schulza - jak widać - powóz, który spotykamy z jednakową bodajże częstotliwością zarówno w jego plastyce, jak i w prozie, nie jest tylko zwykłym motywem albo nawet tematem. To - archetyp, metafizyczny wehikuł obdarzony w jego wyobraźni zdolnością do „przewozu” najrozmaitszych sensów. Można sądzić, że wypełnienie tak bardzo symbolicznego pojazdu nagimi kobietami łączyło się z pewną szczególną konkretyzacją. Że konkretyzacja ta miała coś wspólnego z „czasami mesjaszowymi”, wiemy z notatki Debory Vogel. Z jej listu, jaki napisała kilka lat później do Schulza wynika, iż dobrze orientowała się w symbolicznej wartości powozu: „Twój list dzisiejszy przypomniał mi obraz dawnej jesiennej landary, którą mieliśmy jechać razem w krainę kolorowości”⁷. Czyżby chodziło o jakąś nieokreśloną, tajemniczą mesjańską „krainę kolorowości”? Możliwe. Chętnie zaakceptowalibyśmy taki domysł, gdybyśmy tylko umieli wyjaśnić, jaką funkcję

7 List Vogel do Schulza (z końca sierpnia lub początku września 1938) zamieszcza Ficowski w aneksie do Schulzowskiej *Księgi listów* (cytat ze strony 171).

w tym mesjańskim pojeździe pełnią wspaniałe, nagie kobiety, wzbudzające nieustanny podziw karłowatych osobników płci męskiej. Przyjrzyjmy się więc dokładnie pasażerkom owych niezwykłych powozów.

W tej części twórczości plastycznej Schulza, jaka jest dzisiaj znana i mniej lub bardziej publicznie dostępna, znaleźliśmy 28 prac, w których występują kobiety i powozy⁸. Skupiony wokół tego motywu zbiór należałby zatem, rzecz jasna hipotetycznie, do kręgu tematycznego *Czasów Mesjasza*. Od razu narzucają się tu dwie, dość zaskakujące, obserwacje ogólne. Po pierwsze, wszystkie interesujące nas prace - z wyjątkiem jednej - są rysunkami. Ta inna - to pochodząca z *Xięgi Bałwochwalczej* grafika zatytułowana *Na Cyterze*. Tak znaczna dysproporcja w zakresie techniki wykonania zdaje się świadczyć, iż kobiety i powozy faktycznie należą do jakiegoś odrębnego tematu niż całkowicie przecież graficzny temat „bałwochwalstwa”. Równocześnie jednak obecność - wprawdzie nikła - owego motywu także na terenie *Xięgi Bałwochwalczej* pokazuje, że u Schulza poszczególne tematy nie są zbyt ostro rozgraniczone. Po drugie, w przytłaczającej większości tych prac między kobietami i mężczyznami nie zawiązują się praktycznie żadne specyficzne i znaczące relacje! Dwie ryciny (I, 270; II, 513) są w ogóle pozbawione mężczyzn. W dwudziestu dwu innych przebywanie w pobliżu kobiet jest albo uzasadnione czynnikami naturalnymi (dorożkarz, ojciec jednej z pasażerek), albo ma charakter zupełnie przypadkowy i neutralny (pojedynczy przechodzień, który nie wykazuje zainteresowania - rzecz u Schulza niesłychana! - pojazdem i jego zawartością). Jedynie w czterech pracach damsko-męska sytuacja jawi się w odmiennej formie. Wśród nich tylko jedna - właśnie ta samotna w tym zestawie grafika *Na Cyterze* - częściowo odpowiada tej charakterystyce, którą podała Debora Vogel: z bryczki, którą ciągnie kilku nagich mężczyzn, wysiada kobieta, ubrana, a u jej stóp klęczą w bałwochwalczych pozach, mocno przygięci do ziemi dwaj mężczyźni. Nigdzie indziej w omawianym zbiorze nie natrafiamy na najmniejsze nawet przejawy owego „podziwu” wobec „skończonej doskonałości kobiety”, jaki zazwyczaj demonstrują w podobnych wypadkach Schulzowscy mężczyźni. Ryciny z tej grupy wyróżniają się raczej tym, że pierwiastek erotyczny został w nich przeniesiony na jakiś inny poziom niż ten, który znamy z pozostałej twórczości autora *Xięgi Bałwochwalczej*.

Jaki to poziom? Zanim spróbujemy wyciągnąć konkretniejsze wnioski, trzeba wpierw trochę pogłębić dotychczasowe obserwacje. Przede wszystkim wypada zauważyć, że wyodrębniony przez nas zbiór Schulzowskich rycin nie jest zbiorem wewnątrznie jednorodnym. I wcale nie dlatego, że - jak wskazywaliśmy wyżej - przynajmniej jedna rycina należy również do odmiennego zbioru. Są tu

⁸ Najpełniejszy zbiór znanych i dostępnych dzisiaj prac plastycznych Schulza zawiera wymieniany już w tym studium dwutomowy katalog: *Bruno Schulz 1892-1942. Rysunki i archiwalia* (prace zamieszczone w tym tomie lokalizuję dalej bezpośrednio w tekście i oznaczam je rzymską jedyneką oraz arabską cyfrą, wskazując numer katalogowy); *Bruno Schulz 1892-1942. Katalog - pamiętnik* (prace z tego tomu oznaczam rzymską dwójką i arabskimi cyframi odnoszącymi się do numeru katalogowego). Osobno należy wymienić jeszcze następujące edycje: B. Schulz, *Xięga Bałwochwalcza* oraz B. Schulz, *Ilustracje do własnych utworów*, zebrał, opracował, słowem wstępnym opatrzył J. Ficowski, Warszawa 1992. W powyższych publikacjach zamyka się praktycznie cała - znana dzisiaj - twórczość plastyczna Schulza.

jeszcze inne, liczniejsze i w konsekwencji ważniejsze zróżnicowania. W pierwszej kolejności dostrzegamy, iż owa hipotetyczna całość, którą zgromadziliśmy wokół motywu „kobiety w powozach”, rozłamuje się nam na dwa podstawowe zespoły. Jeden z nich można zatytułować (zresztą tak czynią wydawcy prac Schulza) *Bianka z ojcem w powozie*, gdyż stanowi go ciąg jedenastu rysunków, odnoszących się do następującego fragmentu *Wiosny*:

„Przyjechał ojciec Bianki. Stałem dziś u zbiegu ulicy Fontann i Skarabeusza, gdy nadjechała lśniąca, otwarta landara z pudłem szerokim i płytkim, jak koncha. W białej tej jedwabnej muszli ujrzałem Biankę na wpół leżącą w tiulowej sukience. Łagodny jej profil ocieniony był kryzą kapelusza, która, opuszczona w dół, przytrzymana była wstążką pod brodą. Tonęła niemal cała w szlarach białego fularu, siedząc obok pana w czarnym tużurku i białej pikowanej kamizelce, na której złocił się ciężki łańcuch z mnóstwem breloków. Pod czarnym głęboko zasuniętym melonikiem szarzała zamknięta, ponura twarz z bokobrodami” (174-175).

Nie musimy opisywać tych rysunków, ponieważ wszystkie dość wiernie - drobne różnice w przedstawieniu niektórych detali nie wydają się przecież istotne - odwzorowują opisaną w opowiadaniu scenę, którą ujrzał narrator stojący „u zbiegu ulicy Fontann i Skarabeusza”. Pod tym akurat względem sprawa jest prosta, ponieważ to daleko idące podobieństwo wizji ikonicznej i wizji słownej możemy łatwo uchwycić. Mamy natomiast duży kłopot z ustalaniem wzajemnych zależności między tymi wizjami, gdyż nie wiemy, czy faktycznie rysunki ilustrują tekst, czy raczej tekst opisuje i rozwija narysowany wcześniej obraz. Są pewne podstawy, aby uważać, że rysunki te powstały jako ilustracja do gotowego już opowiadania: na jednej rycinie z tej serii znajduje się nawet autorska sygnatura i data „1937”, inną zadedykował Schulz Waśniewskiemu 18 stycznia 1938 roku, jeszcze dwie inne dołączył do zestawu 33 ilustracji, którymi wzbogacił opublikowany w 1937 roku tom *Sanatorium pod Klepsydrą*. Dodajmy też, że cała seria utrzymana jest w jednorodnej stylistyce, co wzmacnia wrażenie, iż wykonano ją w bardzo zbliżonym okresie. Dane te sugerowałyby zatem, że Schulz rysował Biankę z ojcem w powozie gdzieś w drugiej połowie lat trzydziestych, mniej więcej wtedy, gdy pisał i publikował *Wiosnę*⁹. Skąd więc nasze wątpliwości?

Otóż w Schulzowskim procesie twórczym miała miejsce również i taka sytuacja, kiedy „ilustracja” - weźmy jednak w cudzysłów ten termin - powstawała znacznie wcześniej niż utwór, w którym znajdował się jej słowny ekwiwalent! Przynajmniej jeden tego typu przypadek ma ścisłą dokumentację. Chodzi o kilka rysunków, którym nadaje się wspólny tytuł *Józef przy łóżku chorego ojca*. Zestaw ten jest równie zwarty i jednolity, jak seria z Bianką. Dwie ryciny z tego zbioru posłużyły Schulzowi jako ilustracje do opowiadania *Sanatorium pod Klepsydrą*: jedna w pierwodruku czasopiśmienniczym, druga w przedruku książkowym. Na trzeciej (II, 491), którą tylko z największym wysiłkiem da się odróżnić od tej zamieszczonej przy pierwodruku, widnieje

9 Pierwszy ślad *Wiosny* pojawia się w liście (z 28 11935) Schulza do Waśniewskiego. „Mam fragment dla »Kamieny«, ale to wyraźny fragment, tj. ułamek, a raczej wstęp do jakiejś nie zrobionej jeszcze noweli” (*Księga listów*, 47). O szczegółach pisze Ficowski w szkicu *Pierwsza wiosna, czyli święto Paschy*, [w:] tenże, *Okolice sklepów cynamonowych*, s. 66-71. Zob. również: Panas, *Księga blasku*, s. 181-182.

podpis autora i data „1935”. Gdyby istniały jedynie te trzy rysunki, bylibyśmy całkowicie przekonani, że pomysł, aby narysować taką scenę, zrodził się u Schulza właśnie w związku z ogłoszonym wówczas utworem. Ale jest jeszcze czwarty rysunek (II, 490) w tej serii, który też ma autorską sygnaturę i datę... 1926!

Bianka z ojcem w powozie takiej dokumentacji nie posiada, ale są poszlaki umożliwiające przypuszczenie, że obraz dziewczyny spowitej w tiule i fulary, która w lekkim ekwipażu przejeżdża ulicami miasta, pojawił się w wyobraźni Schulza wcześniej niż jego literackie wcielenie. Jakąś prototypową wizję Bianki dostrzegam bowiem w rycinie (II, 510), którą Schulz wykonał w 1933 roku. Dopiero dwa lata później zaczął tworzyć *Wiosnę*. Co prawda dziewczyna z tego rysunku jest nieco inaczej upozowana niż późniejsza Bianka i nie towarzyszy jej pan w czarnym tużurku, lecz różni się od innych kobiet w powozach przecież zdecydowanie: ma na sobie - podobnie jak Bianka - sukienkę. To - jak się niebawem przekonamy - ważny znak w Schulzowskim wyobrażeniu *Czasów Mesjasza*.

Bo drugi zespół rycin w analizowanym tu zbiorze tym się przede wszystkim wyróżnia, że pokazuje kobiety kompletnie nagie. Dziewczyna z rocznika 1933 byłaby zatem świadectwem zachodzącej w obrębie mesjańskiego tematu transformacji, w trakcie której wyłonił się i ostatecznie uformował wariant z „tiulową” Bianką w powozie. Odmienny moment w dynamice mesjańskich, rzecz by można, „wewnątrzustrojowych” przekształceń utrwalił Schulz w bardzo tajemniczym dla nas rysunku (I, 71): jeszcze jedna Bianka w landarze, ale tym razem bez asysty pana w tużurku i całkiem - jeśli nie liczyć kapelusza - nagusieńka! A na koźle - woźnica z twarzą autora. Rysunek ten jest dowodem na to, że między obydwoma zespołami Schulzowskich rycin, zespołem Bianki ubranej i zespołem nagich kobiet, które tworzą wspólny motyw „kobiety w powozach”, istnieje jakieś przejście. Dodatkowym i dość swoistym tego potwierdzeniem może być rysunek (I, 270) umieszczony na rewersie nagiej Bianki: dwie gołe kobiety w powozie bez woźnicy. Nie mam wątpliwości, że na tej obustronnie wypełnionej kartce papieru został zarejestrowany pewien istotny dla naszego tematu proces. Proces - przemiany. Naturalnie. Ale - w którą stronę? Czy mamy do czynienia, mówiąc skrótowo, z Bianką jeszcze nieubraną, czy - już rozebraną? Obydwa warianty wydają się jednakowo uzasadnione.

Być może jesteśmy świadkami „narodzin” Bianki. Akcja porodowa przebiega tu - przypuśćmy - takim trybem: Schulz bierze do ręki kartkę z rysunkiem dwóch kobiet w powozie i spostrzega, że jedną z pasażerek nakreślił zanadto szkicowo, właściwie - prawie jej nie widać, jedynie jakiś zarys biustu, trochę nóg. Zbyt mało, jak na obraz dwóch „pełnych” kobiet. Odwraca więc kartkę i rysuje od nowa. I w tym momencie nastąpił przełom, bo ta „niedorobiona” na odwrotnej stronie kobieta znikła mu w ogóle z rysunku - albo ją niechcący „zgubił”, albo też świadomie „wysadził” z pojazdu. Tego nie wiem. W ten sposób rysownikowi objawiła się w jego ezoterycznym powozie „z pudłem szerokim i płytkim jak koncha”, „w białej tej jedwabnej muszli” - niczym Wenus Botticellego - pojedyncza naga kobieta, późniejsza, jak u florentyńczyka, „primaweralna” Bianka.

To rzeczywiście ważna jakość, choć dotyczy ilości, gdyż we wszystkich pozostałych rysunkach z tej serii ekipaże są wypełnione dwiema, a nawet trzema gołymi kobietami. Ta rycina jest pod tym względem wyjątkowa. Na rysunku z 1933 roku widzimy naszą heroinę już należącą do kategorii kobiet jako tako przyodzianych. W 1935 roku pojawia się w jej powozie ni stąd, ni zowąd - zamiast wyeliminowanej współpasażerki? - pan w tużurku. Za chwilę wjadą do opowieści o wiośnie. Ona zostanie tajemniczą i egzotyczną Bianką, on - równie tajemniczy i egzotyczny - okaże się jej ojcem, panem de V., „wysoce podejrzaną osobistością występującą pod zgoła innym nazwiskiem i w innym kraju” (188).

Być może jesteśmy świadkami „śmierci” Bianki. Umiera „stara” Bianka, ta okryta tiulową sukienką, rodzi się „nowa”, wyzwolona z tiulowej materii. Porządek transformacji jest tu zatem odwrotny niż w opisanej wyżej sytuacji. Tam - od nagości do ubioru, tu - od ubioru do nagości. Zarys tego procesu przedstawił Schulz w *Wiośnie*. W opowiadaniu Bianka jawi się adorującemu ją bohaterowi jako istota zamknięta w żelaznym gorsecie form i zasad. „Całe pokolenia tresury tkwią w jej zdyscyplinowanej krwi” (166). Widzimy ją zawsze w towarzystwie guwernantki lub w landarze z ojcem, zawsze w nieskazitelnie białej sukience, zawsze dobrze ułożona. W jej zachowaniu nie ma żadnego „pobłażliwego rozluźnienia” (167), żadnej „miękkości i rozwiązłości” (167). „Wprost przeciwnie” - powiada narrator i trzeba się z nim zgodzić. Nic więc dziwnego, że tak sterylna osoba nie dostarcza bohaterowi żadnych erotycznych podniet. Jej ciało - poza buzią - właściwie nie podlega jego skądinąd uważnej obserwacji. Ośmiela się jedynie zwrócić uwagę na pewien „nie znaczący” detal - „spierzchłą skórę na kolanach”, notabene, „jak u chłopca” (153). „Wszystko inne, powyżej i poniżej, jest transcendentne i niewyobrażalne” (153). I taką też wizję Bianki - poddanej „pod nakazy taktu”, „włożonej” w „formy przepisane” (166) i zajętej prawie bez reszty „najściślejszym przestrzeganiem formy” (167) - zawarł Schulz w cyklu jedenastu rycin, z których dwie włączył do materiału ilustracyjnego *Sanatorium pod Klepsydrą*. Nie jest to jednak wizja do końca prawdziwa, bo w opowiadaniu przychodzi taka chwila, gdy Bianka zaczyna wyłamywać się z tej narzuconej jej (również przez bohatera) formy: „Ona, taka zawsze opanowana i poważna, samo uosobienie karności i pięknej dyscypliny, staje się teraz pełna kaprysów, przekory i nieobliczalności” (199). Bunt Bianki przeciw formie - iście Gombrowiczowski! - kulminuje w scenie, „gdy, wijąc się jak jaszczurka pod kołdrą” (200), składa konsekwentnie dotąd asekualnemu adoratorowi niedwuznacznie seksualną propozycję. „Twarzyczka jej płonie ekstazą, oczy zwężają się od napływu rozkoszy” (200) - czytamy i mimo naiwności naszego bohatera nie mamy już złudzeń co do rzeczywistej natury panienki, którą na poprzednich stronicach maskowała starannie tiulowa szata.

Jak wiadomo, bohater opowiadania, owładnięty swoją *idée fixe*, nie przyjął złożonej mu oferty i Bianka, obnażając ukryte pragnienie, straciła okazję, aby obnażyć się również dosłownie. Nierozebbraną ostatecznie w *Wiośnie* Biankę rozebrał Schulz dopiero w analizowanym rysunku, stawiając niejako kropkę nad i. Musiał ją przy tym także uwolnić od towarzystwa ojca, pana de V., który chcąc nie chcąc, pełnił przy niej również funkcję męskiej przyzwoitki. Schulz odwraca zatem

rysunek z nagą Bianką i na odwrocie szkicuje następną nagą kobietę w powozie. Nieznany (nam) impuls każe mu rysować dalej: jeszcze parę ruchów ołówka i obok tej pierwszej pojawia się zarys drugiej kobiety - zamiast usuniętego pana de V.? - kawałek biustu, nogi, kolana, na których nie ma ani śladu spierzchłej, jak u chłopca, skóry. Gestem tym Schulz wciela na powrót Biankę do licznej u niego klasy nagich kobiet, które zasiadając - po dwie, po trzy - w głębokich powozach przejeżdżają ulicami miasta.

Goła kobieta, jaka jest, każdy widzi - powiedziałby zapewne, posiłkując się tą szczęśliwą formułą własnego wyrobu (odsyla nas do niej w tej sprawie Włodzimirz Bolecki, z czego skwapliwie tu korzystamy¹⁰) i nie bacząc wcale na swą duchowną sukienkę, nieoceniony ksiądz Benedykt Chmielowski, aczkolwiek nie omieszkałby też erygować przy tym stosowny komentarz moralny, który pogłębiłby nieco ów porażający oczywistością konterfekt dany - jak wiadomo - „mądrym dla memoryjału, idyjom dla nauki, politykom dla praktyki, melankolikom dla rozrywki”. My erekcję naszego komentarza aksjologicznego jeszcze na pewien czas odłożymy. Deskrypcja, mówiąc nadal w stylu sasko-schulzowskim, niektórych epifenomenów, pobieźny rzut oka podsuwa usłudze taki wniosek, jakie towarzyszą owej epifanii nagości, zatrudni nas doraźnie.

Wśród takich cech, które mogłyby uchodzić za drugorzędne - i pewnie w potocznej recepcji tak się też dzieje - na plan pierwszy wysuwa się szczególnie pozornie nieistotny dla semantyki omawianego motywu: obecność woźnicy na koźle powozu. Część rycin z nagimi kobietami (I, 88; I, 89; I, 90; I, 107; I, 108; I, 109; II, 511 i cała seria z Bianką zarówno ubraną, jak i rozebraną) ma woźnicę, który kieruje pojazdem. Inna - mniejsza - grupa rysunków (I, 67; I, 270; II, 513; II, 514) obywa się bez niego i wyładowany kobietami powóz pędzi bez żadnej kontroli. O samym woźnicy trzeba powiedzieć przede wszystkim to, iż jest postacią bodaj najbardziej określoną w analizowanym zbiorze, gdyż we wszystkich pracach rysuje go Schulz prawie identycznie: wyróżnia go zawsze nie bat, jak można by oczekiwać, lecz wysoki, czarny cylinder. Czasami jego twarz staje się dość wyraźnym autoportretem Schulza, co niewątpliwie podkreśla znaczenie tej marginalnej figury. Mielibyśmy tu zatem do czynienia z jakąś nową rolą, jaką wyznacza dla siebie Schulz - bohater swojej twórczości plastycznej. Gdzie indziej aktywny członek wspólnoty „bałwochwalców”, tu, czyli w *Czasach Mesjasza*, przemienia się w kogoś, kto tylko przewozi (bądź nie przewozi) kontrowersyjny ładunek, w kogoś, kto jednak także kieruje (lub nie kieruje) i w pewnym stopniu sprawuje kontrolę (albo jej nie sprawuje) nad przebiegiem owej manifestacyjnej przejażdżki. Tak więc obecność lub nieobecność woźnicy okazuje się ważnym czynnikiem, chociażby z tego względu, iż dotyczy osoby, z którą w jakimś sensie identyfikuje się sam autor. I mówi o tej autobiograficznie zorientowanej osobie rzecz chyba najważniejszą: jaki jest jej stopień zaangażowania i zakres bezpośredniego uczestnictwa w świecie przedstawionym *Czasów Mesjasza*.

Że sprawa woźnicy jest prawdziwie istotna, przekonuje nas ostatecznie Schulzowska proza.

10 Zob. W. Bolecki, *Witkacy - Schulz, Schulz - Witkacy. Wariacje interpretacyjne*, [w:] *Czytanie Schulza*, s. 133.

Szczególną wymowę ma tu - można się było tego spodziewać - brak woźnicy. Sytuacja taka występuje w dwóch opowiadaniach: *Sklepy cynamonowe* i *Ulica Krokodyli*. W pierwszym z nich narrator-bohater opowiada o swojej nocnej eskapadzie, ma ona wszelkie znamiona odysei prawie kosmicznej, która wchodzi w fazę kulminacyjną, kiedy wsiada on właśnie do dorożki:

„Ale kto w taką noc powierza się kaprysom nieobliczalnego dorożkarza? Wśród klekotu szprych, wśród dudnienia pudła i budy nie mogłem porozumieć się z nim co do celu drogi. Kiwał na wszystko niedbale i pobłaźliwie głową i podśpiewywał sobie, jadąc drogą okrężną przez miasto.

Przed jakimś szynkiem stała grupa dorożkarzy, kiwając nań przyjaźnie rękami. Odpowiedział im coś radośnie, po czym, nie zatrzymując pojazdu, rzucił mi lejce na kolana, spuścił się z kozła i przyłączył do gromady kolegów. Koń, stary mądry koń dorożkarski, oglądnięty się pobieżnie i pojechał dalej jednostajnym, dorożkarskim kłusem. Właściwie koń ten budził zaufanie - wydawał się mądrzejszy od woźnicy. Ale powozić nie umiałem - trzeba się było zdać na jego wolę” (67).

Brak woźnicy w dorożce, jak widzimy, wynika z jego skrajnie nieodpowiedzialnej postawy wobec pełnionej funkcji, ale skutki owej nagannej postawy nie są bynajmniej negatywne. Przeciwnie. Niekierowany przez nikogo koń wywozi bohatera gdzieś daleko poza miasto i prozaiczny kurs - odbywany po znajomych ulicach - nocną taryfą dorożkarską przekształca się w niezwykłą podróż, o której pasażer powie: „Nie zapomnę nigdy tej jazdy świetlistej w najjaśniejszą noc zimową” (68). Jazda bez woźnicy ma więc swoje zalety, gdyż umożliwia szaloną wyprawę w nieznany dotąd świat.

W zupełnie odmiennym kontekście pojawiają się dorożki bez woźniców w *Ulicy Krokodyli*. I mają też całkiem inny sens niż w *Sklepkach cynamonowych*, chociaż geneza takiego stanu rzeczy - nieodpowiedzialność dorożkarzy - wydaje się pozornie identyczna. Oto odpowiedni akapit:

„Osobliwością dzielnicy są dorożki bez woźniców, biegnące samopas po ulicach. Nie jakoby nie było tu dorożkarzy, ale wmieszani w tłum i zajęci tysiącem spraw, nie troszczą się o swe dorożki. W tej dzielnicy pozor i pustego gestu nie przywiązuje się zbytniej wagi do ścisłego celu jazdy i pasażerowie powierzają się tym błędnym pojazdom z lekkomyślnością, która cechuje tu wszystko. Nieraz można ich widzieć na niebezpiecznych zakrętach, wychylonych daleko z połamanej budy, jak z lejcami w dłoniach przeprowadzają z natężeniem trudny manewr wymijania” (77).

Trzeba zauważyć, iż w *Ulicy Krokodyli* dorożki bez woźniców są jedną z wielu tego typu osobliwości i wraz z innymi składają się na obraz przedstawionej tam rzeczywistości „krokodylej”, której podstawową cechą jest zdefektowanie i niekompletność. Wszystko w tym opowiadaniu - zarówno rzeczy, jak i ludzie - jest uszkodzone, popsute, wybrakowane, wszystko rozsypuje się i kruszy, wszystko działa nieprawidłowo. Nic nie jest tym, czym być powinno. Brak dorożkarzy na koźle, podobnie jak i pozostałe „braki”, ma znaczenie metafizyczne, albowiem wskazuje na jakiś głęboki defekt w ontycznej strukturze prezentowanego świata. To obraz stworzenia dotkniętego

skutkami katastrofy *szewirat ha-kelim*¹¹. W tej opowieści „biegnące samopas po ulicach” dorożki są już „osobliwością” jednoznacznie negatywną. Są tu raczej kolejną możliwością - wcale pewną - wykolejenia i upadku niż „jazdy świetlistej w najjaśniejszą noc”.

Odnajdujemy więc interesujący nas motyw na terenie Schulzowskiej prozy, ale w dwóch aksjologicznie zróżnicowanych, może nawet dałoby się powiedzieć - przeciwstawnych, wariantach. Zapewne nie pomylimy się, jeśli wyprowadzimy z tego wniosek, że obraz dorożki bez dorożkarza jawił się Schulzowi jako dosyć złożony fenomen: wypełniony aż po same brzegi dwuznaczną treścią, przywołujący sprzeczne konotacje i oceny, zawsze jednak osobliwy w najwyższym stopniu. A jak na tym tle prezentuje się semantyka i aksjologia owego obrazu na obszarze twórczości plastycznej? Jest bliższa *Sklepom cynamonowym* czy *Ulicy Krokodyli*? Ależ oczywiście - to ta sama rzeczywistość, co w *Ulicy Krokodyli*, tyle że jeszcze bardziej wyostrzona, bo „wzbogacona” erotycznym ładunkiem, którego nie ma w literackim obrazie „błędnych pojazdów”. W rysunkach przedstawiających nagie kobiety w powozach bez woźniców „osobliwość”, o której pisał Schulz w tym opowiadaniu, mając na uwadze jedynie same pojazdy, osiąga dzięki pasażerom maksymalne natężenie, stając się jakąś zupełnie już - posłużmy się ulubioną figurą stylistyczną artysty, czyli pleonazmem - „osobliwą osobliwością”. Tak silnej amplifikacji tej „niezwykłości” towarzyszy równoczesna redukcja jej wieloznaczności, pamiętamy Schulzowe wyznanie: „rysunek zakreśla ciaśniejsze granice”, gdyż dwuznaczne jeszcze rozluźnienie zaledwie dorożkarskiej dyscypliny zawodowej łączy się tu przecież z jednoznacznym już rozluźnieniem dyscypliny obyczajowej pasażerów. Jeśli zachowała się jednak w tych rysunkach pewna doza ambiwalencji, to tkwi ona w pokusie, jaką wzbudzają „uskrzydłone, fantastyczne kobiety, które w głębokich powozach, nagie, przejeżdżają ulicami miasta”.

Naturalnie, chodzi o grzeszną pokusę. Może nawet bardziej grzeszną niż ów w sumie niewinny męski podziw dla ich „skończonej doskonałości”, o którym pisała Debora Vogel. Ale w kim mogą wzbudzić taką pokusę, kiedy w ich otoczeniu nie ma, jak się rzekło, prawie w ogóle mężczyzn? Kto ma je tu adorować? Kto w tych rycinach jest wirtualnym adresatem erotycznego przekazu? W tym momencie ujawnia się i spieszy nam z odsieczą następny detal, który również w powierzchniowym oglądzie wydaje się pozbawiony większego znaczenia. Zajmijmy się nim czym prędzej, gdyż kryje w sobie (niecierpliwość zmusza mnie jednak do antycypacji) odpowiedź na powyższe pytania.

To doprawdy niewielki szczegół, nic specjalnego: przejeżdżające ulicami kobiety starają się spoglądać prosto w „obiektyw”. Ale przyjrzyjmy się im uważnie: czynią tak bez względu na pozycję, w jakiej się aktualnie znajdują. Najlepiej widać ten detal w takich sytuacjach, kiedy powóz pokazywany jest od tyłu (I, 67; I, 88; I, 89; I, 90; II, 513; II, 514), bo wtedy po prostu nader ostentacyjnie oglądają się wstecz! Ich wzrok kieruje się gdzieś poza przestrzeń objętą rysunkiem - w „świat nieprzedstawiony”, w świat, który rozpościera się po drugiej stronie obrazu. Patrzą -

11 Obszerną interpretację *Ulicy Krokodyli* jako Schulzowskiej wizji świata „rozbitych naczyń” przedstawiam w *Księdze blasku* (s. 107-169).

w naszą stronę. Odwracają się - żeby na nas popatrzeć. Kokietują - nas! Od nas oczekują zainteresowania, którego im tym razem poskąpił autor zazwyczaj przecież dla nich niezwykle hojny. My, którzy je oglądamy, mamy zastąpić nieobecnych w tamtejszej rzeczywistości adoratorów. Wśród nas wypatrują potencjalnych kandydatów (koniecznie „podobnych do karłów”, koniecznie „pokurczonych”) na bałwochwalczych wielbicieli ich „skończonej doskonałości”. Nie ukrywam, że jesteśmy nieco zmieszani tą niecodzienną w końcu rolą, jaką nam tu zaprojektował autor. Co znaczy ta perwersyjna gra, do której Schulz usiłuje zaangażować zewnętrznego odbiorcę, zwykle neutralnego obserwatora rysowanych przez niego scenek? Pozostała jego twórczość plastyczna raczej nie zna podobnych manifestacji.

Wreszcie odkrywamy coś istotnego, ponieważ dopiero teraz możemy uchwycić niejasną do tej pory różnicę między zbiorem rysunków, w których - idąc tropem wyznaczników podanych przez Deborah Vogel - chcemy widzieć Schulzowską realizację tematu *Czasy Mesjasza*, a innymi pracami autora *Xięgi Bałwochwalczej*. Gdyby nie te oglądające się kobiety, zapewne nigdy nie dowiedzielibyśmy się, w którą stronę mamy patrzeć, żeby odnaleźć prawdziwy sens tych obrazów. Obecnie już wiemy i jesteśmy w stanie ostatecznie wyjaśnić najbardziej chyba zagadkowy punkt w szkicu Vogel. Według niej, jak pamiętamy, wszystkie tematy, jakie da się wydzielić w twórczości plastycznej Schulza, także - co szczególnie podkreśla - *Czasy Mesjasza*, są tylko wariantami tego samego, nadrzędnego tematu, który w jej ujęciu streszcza się w formule: „skończona doskonałość kobiety w obliczu męskiego podziwu”. Niestety, skrótowa notatka sztokholmska nie zawiera informacji w tym kontekście dla nas najważniejszej: czym wobec tego różnią się poszczególne warianty tematyczne, zwłaszcza ten mesjański? Jakimiś niuansami - zapewne. Muszą to być jednak ważne niuansy, gdyż tworzą odrębne i rozpoznawalne grupy tematyczne w ramach jednego wielkiego tematu. Zgromadzone w trakcie dotychczasowej analizy obserwacje ułożyły się na koniec w wyraźny obraz, który pozwala, jak sądzę, jednoznacznie rozstrzygnąć tę właśnie kwestię. Rysunki z nagimi kobietami w powozach, podobnie jak wiele innych prac w twórczości Schulza, opowiadają generalnie o „skończonej doskonałości kobiety w obliczu męskiego podziwu”, ale wnoszą do tej opowieści własną, całkiem odmienną perspektywę. Jaką?

W tych innych pracach damsko-męskie relacje pokazuje Schulz zawsze bezpośrednio i „dosłownie”¹². Zawsze są w nich „doskonałe” kobiety i „niedoskonali” mężczyźni, którzy je „podziwiają”. Stałą figurą wśród owych „podziwiaczy” jest postać z twarzą autora. Wszystko dopowiedziane, wszystko jednoznaczne, wszystko zamyka się w obrębie przedstawionej przestrzeni. Patrzymy na ów oddalony i wyraźnie od nas odgraniczony świat z pewnego dystansu, mając do dyspozycji wszelkie dane niezbędne do poprawnej konkretyzacji jego poszczególnych elementów. W rycinach, o których teraz mowa, wymienione cechy Schulzowskiego świata przedstawionego - uznawane wszak dość powszechnie za typowe dla jego wyobraźni plastycznej - podlegają znamiennej przekształceniu. Niektóre typowe rysy w ogóle znikają z przedstawienia,

12 Szereg wnikliwych obserwacji na temat damsko-męskich stosunków w Schulzowskiej plastyce sformułował ostatnio Bolecki (*Witkacy-Schulz, Schulz-Witkacy. Wariacje interpretacyjne*, s. 128-137).

w ich miejsce pojawiają się nowe, jakby nietypowe i nieoczekiwane. Wiemy już: znikają charakterystyczne sylwetki Schulzowskich mężczyzn na czele z postacią wyposażoną w twarz autora. Właśnie to, co w tych rysunkach dzieje się z tą ważną postacią ujawnia szczególnie jaskrawo kierunek przekształceń. Najpierw radykalnie zmienia Schulz jej funkcję: silnie zaangażowanego „bałwochwalcę” przemienia w neutralnego poniekąd woźnicę erotycznego pojazdu. Później zaś pozbawia swą personę i tego skromnego stanowiska - wysadza ją z dorożkarskiego siodła i usuwa poza granice widzialnej rzeczywistości. Odtąd powozy z nagimi kobietami będą jechały przez świat, w którym nie ma żadnego widocznego pierwiastka męskiego. Rzecz jasna, wprowadzone przeze mnie lokalizacje czasowe („najpierw”, „później”, „odtąd”) nie dotyczą zewnętrznej chronologii powstawania owych rysunków, lecz wskazują na wewnętrzną chronologię procesów dokonujących się w ich świecie przedstawionym.

I ustaliliśmy też już, na czym polega nowość, z jaką mamy do czynienia w tych rycinach: to bardzo nas niepokojące spojrzenie oglądających się kobiet. Gest ten wzmocniony jeszcze przez atrofię czynnika męskiego skutecznie burzy klarowny i stabilny gdzie indziej układ erotycznych relacji. Wraz z nim pojawia się bowiem Ingardenowskie „niedookreślenie” jako narzucająca się nieodparcie i zarazem podstawowa jakość semantyki owych przedstawień. Empsonowska *ambiguity* (czy aż *seven types*?) będzie dość prostą konsekwencją takiego stanu rzeczy. Jednoznacznie „sensacyjna opowieść erotyczna”, o której pisał niegdyś Adolf Bienenstock w związku z grafikami *Xięgi Bałwochwalczej*, staje się tu wieloznaczna i mocno tajemnicza. Nie wiadomo, skąd i dokąd tak jadą, czasami spacerowym truchtem, niekiedy kłusem, czasami cwałem, te obnażone piękności poprzez kompletnie wyludnione ulice jakiejś widmowej metropolii: z lewej strony obrazu na prawą, z prawej na lewą, przodem do nas albo bokiem, albo tyłem. To poważna podróż czy jedynie niefrasobliwa promenada? Zostały wystawione - wystawiły się? - na widok publiczny z niemalą ostentacją, ale przecież publiczności, jak wiemy, nijakiej w ich świecie nie ma. Kierują więc swój wzrok poza granice obrazu, tam gdzie rozciąga się bezgraniczny, rzecz można, nawiązując równocześnie do Leśmiana i Głowińskiego, „zaświat nieprzedstawiony”. Tam gdzie i my przebywamy. Ale - czy tylko my? Odkładam tę ostatnią sprawę chwilowo na bok, gdyż chcę w końcu odpowiedzieć na zasadnicze w tym momencie pytanie: jakie mianowicie znaczenie ma to bez wątpienia prowokacyjne zachowanie nagich kobiet w powozach dla Schulzowskiej narracji o „skończonej doskonałości kobiet w obliczu męskiego podziwu”?

Otóż wydaje mi się, że odpowiedź może być tylko jedna: w ten właśnie sposób Schulzowska epifania nagości próbuje oderwać się od ściśle skonkretyzowanego i tym samym ograniczającego ją świata przedstawionego, jaki znamy z innych jego prac, po to, żeby uzyskać status uniwersalny. I ta manifestacyjna przejażdżka pustymi ulicami owych uskrzydłych i fantastycznych nagich kobiet zaczyna nabierać cech jakiegoś niezwykle wprost manifestu, jakiejś powszechnej proklamacji *urbi et orbi*, jakiejś wysoce perwersyjnej oferty sformułowanej także pod naszym adresem, jakiejś natrętnej agitacji, która chce na nas wymusić akces do sekty czcicieli żeńskiego idola. Zatem uniwersalizacja „bałwochwalstwa” byłaby podstawowym wyróżnikiem prac zgrupowanych wokół

tematu nazywanego przez Schulza *Czasami Mesjasza*.

Może jednak, wracam do zasygnalizowanej wyżej wątpliwości, nie o nas tu chodzi. Owszem, Schulzowskie kobiety w powozach spoglądają w naszą stronę, ale przecież tę, mówiąc nadal językiem Leśmiana, „zaświatową obczyznę” nie tylko my zamieszkujemy. Kto wie, czy za takim pomysłem, że te nagie istoty mogą interesować się akurat nami, nie stoi po prostu zwykła, niech będzie i tak, męska próżność podmiotu czynności twórczych niniejszej książki. Bardzo więc możliwe, że to wcale nie na nas oglądają się z taką, jak się wydaje, kokieterią, lecz wprost przeciwnie - z wielkim niepokojem wypatrują kogoś całkiem innego niż my. Kogo spodziewają się ujrzeć? Chyba kogoś takiego, o kim pisał Schulz najpierw w *Genialnej epoce*:

„A gdy sięgałem po błękitną barwę - szedł ulicami przez wszystkie okna odbłask kobaltowej wiosny, otwierały się, dźwięcząc, szyby, jedna za drugą, pełne błękitu i ognia niebieskiego, firanki wstawały jak na alarm, i przeciąg radosny i lekki szedł tym szpalerem wśród falujących muślinów i oleandrów na pustych balkonach, jak gdyby na drugim końcu tej długiej i jasnej alei ktoś zjawił się bardzo daleki i zbliżał się promienny, poprzedzany przez wieść, przez przecucie, zwiastowany przez loty jaskółek, przez wici świetliste, rozrzucane od mili do mili” (127-128).

A później w *Wiośnie*:

„Jasne tchnienie, lśniący wiatr szedł przez pustkę tych dni, jeszcze nie zmacony wyziewami ogrodów nagich i pełnych słońca, wydmuchiwał do czysta ulice i stały długie i jasne, odświętnie zamiecione, jak gdyby czekały na czyjeś dalekie jeszcze i niewiadome przyjście” (140).

Wiemy dobrze, kim jest ten ktoś, kto w tych przymglonych, chociaż mocno rozjaśnionych obrazach nie wszedł jeszcze w pole widzenia, ale w każdej chwili może się w nim pojawić: to Mesjasz.

Któż jest więc prawdziwym adresatem kobiecych spojrzeń: On czy my? A może inaczej... Może... Nie spieszymy się jednak z rozstrzygnięciem. Muszę bowiem ponownie porzucić dopiero co napoczęty wątek, aby skończyć prezentację materiału ikonograficznego, który wchodzi w skład (już teraz nie mam co do tego wątpliwości, aczkolwiek nadal wielu rzeczy nie rozumiem i być może, liczę się z tym, nigdy nie zrozumiem) Schulzowskiego cyklu *Czasy Mesjasza*.

Mam przed sobą ostatni rysunek z tej serii - najdziwniejszy. Wykonał go Schulz w 1936 roku (posiada autorską sygnaturę) i jest dosyć duży: 18,5 x 28,2, cm. Został oznaczony numerem katalogowym 514 i jego reprodukcja znajduje się w drugim tomie katalogu Muzeum Literatury. Podobny do innych, ale i bardzo od nich odmienny. Bardzo odmienny. I bardzo podobny. Piszę o nim na końcu, ponieważ reprezentuje sobą finalną, jak sądzę, fazę rozwojową *Czasów Mesjasza*. W tym momencie moja, powiem jak Kazimierz Wyka, „wędrownka po temacie” dobiega kresu. Te nieustannie oglądające się nagie kobiety w powozach doholowały nas wreszcie do osobiwej krainy. Gdzie jej szukać? Oczywiście, wśród Schulzowskich regionów wielkiej herezji. Można ją,

przykładowo, zlokalizować mniej więcej tak, jak czyni to narrator *Republiki marzeń*:

„Tam gdzie mapa kraju staje się już bardzo południowa, płowa od słońca, pociemniała i spalona od pogód lata, jak gruszka dojrzała - tam leży ona, jak kot w słońcu - ta wybrana kraina, ta prowincja osobliwa, to miasto jedyne na świecie. Daremnie mówić o tym profanom! Daremnie tłumaczyć, że tym długim falistym językiem ziemi, którym dyszy ten kraj w skwarze lata, tym kanikularnym przyłładkiem ku Południowi, tą odnogą wysuniętą samotnie między smagłe węgierskie winnice - oddziela się ten partykularz od zespołu krainy i idzie samopas, w pojedynkę, nie wypróbowaną drogą, próbuje na własną rękę być światem. Miasto to i kraina zamknęły się w samowystarczalny mikrokosmos, zainstalowały się na własne ryzyko na samym brzegu wieczności” (325).

Więc jednak ostatecznie gdzieś dojechały. Widzimy je, jak pędzą w odkrytym powozie bez woźnicy przez centralną chyba ulicę (gęsto zabudowana i szeroka) jakiegoś miasta. Oczywiście, gołe. (Bo kapelusików i pantofelków nie biorę pod uwagę - wszak one podkreślają jedynie nagość.) Oczywiście, jedna z nich ogląda się w naszą stronę. Dwie albo trzy kobiety. (Ta trzecia postać jest nieco zamazana.) Rzecz jasna, znamy już te motywy. Ale tego motywu jeszcze nie było: na tej ulicy są także inne nagie kobiety i są też - w tym kontekście przede wszystkim - mężczyźni. I to nie byle jacy mężczyźni! I to w jakiej na dodatek sytuacji! Proszę tylko popatrzeć: chodnikiem idą sobie, jakby nigdy nic, pobożni wielce chasydzi w pełnym umundurowaniu (kapelusze z szerokim rondem, wysokie kołpaki, długie do ziemi chałaty) z... gołymi kobietami przy boku. Dokładnie ubrani mężczyźni i dokładnie rozebrane kobiety. Czerń i biel, biel ciała i czerń szat. Maszerują parami - dobrze widać ze trzy takie pary - kobieta i chasyd, chasyd i kobieta. Mężczyźni, nie krępując się wcale, obejmują kobiety, kobiety, nie stawiając oporu, przytulają się do mężczyzn. Słowem, publiczna rozpusta w biały dzień. Czyżby miał rację Witold Gombrowicz, pisząc, że ten „święty Bruno”, to w istocie zakamuflowany „fałszywy asceta, zmysłowy święty, mnich lubieżny”?¹³ W każdym razie, obserwując tę wyuzdaną scenę, o mało co nie dostaliśmy, niczym Gombrowiczowski „tancerz mecenasa Kraykowskiego”, ataku epilepsji. Nie przesadzajmy jednakowoż z tą moralizatorską nadgorliwością, albowiem wszystkiego jeszcze nie wiemy. W dalszym ciągu, na przykład, nie wiem, dlaczego ta kobieta ogląda się, gdyż na brak męskiej widowni w tym akurat mieście narzekać nie może.

Powstrzymując zatem emocje, notuję już na zimno: omawiany rysunek wprowadza do cyklu *Czasy Mesjasza* zupełnie nowe motywy, które odsłaniają wreszcie, rzecz najważniejsza, niewidoczną dotąd centralną problematykę owej intrygującej całości tematycznej. Nowe są tu kobiety, by tak rzec, „spieszony”, i nowi są chasydzi. Wielką nowością, nie tylko w skali tego cyklu, jest ich jednoznacznie erotyczne spotkanie. Że Schulz pokazuje cielesny kontakt obydwu płci, nie zaskakuje nas tak bardzo, ponieważ wiemy z lektury poprzednich rozdziałów, iż w jego twórczości

13 Pierwsze z przytoczonych określeń - „święty Bruno” - pojawiło się w tekście Gombrowicza zatytułowanym *Do Brunona Schulza*. Był to jeden z trzech *quasi-listów*, jakie wymienili między sobą obydwaj pisarze w „Studio” (1936, nr 7) w ramach zainscenizowanej przez Gombrowicza publicznej debaty o artystycznej postawie autora *Sklepów cynamonowych*. Określenia następne pochodzą z *Dziennika (1961-1966)* i cytuję je za wydaniem: Kraków 1986, s. 13.

plastycznej występuje także i taki wariant damsko-męskich stosunków. Ale w tej rycinie sprawa ma się zasadniczo inaczej, gdyż erotyczną relacją połączył autor niecodziennych partnerów: z jednej strony gołe i zapewne grzeszne „ziemskie” kobiety, wolno chyba orzec, wcielenie rzeczywistości profanum, z drugiej zaś ultraświątobliwi mężowie, ascetyczni członkowie mistycznej wspólnoty, uosobienie świata *sacrum*. Przypomina nam się w tym momencie fragment z *Nocy wielkiego sezonu*, pasujący trochę do tej sytuacji: „Gdzie były te urodziwe cheruby, mające bronić ciemnych sukiennych szańców? Ojciec podejrzewał bolesną myślą, że oto grzeszą gdzieś w głębi domu z córami ludzi” (97-98). Właśnie obecność jawnie ortodoksyjnej perspektywy sakralnej w domenie erotyki - prezentowanej do tej pory, jak się wydawało, ze świeckiej perspektywy - stanowi wyrazistą wskazówkę, o jaki problem chodzi Schulzowi w *Czasach Mesjasza*. Naturalnie - to zagadnienie grzechu.

Zanim przystąpię do egzegezy wpisanej w *Czasy Mesjasza* Schulzowskiej wizji grzechu, wpierw muszę zwrócić uwagę na kolejną kwestię. Otóż za sprawą występujących w tym rysunku „spieszonych” kobiet i chasydów krąg prac, które mogłyby ewentualnie wchodzić w skład analizowanego tu mesjańskiego cyklu, ulega znacznemu poszerzeniu. Motyw ów tworzy bowiem pomost, prowadzący do innej grupy rycin, która tym się głównie różni od prezentowanej dotychczas, że nie ma w niej żadnych pojazdów. Na scenie pozostają jedynie kobiety i pobożni mężczyźni. Wprawdzie znika ten element obrazu, który za Deborą Vogel uznawałem dotąd za podstawowy wyróżnik cyklu, ale ogólna problematyka pozostaje przecież ta sama. A trzeba też dodać, że nie tylko ten rysunek ujawnia bezpośrednią łączność między obydwu zespołami Schulzowskich prac. Bardzo charakterystyczny jest pod tym względem rysunek znany dzisiaj wyłącznie z reprodukcji, który Schulz zadedykował „Najdroższemu Staszкови” (oczywiście, Weingartenowi) w 1920 roku¹⁴. Oto co zobaczył przyjaciel rysownika: gdzieś w samym środku miasta, może na rynku, dwaj młodziutcy chasydzi natykają się na dwie kobiety, które zajęły miejsce na jakimś niewielkim postumencie. Obie są co prawda ubrane, ale upozowały się dość wyzywająco. To plan pierwszy. Na drugim zaś planie widnieje karta z woźnicą, który ma na głowie - znany z innych rysunków - wysoki cylinder. Nie wiadomo, czy pojazd zajechał, żeby zabrać kobiety, czy też niedawno je przywiózł i teraz odjeżdża, lecz ścisły związek wszystkich motywów, jakie w tej rycinie występują, jest jednak niewątpliwy. I mamy jeszcze jeden rysunek (I, 34), który przedstawia odmienny, wcześniejszy albo późniejszy, moment tej samej sytuacji: to samo miejsce, ta sama kareta, ci sami chłopcy, ale zamiast kobiet są starsi chasydzi. Co się stało z kobietami? Albo nie zdążyły wysiąść z pojazdu, albo już doń wsiadły. A ci starsi chasydzi albo za chwilę uciekną, pozostawiając na placu bezbronnych młodzieńców, albo też dopiero co przybiegli, aby popatrzeć na chłopców, którzy zetknęli się twarzą w twarz ze straszną pokusą.

Dla porządku wypada zaznaczyć, że te spotkania „spieszonych” kobiet z chasydami realizuje Schulz w dwóch wersjach: „łagodniejszej” i „ostrzejszej”. W pierwszej - kobiety są ubrane,

14 Reprodukacja zatytułowana *Spotkanie* znajduje się w *Księdze listów* (nr 2).

w drugiej - rozebrane. Kryterium to szczególnym wyrafinowaniem, rzecz jasna, się nie odznacza, w taki jednak sposób artysta stopniuje pokusę, na jaką wystawieni zostali pretendujący do świętości mistycy. Czytamy w *Ulicy Krokodyli*:

„Ale w dniach upadku, w godzinach niskiej pokusy zdarzało się, że ten lub ów z mieszkańców miasta zabłąkiwał się na wpół przypadkiem w tę wątpliwą dzielnicę. Najlepsi nie byli czasem wolni od pokusy dobrowolnej degradacji, zniwelowania granic i hierarchij, pławienia się w tym płytkim błocie wspólnoty, łatwej intymności, brudnego zamieszania. Dzielnica ta była eldoradem takich dezertów moralnych, takich zbiegów spod sztandaru godności własnej. Wszystko zdawało się tam podejrzane i dwuznaczne, wszystko zapraszało sekretnym mrugnięciem, cynicznie artykułowanym gestem, wyraźnie przymrużonym perskim okiem - do nieczystych nadziei, wszystko wyzwalalo z pęt niską naturę” (72-73).

W rycinach, o których tu mowa, właśnie odporność na pokusę tych „najlepszych” jest testowana. Jak mogliśmy się już przekonać, różnie z tą odpornością bywa: jako tako, gdy kusicielki są ubrane, całkiem kiepsko, kiedy są rozebrane. Ten „łagodniejszy” wariant kuszenia znakomicie reprezentuje (oprócz wskazanego wyżej rysunku) *Spotkanie*, jedyny obraz olejny Schulza, jaki obecnie znamy. Rzecz specjalnie ważna, ponieważ w młodym chasydzie, który spotyka na ulicy dwie kobiety, rozpoznajemy samego autora. (Przyjdzie nam jeszcze wrócić do tego obrazu w toku dalszych uwag.) Wariant „najostrzejszy”, czyli rysunek (II, 514) przedstawiający grzesznych chasydów, omówiłem wcześniej. Lecz mamy tu także do czynienia i z taką lekcją, w której pobożni, aczkolwiek stykają się bezpośrednio z obnażonymi kobietami, póki co nie ulegają popędom. Rzecz jasna, nie wiadomo, jak długo zdołają wytrwać w tej heroicznej postawie. Chodzi mi o sytuacje utrwalone zwłaszcza w dwóch rysunkach. Pierwszy z nich (I, 114) pokazuje spotkanie (oczywiście na ulicy) dwóch młodych chasydów z roznegliżowaną kobietą, która stoi na jakimś podwyższeniu w pozie mocno prowokacyjnej. Drugi zaś (I, 48) - tym razem jego „akcja” została przeniesiona do wnętrza nieokreślonego bliżej pomieszczenia - rejestruje chwilę nader szczególną: akt kuszenia podczas lektury, jak można przypuszczać, którejś ze świętych ksiąg judaizmu! Oto bowiem przy stole siedzą dwaj (ciągle te pary!) starsi mężczyźni zajęci studiowaniem grubej książki. Jeden z nich ma długą siwą brodę i dobrze widoczną jarmułkę na głowie, co wystarczająco konkretyzuje zarówno konfesję, jak i przedstawioną sytuację. W scenie tej biorą udział również dwie - a jakże - nagie kobiety. Jedna siedzi nawet przy stole - tuż obok mężczyzny w jarmułce. Druga przystanąła nieco z boku, lecz przecież w zasięgu ręki. Wydaje się, że patrzymy na obraz, w którym „pokusa” nie została jeszcze „skonsumowana”. Jednakowoż potrafię też wyobrazić sobie, iż jest już „po konsumpcji”.

Przejrzeliśmy możliwie skrupulatnie wszystko, co było do przejrzania i wszędzie zobaczyliśmy w zasadzie to samo: rozmaite formy i stany grzeszności. Zobaczyliśmy świat, gdzie - jak powiada narrator *Ulicy Krokodyli* - „Wszystko zdawało się [...] podejrzane i dwuznaczne, wszystko zapraszało sekretnym mrugnięciem, cynicznie artykułowanym gestem, wyraźnie przymrużonym perskim okiem - do nieczystych nadziei, wszystko wyzwalalo z pęt niską naturę”. Ponawiam zatem

moje wyjściowe pytania: Cóż w takim akurat kontekście może oznaczać ów tajemniczo brzmiący termin - „Czas Mesjasza”? Co tego typu rzeczywistość ma wspólnego ze Zbawicielem?

3

Sądzę, że to pojęcie „czasów Mesjasza”, z jakim stykamy się w opisanym powyżej zespole rycin, nawiązuje równocześnie do dwóch radykalnie przeciwstawnych wykładni. Jedna ma najzupełniej ortodoksyjny charakter, natomiast druga - absolutnie heretycki. Gdzieś między nimi, czyli pomiędzy ortodoksją i herezją, oscyluje znaczenie owych rysunków. Także - obrazu olejnego *Spotkanie*.

Wypada rozpocząć od omówienia stanowiska ortodoksyjnego, ale natychmiast natrafiamy na trudności wprost zasadnicze, albowiem problematyka mesjańska jest w judaizmie wyjątkowo zawila i niejednoznaczna. Kiedy więc mówi się o „czasach Mesjasza”, to generalnie wiadomo, że chodzi o pewne cechy charakterystyczne tej epoki, która bezpośrednio poprzedza i niejako zapowiada nadejście Zbawiciela, lecz nie wiadomo dokładnie, na czym one mają polegać, gdyż mędracy *Talmudu* wygłaszają na ten temat całkowicie sprzeczne opinie. Kto chce się o tym przekonać, niech przeczyta - raczej niech spróbuje przeczytać! - poświęcone temu zagadnieniu rozdziały (97a-99a) w *Traktacie Sanhedryn*, który wchodzi w skład IV „porządku” *Nezikin* w *Misznie Talmudu Babilońskiego*¹⁵. Są to najbardziej mesjańskie i zarazem najbardziej polifonicznie fragmenty w całym *Talmudzie*. (Nawiasem mówiąc, wykryta przez Michaiła Bachtina polifoniczność powieści Dostojewskiego wydaje się na ich tle dziecinnie prosta i niemal... jednogłosowa.) W takich warunkach musimy po prostu przyjąć, że każdy pogląd, który ma jakiegokolwiek pokrycie w talmudycznych komentarzach, wolno nam uważać za pogląd jakoś ortodoksyjny¹⁶.

Jest w owej anarchicznej na wskroś dżungli rabinackich stwierdzeń, krążących wokół tematu „czasy Mesjasza”, również i taki wątek, który da się bezpośrednio odnieść do Schulzowskich wyobrażeń. W *Traktacie Sanhedryn* czytamy: „Nauczano: Rabbi Jehuda powiada, że w pokoleniu, w którym przyjdzie Syn Dawidowy, Dom Zgromadzeń przemieni się w dom rozpusty; [...] wzgardzona będzie mądrość uczonych, a nienawidzeni ci, którzy brzydzą się grzechem [...]”. I nieco dalej: „W szkole Rabbiego Szili tłumaczą, że tego, kto odstępuje od zła, towarzysze uważać będą za szalonego”. I może jeszcze jeden fragment, obszerniejszy:

15 Wskazane wyżej rozdziały są dostępne również w polskim przekładzie (zob. przyp. 21 w rozdziale poprzednim), któremu tłumacze nadali charakterystyczny tytuł: *Dni Mesjaszowe*. Wszystkie przytoczenia z *Traktatu Sanhedryn* podaję za tym przekładem.

16 Por. E. Levinas, *Teksty mesjaniczne*, [w:] tenże, *Trudna wolność. Eseje o judaizmie*, tłumaczyła A. Kuryś przy współpracy J. Migasińskiego, wstępem opatrzył M. Jędraszewski, posłowie napisał M. Czajkowski, Gdynia 1991, s. 61-100. Zob. także: Scholem, *O rozumieniu idei mesjańskiej w judaizmie*, [w:] tenże, *Judaizm. Parę głównych pojęć*, s. 152-208.

„Nauczano: Rabbi Nehoraj powiada, że w pokoleniu, w którym przyjdzie Syn Dawidowy, młodzi będą obrażali starców, a starcy będą stawali przed młodymi, córka powstanie przeciw matce, a synowa wystąpi przeciwko teściowej, oblicze pokolenia będzie jak oblicze psa i syn nie będzie się wstydił przed ojcem.

Nauczano: Rabbi Nechemija powiada, że w pokoleniu, w którym przyjdzie Syn Dawidowy, rosnąć będzie zuchwałość, a szacunek zaniknie; krzew winny wyda owoc swój, ale wino będzie drogie; całe królestwo popadnie w herezję i nie będzie napomnienia. Potwierdzają to słowa Rabbiego Icchaka, który powiedział, że Syn Dawidowy nie przyjdzie do czasu, gdy całe królestwo popadnie w herezję”.

Niech nam podsumuje tę ułamkową lekturę orzeczenie, które dla odmiany biorę z *Traktatu Sota*, należącego do III „porządku” *Naszim w Talmudzie Babilońskim*:

„W śladach stóp Mesjasza [tzn. w okresie jego przyjścia] wyrosnie zuchwałość i zaniknie szacunek. Rządzący zwrócą się ku herezji i nie będzie już moralnego napomnienia. Dom zgromadzeń stanie się domem nierządu. [...] Mądrość uczonych w Piśmie stanie się cuchnąca, a ci, co unikają grzechu, będą w pogardzie. Prawda nie znajdzie sobie miejsca, pacholęta będą zawstydzali starców, a starcy będą powstawać przed pacholętami. Syn będzie spotwarzał ojca, a córka zbuntuje się przeciwko matce, nieprzyjaciele człowieka będą jego własnymi domownikami. Oblicze wieku stanie się podobne obliczu psa [tzn. zapanuje bezwstydnosc]. Na kogóż innego mielibyśmy się spuścić, jeśli nie na Ojca naszego w niebie”¹⁷.

Teraz wiemy chyba wszystko. Według mędrców, których przed chwilą wysłuchaliśmy, czasy zwiastujące bliskie nadejście Mesjasza tym się będą charakteryzowały, iż świat pograży się w totalnym grzechu: upadną obowiązujące dotąd zasady moralne i zanikną wszelkie przejawy wiary, bałwochwalstwo i bezwstydną rozpusta staną się panującą powszechnie normą, a świątynie zamienione zostaną w domy publiczne. Kiedy na świecie nie pozostanie już ani jedna isierka świętości i dobra, kiedy nie będzie już żadnej nadziei na to, że ludzkość sama zdoła się opamiętać i poprawić, wtedy pojawi się Zbawiciel. Apokaliptyka żydowska, opisując czasy ostateczne, operuje w przeważającej mierze wizją katastroficzną (jakże podobna w tym do chrześcijańskiej *Apokalipsy Św. Jana!*), albowiem odkupienie, które sprowadzi na ziemię Mesjasz, będzie wedle niej poprzedzone rozlicznymi nieszczęściami, jakie staną się udziałem człowieka: wojny i rewolucje, przemoc i bezprawie, wielkie epidemie nieuleczalnych chorób i katastrofalne klęski żywiołowe, kompletne załamanie gospodarki światowej i powszechny głód. Oznaki tego typu apokaliptycy nazywają „bólami porodowymi” Mesjasza. W tym ujęciu „czasy Mesjasza” rozpoczynają się wtedy, gdy publicznie da się zaobserwować pierwsze sygnały owych „bólów”, a kończą wtedy, gdy „narodzi się” wreszcie - również publicznie - Zbawca. Niby ściśle, a jednak nieściśle. Lecz zostawmy tę sprawę w spokoju. Dla porządku trzeba dodać, że są też obecne w *Talmudzie* scenariusze mniej zatrważające i nawet w ogóle „bezbolesne”. Taki na przykład rabbi Jochanan, który także zabiera głos w *Traktacie Sanhedryn*, powiedział, „że syn Dawidowy nie przyjdzie do czasu, kiedy pokolenie będzie albo całkowicie niewinne, albo całkowicie obciążone winą”. Za

17 Przytaczam za: Scholem, *O rozumieniu idei mesjańskiej w judaizmie*, s. 169. Objasnienia w nawiasach kwadratowych pochodzą od Scholema.

bezbolesnym i wprost niezauważalnym wariantem zbawienia optuje też, jak pamiętamy, Schulz w *Genialnej epoce*. W rysunkach, które sam zaliczył do cyklu *Czasy Mesjasza*, zajmuje jednak odmienne stanowisko. Bardziej ambiwalentne.

Ten wątek w ortodoksyjnej apokaliptyce, na który chcę zwrócić szczególną uwagę, akcentuje w mesjańskich „bólach porodowych” przejawy pozornie mniej drastyczne niż te wymienione wyżej nader spektakularne katastrofy. Tu głównym bodajże znakiem mesjańskiej epoki ma być grzech, który obejmie również swym zasięgiem ludzi dotąd pobożnych i sprawiedliwych. Idzie zwłaszcza o seks. Gdy już nawet ascetyczni i święci mężowie poddadzą się seksualnym pokusom i zaczną tarzać się w rozpuście, będzie to ewidentny dowód, iż nastąpiły „czasy Mesjaszowe”.

Perspektywa upadku pobożnych dręczyła okrutnie przede wszystkim środowiska chasydzkie, co świetnie rozumiemy, albowiem właśnie członkowie tych mistycznych wspólnot pretendowali do miana ludzi wyjątkowo świętobliwych. Wszak „chasyd” znaczy tyle, co „pobożny”. Zdaje się, że w tym kontekście szczególnie przygnębiająca była wizja, która dopuszczała możliwość zaistnienia chasydów powołanych przez samego szatana. Traktuje o tym opowieść, którą tradycja chasydzka wiąże z osobą rabiego Jechiela Michała ze Złoczowa:

„Kiedyś, będąc już bardzo stary, rabbi Michał wielokrotnie pościł. Wreszcie jeden z uczniów ośmielił się zapytać, dlaczego tak się umartwia. Rabbi odpowiedział: Wiecie, że szatan postanowił zgładzić chasydów ze świata. Najpierw próbował wpędzić nas w opał: podżegał prześladowców, szczał oszczerców i donosicieli, wzniewał nienawiść po domach i na ulicach i myślał, że tym sposobem doprowadzi nas do zwątpienia, wyczerpania i upadku. Kiedy jednak spostrzegł, że ten plan całkiem się nie powiódł, a szeregi, które chciał osłabić, znacznie się wzmocniły, wpadł na inny pomysł. Postanowił sam tworzyć chasydów. Chasydzi szatana tysiącami zalegli cały kraj, przyłączyli się do prawdziwych chasydów i kłamstwo zmieszało się z prawdą. Dlatego pościłem; myślałem, że udaremnię i ten plan. Ale teraz już nie będę pościł, widzę bowiem, że nie mogę przeszkodzić szatanowi, aby dalej tworzył własnych chasydów. Bóg odróżni od fałszywego chasyda tego, co obrał drogę świętobliwości i w prawdzie przygotowuje się do Jego służby, i oświeci jego oczy blaskiem Swojego oblicza, aby mógł odróżnić prawdę od kłamstwa”¹⁸.

Chasydzi szatana to niewątpliwie ciężki przypadek nawet dla najbardziej bogobojnych i mądrych mistrzów chasydzkiej drogi duchowej. Jak świadczy przykład słynnego cadyka Elimelecha z Leżajska, jednak nie całkiem beznadziejny. Elimelech uporał się bowiem z nim wcale skutecznie, dokonując swoistej reinterpretacji: „W końcu, pomyślał, już lepiej, żeby byli diablami chasydami, niż nie byli chasydami w ogóle. Co więcej, diabeł szybko zmęczył się tą niecodzienną robotą, a w dodatku z czasem diabli chasydzi stawali się prawdziwymi chasydami”¹⁹. Słowem, nie ma tego złego, co by na dobre nie wyszło. Przynajmniej w tej wersji opowieści o fałszywych chasydach. Równie optymistycznie kończy się jeszcze bardziej przerażająca wizja, o której opowiadał swoim chasydom świętobliwy Uri ze Strzelisk, zwany też Serafem. Co tam upadli

18 M. Buber, *Opowieści chasydów*, tłumaczył, uwagami i posłowiem opatrzył P. Hertz, Poznań 1986, s. 137.

19 J. Langer, *9 bram do tajemnic chasydów*, przeł. A. Golewska, Kraków 1988, s. 166.

chasydzi! Tu - aż strach pomyśleć - sami cadycy, czyli mężowie ultrasprawiedliwi, chodzące świętości, są szatańskim tworem:

„Zanim przyjdzie Mesjasz, urząd rebege przez jakiś czas będą sprawowali skończone lajdaki. Będą tak sprytnie udawali, że chasydzi uznają ich za doskonałych świętych i ślepo im uwierzą. Ale w swej wielkiej dobroci i miłosierdziu Pan nagrodzi ich wiarę tak samo, jakby wierzyli w prawdziwych świętych, i będzie ich chronił, by nie nauczyli się występnego życia od swych duchowych przywódców”.²⁰

Zgubne działania sił demonicznych najbardziej intensywnie przejawiają się na obszarze ludzkiej seksualności. To - bez przesady - najslabszy punkt oporu. Kobiety są kuszone i uwodzone przez demony męskie, mężczyźni zaś, rzecz jasna, przez piękne demonice. W tym ostatnim wypadku podstawową rolę odgrywa niezwykle urodziwa, lecz i nad wyraz przebiegła oraz niezmiernie złośliwa Lilit. Nie przepuści ona żadnemu mężczyźnie, ale ze szczególną zawziętością atakuje zwłaszcza dwie kategorie: pobożnych i - nie wiedzieć dlaczego - uczonych samotnie pracujących w nocy²¹. Żeby się jakoś przed demonami zabezpieczyć, podjęto w ortodoksyjnym judaizmie odpowiednie środki zaradcze, które na tym głównie polegają, że całą sferę męsko-żeńskich stosunków objęto systemem ścisłych norm²². W obyczajowości chasydzkiej ów i tak już dość restrykcyjny system podlega jeszcze dodatkowemu zaostrzeniu. Według chasydów człowiek pobożny powinien w ogóle unikać wszelkich zbędnych kontaktów z płcią przeciwną. Pod żadnym pozorem, na przykład, nie wolno mu patrzeć na kobiety, także na własną żonę albo córkę, bo - z jednej strony - lichy nie śpi, z drugiej zaś - strzeżonego Pan Bóg strzeże. A jeśli nie ma sposobu, aby uniknąć takiej groźnej sytuacji - cóż, nawet święci muszą czasami porozmawiać z żoną - należy wzrok skierować gdzieś w bok, najlepiej w okno. Sufit lub podłoga też mają swoje zalety. Godna naśladowania jest pod tym względem postawa pewnego świątobliwego, który dopiero na pogrzebie swojej żony zauważył, że miała jedną nogę drewnianą²³. Kto jednakowoż sądziłby, że przestrzeganie tego typu zaleceń może definitywnie zniechęcić do działania moce nieczyste, byłby w grubym błędzie. Jest wprost przeciwnie. Wydaje się, że praktykowana przez pobożnych erotyczna asceza stanowi doskonały afrodyzjak dla demonów. W biografiami wielu głośnych cadyków znajdziemy relacje o tym, jak owi święci mężczyźni kuszeni byli przez piękne kobiety. Tacy wspaniale niezłomni sprawiedliwi, jak dajmy na to Elimelech z Leżajska, Widzący z Lublina albo Jakub Izaak z Przysuchy, zachowywali właściwą czujność i w konsekwencji przechodzili przez ten trudny egzamin pomyślnie²⁴. A wystarczy przecież tylko chwila nieuwagi, niewielkie

20 Tamże, s. 145.

21 O demonologii żydowskiej zob. przywoływany już w tej książce szkic K. Geberta („...by się plug nie złamał”. *Uwagi o demonologii żydowskiej*) oraz artykuł Scholema *Demonology* [w:] *Encyclopaedia Judaica* (t. 5, Jerusaleń 1974). O rodowodzie Lilit zob. również: A. Cohen, *Talmud. Syntetyczny wykład na temat Talmudu i nauk rabinów dotyczących religii, etyki i prawodawstwa*, przeł. R. Gromacka, Warszawa 1995 oraz R. Graves, R. Patai, *Mity hebrajskie. Księga Rodzaju*, przeł. R. Gromacka, Warszawa 1993.

22 Zob. na ten temat wymienianą już wcześniej książkę A. Untermana, *Żydzi. Wiara i życie*.

23 O obyczajowości chasydzkiej barwnie opowiada Langer w cytowanej wyżej książce.

24 Zob. opowieści o kuszonych cadykach: o Elimelechu z Leżajska w książce Langer (s. 170-171), o Widzącym z Lublina w pracy M. Bałabana, *Żydowskie miasto w Lublinie* (przeł. J. Doktor, Lublin 1991, s. 95), i w *Gogu i Magogu* M. Buber (przeł. i wstępem opatrzył J. Garewicz, Warszawa 1999, s. 45), o Jakubie Izaaku z Przysuchy

zachwianie samokontroli, zwykle wreszcie roztargnienie, żeby człowiek spojrzął na ładną kobietę lub - jeszcze gorzej - wdał się w jakiś z nią dyskurs i już będzie po nim, i już Lilit zatriumfuje. Że coś takiego może przytrafić się każdemu bez żadnego wyjątku, nie wyłączając nawet potencjalnego kandydata na zbawcę ludzkości, świadczy smutna historia Arona z Bełza, który był przez swoich chasydów uważany za ukrytego Mesjasza. Nie mogę sobie odmówić przyjemności przytoczenia jej tu w nader obszernej całości, nie dlatego bynajmniej, że cieszy mnie upadek pobożnego cadyka, ale jest ona po prostu - i mimo wszystko - bardzo piękna. I pouczająca. Oto ona:

„Chociaż mały, Bełz jest i starożytny, i sławny. Zanim świątobliwy reb Szolem został rabinem Bełza, urząd rabina sprawował w nim sam - Mesjasz!

W każdym pokoleniu żyje jeden Mesjasz. Prowadzi życie samotne i nikt nie wie o jego istnieniu. Może nie objawia się światu z powodu naszych win. Ale w tamtych czasach cały świat wiedział, że jest Mesjasz, że mieszka w Bełzie i że na imię mu Aron.

Tylko Diabeł się nie cieszył. Nie mógł pogodzić się z myślą, że ma pożegnać się z panowaniem nad światem i oddać berło jakiemuś Mesjaszowi.

Więc przybrał Diabeł postać kobiety, kobiety o niezwykłej urodzie - i o niespotykanej mądrości. I tak przebrany ruszył w drogę.

Chodził od miasta do miasta i gdziekolwiek przyszedł, rozpoczynał uczone dysputy z wybitnymi rabinami. Nikt nie domyślał się, kim mogła być ta tak wykształcona kobieta. Ale wszystkich uczonych, których wciągała w rozmowy, zbijaly z tropu jej argumenty, na jakikolwiek temat dyskutowano. Jej sława obiegnęła świat.

Reb Aron Mesjasz także miał ochotę na taką dyskusję z cudowną kobietą.

Oj i jej! Szkoda, że nie mogliście tego zobaczyć. Tej walki na słowa Mesjasza z Diabłem! To cud, że nie spalili się nawzajem ogniem swych oddechów. Mądrością i dowcipem skały wywracali z korzeniami i ścierali jedno drugie na proch.

W końcu kobieta zadała pytanie, na które nawet Mesjasz nie potrafił odpowiedzieć.

- Powiem ci, gdy będziemy sami - rzekła. - Jest to wielka tajemnica. Nikt nie może jej znać, tylko my. Nie domyślając się, kogo ma przed sobą, Mesjasz rozkazał wszystkim obecnym opuścić pokój. Nawet dziecku nie pozwolono pozostać. Bo chodziło o tak wzniosłą tajemnicę!

Dopiero gdy zamknął drzwi za ostatnim gościem, Mesjasz spostrzegł swój błąd. W ogniu uczonej dysputy zapomniał o słowach świątobliwych uczonych w Talmudzie, którzy zabraniają nam pozostawać sam na sam z obcą kobietą choćby na jeden jedyny moment.

Za późno. Święta misja Mesjasza została sprofanowana i jego ziemską podróż dobiegła końca. Był szósty dzień miesiąca tiszri. Diabeł święcił zwycięstwo.

I dlatego dalej musimy czekać na nasze zbawienie. Jeszcze długo, może bardzo długo.

Tylko stary kamień nagrobny na bełskim cmentarzu przypomina nam, że naprawdę żył tam Mesjasz: reb Aron Mesjasz²⁵.

Tak z grubsza prezentuje się ortodoksyjny kontekst interpretacyjny tych Schulzowskich rysunków, które należą według mnie do tematu *Czasy Mesjasza*. Obrazu *Spotkanie* - również. Rozumiemy teraz świetnie, na jaką niebezpieczną drogę wkracza chasyd z twarzą autora, który

również w *Gogu i Magogu* (s. 44).

25 Langer, dz. cyt., s. 64-66.

w tym malowidle ośmiela się podnieść wzrok na przechodzące ulicą kobiety. W taki bowiem sposób zaczyna się proces upadku pobożnego dotąd młodzieńca. Końcowy etap tego procesu już widzieliśmy na rysunku (II, 514) pokazującym rozpustnych niczym osławiony Rasputin chasydów, spacerujących bezczelnie z nagimi kobietami na oczach całego miasta. Zaiste, prawdziwy koniec świata musi być już całkiem blisko, albowiem z taką eskalacją grzechu jeszcze nie mieliśmy do czynienia w naszej rzeczywistości. Przecież nie tylko natężenie grzechu osiąga tu kulminację, także jego zasięg staje się naprawdę powszechny, gdyż wychodzi on poza środowiska żydowskie i zagarnia również chrześcijańską część *uniwersum*. Bo trzeba w tym miejscu powiedzieć, że autoportret Schulza w kostiumie chasyda nie jest jego jedynym nacechowanym sakralnie autowizerunkiem. Kilka tego typu autoportretów (II, 402; II, 454; II, 456; II, 460) znajduje się też na niektórych okładkach *Xięgi Bałwochwalczej*. (Dla każdego zestawu grafik z „bałwochwalczego” cyklu wykonywał Schulz odrębne okładki i frontyspisy.) Są to szokujące rysunki, ponieważ cechuje je bardzo specyficzny „ekumenizm” chrześcijańsko-żydowski: widzimy na nich „bałwochwalcę” Schulza bądź w liturgicznych szatach katolickich duchownych, w tym także hierarchów (Czyż może nas nie szokować widok autora *Sklepów cynamonowych* w biskupiej infule celebrującego jakąś bluźnierczą liturgię?), bądź w stroju, powiedzmy „kombinowanym”, rabinacko-księżowskim (Chodzi o rysunek II, 402, gdzie tak przyodziany autor stoi w postawie modlitewnej - ręce uniesione do góry w geście oranta - na tle częściowo rozwiniętego rodału *Tory*²⁶.) Mając na uwadze dzieło, do którego odnoszą się te autoportrety, wolno nam chyba wykrzyknąć: oto autentyczna ekumena grzechu!

Wszyscy są tu jednakowo grzeszni: chasydzi i rabini, księża i biskupi, kobiety i mężczyźni, nawet autor, może przede wszystkim on, gdyż „firmuje” tę grzeszność we wszystkich jej postaciach własną twarzą, chociaż ma świadomość, iż wezwany jest do świętości w dowolnym jej rozumieniu - po chrześcijańsku albo po chasydzku, bez różnicy. Tylko patrzeć, jak pojawi się Mesjasz, żeby wybawić ten beznadziejny świat.

Właśnie - patrzeć. Wracam zatem do oglądających się kobiet. Jest dobra okazja, bo w *Spotkaniu* jedna z kobiet również się odwraca i patrzy w naszą stronę. Wcale nie patrzy na wpatrującego się w nią intensywnie Schulza-chasyda, jakby nie było mężczyznę, lecz spogląda po prostu na nas. Obraz jest stosunkowo duży i kolorowy, więc możemy dokładniej przyjrzeć się, co się w jej niebieskich oczach - ma niebieskie oczy - odbija. Ogromnie ważne są te błękitne oczy. I dla nas, i dla Schulza. I oczy, i barwa. Przypomnę, co napisał o dziewczęcych oczach w *Wiośnie*. (Ostatecznie całe to studium wzięło się z oglądania i coś niecoś więcej na ten temat na pewno nam nie zaszkodzi.)

26 Na „kapłańskie” autoportrety Schulza w *Xiędze Bałwochwalczej* zwraca uwagę w swoich pracach Krystyna Kulig-Janarek (*Erotyka - groteska - ironia - kreacja*, [w:] Bruno Schulz. *In memoriam 1892-1942*, s. 167; też, *Schulzowska mitologia. Motywy, wątki, inspiracje w „Xiędze Bałwochwalczej”*, „Kresy” 1993, nr 14, s. 46), ale nie poddaje ich żadnej bliższej analizie. Tymczasem Schulzowski autoportret stanowi jeden z najbardziej intrygujących tematów (potwierdzają to fragmentaryczne analizy dokonane w niniejszej książce), który wciąż czeka na odrębne i solidne opracowanie.

„A dziewczętom pogłębiają się oczy, otwierają się w nich jakieś głębokie ogrody rozgałęzione alejami, labirynty parków ciemne i szumiące. Źrenice ich rozszerzają się odświętnym blaskiem, otwierają się bez oporu i wpuszczają tych zdobywców w szpalery swych ciemnych ogrodów, rozchodzących się ścieżkami wielokrotnie i symetrycznie jak strofy kancony, ażeby spotkać się i znaleźć, jak w smutnym rymie, na różowych placach, dookoła okrągłych klombów, albo przy fontannach płonących bardzo późnym ogniem zorzy i znów rozejść i rozdać się między czarne masy parku, wieczorne gęstwiny, coraz gęstsze i szumniejsze, w których zatracają się i gubią jak wśród zawiłych kulis, aksamitnych kotar i zacisznych alkierzy. I nie wiadomo kiedy zachodzą przez chłód tych mroczniejszych ogrodów w całkiem zapomniane, obce ustronia, w inny jakiś, ciemniejszy szum drzew, płynący żalobnym kirem, w którym ciemność fermentuje i wyradza się, a cisza psuje się w ciągu łat milczenia i rozkłada fantastycznie, jak w starych zapomnianych beczkach po winie” (155-156).

Schulzowskie sprawozdanie z toczącej się w oczach „akcji” jeszcze się nie skończyło, ale nam wystarczy ten fragment, żeby przekonać się, jaka jest ich semantyczna pojemność. A barwa? Już przytaczałem w tym rozdziale to wspaniałe zdanie z *Genialnej epoki*, zaczynające się od słów: „A gdy sięgałem po błękitną barwę...” Pamiętamy przecież, kto wyłania się z błękitu na końcu tego zdania. Podobnie rzecz się ma z błękitnooką dziewczyną ze *Spotkania*, albowiem i w jej oczach też się coś rozgrywa: nader złożona, niejednoznaczna i mocno dramatyczna mesjańska akcja, w której przewidziano także nasz udział. Jej wymowne spojrzenie jest skierowane bodaj w równym stopniu zarówno do nas, jak i do tego, który jeszcze się w pełni nie zmaterializował. Do nas i do niego najpierw chyba z pytaniem, na które nakłada się - w dalszej kolejności - oczekiwanie. Pyta nas: Czy pojmujemy, oglądając tę scenę, do czego to doszło, skoro nawet pobożni mężczyźni interesują się spódniczkami? Pyta jego: Czy widzi, obserwując, co się tu dzieje, że nadszedł już czas? A czego oczekuje? Od nas wyłącznie jednego: podziwu - jak pisała Vogel - dla jej „skończonej doskonałości”, czyli, mówiąc inaczej, naszego upadku, ponieważ tylko tego jeszcze brakuje, aby przebrała się miara grzechu i mógł wreszcie nadejść Mesjasz. Kiedy i my dołączymy do korowodu grzeszników - on nadejdzie... Wobec niego oczekiwanie ma bardziej ambiwalentny charakter, trochę wedle potocznej zasady: chciałabym i boję się. Nie można też wykluczyć, pamiętając o historii nieostrożnego Arona z Bełza, iż tli się w niej niejaka nadzieja, że również i on ulegnie pokusie. Takie, jak sądzę, intencje można przypisać wszystkim kobietom, które w Schulzowskich *Czasach Mesjasza* oglądają się za siebie. „Źrenice ich rozszerzają się odświętnym blaskiem, otwierają się bez oporu i wpuszczają tych zdobywców w szpalery swych ciemnych ogrodów...” Że z prawowiernego punktu widzenia ta przewrotna rozgrywka jest grzeszna i godna najwyższego potępienia, nie ulega najmniejszej wątpliwości.

Zupełnie odmienne wyobrażenie zarówno „czasów Mesjasza”, jak i osoby samego Zbawiciela oraz jego ziemskiej misji ukształtowało się w obrębie żydowskiej herezji mesjańskiej, która swój punkt krytyczny osiągnęła w XVII i XVIII wieku. Sprawa jest aż tak bardzo bulwersująca, iż postaram się przedstawić ją możliwie najzwięźle, aby nie dało się powiedzieć o mnie, jak o ojcu w Schulzowskich *Karakonach*: „opętany fascynacją awersji, która go wciągała w głąb swych

zawiłych dróg”²⁷. A o zgorzenie tu nietrudno, gdyż heretycy mesjańscy głosili - ni mniej, ni więcej - że w czasach Mesjasza dotychczasowe zakazy i nakazy już nie obowiązują i żaden grzech odtąd nie istnieje. Żeby tylko ograniczyli się do głoszenia takich poglądów... Niestety, realizowali je także praktycznie. Najlepiej chyba streszcza tę niebywałą teologię skandaliczna formuła błogosławieństwa, którą wprowadził Sabbataj Cwi: „Niech będzie błogosławiony ten, który pozwala na wszystko, co zakazane!”

Właśnie od Sabbataja wszystko się zaczęło. Nie dość, że przy silnym wsparciu Natana z Gazy proklamował się Mesjaszem, to jeszcze wypełniał tę swoją zbawczą posługę nadzwyczaj osobliwie: demonstracyjnie łamał niektóre przepisy Prawa Mojżeszowego, celebrował jakieś dziwaczne obrzędy i ceremonie, aż wreszcie, kiedy władze tureckie aresztowały go i postawiły przed obliczem sułtana Mehmeda IV, wyparł się swojej wiary i przeszedł na islam. Tak więc oczekiwany przez pobożnych Żydów święty mąż, który miał przynieść zbawienie, zaprezentował się jako zrywający z ortodoksyjnym judaizmem „święty grzesznik” i odstępcą. Skupieni wokół Sabbataja kabaliści, znany nam już Natan z Gazy oraz jego uczeń Izrael Chazan z Kastorii, a także hiszpański marran Abraham Miguel Cardoso, wypracowali szaloną, aczkolwiek niepozbawioną swoistej logiki, teologię, w której próbowali dowieść, że wszystkie te szokujące wykroczenia, nie wyłączając straszego grzechu konwersji, są nie tylko integralną częścią mesjańskiej misji, ale stanowią wręcz jej najgłębszą istotę. Według nich zbawienie, które dokonuje się za sprawą Mesjasza, musi oznaczać bezwzględna i radykalną przemianę panującego dotychczas w świecie porządku. Zapisane w *Torze* Boże Prawo, do którego przestrzegania był zobowiązany każdy Żyd, jest przystosowane do rzeczywistości wymagającej mesjańskiego wyzwolenia. Stąd też bierze się jego wybitnie restrykcyjny charakter. Zbawiciel przynosi wolność i nową *Torę*, która znosi wszelkie ograniczenia zawarte w starej *Torze* Mojżeszowej. Także ograniczenia odnoszące się do sfery stosunków seksualnych. Zatem w czasach Mesjasza następuje niewyobrazalna transgresja, która będzie prawdziwym wypełnieniem Prawa: dotąd obowiązujące zakazy stają się nakazami, a dotychczasowe nakazy przekształcają się w równie obowiązujące zakazy!

Trzeba jednak stwierdzić, że ani Sabbataj Cwi, ani jego zwolennicy nie skorzystali ze wszystkich „dobrodziejstw” tej - jak powiada Scholem - nihilistycznej teologii mesjańskiej. W całej rozciągłości, zwłaszcza w zakresie „uprawnień” seksualnych, posłużyli się nią dopiero następni pseudomesjasze: Jakub Kerido i Baruchja Ruso. Takie zachowanie seksualne, jak np. cudzołóstwo, kazirodztwo, homoseksualizm i sodomia, traktowane do tej pory jako najcięższe przestępstwa, uznali za obligatoryjne przykazanie nowej, mesjańskiej *Tory* i wprowadzili je w postaci rytualnych orgii do stosowanej w gronie ich wyznawców praktyki „liturgicznej”. Chciałbym uniknąć zbędnej

27 Szerokie omówienie żydowskiej herezji mesjańskiej znajduje się w wielokrotnie przywoływanych tu już pracach Scholema. Szczególne znaczenie dla zagadnień poruszanych w tym fragmencie mojego studium ma jego rozprawa *Kryzys tradycji w mesjanizmie żydowskim*. W najnowszej literaturze przedmiotu zwracają uwagę przede wszystkim dwie książki J. Doktora: *Jakub Frank i jego nauka na tle kryzysu religijnej tradycji osiemnastowiecznego żydostwa polskiego* (Warszawa 1991) oraz *Śladami Mesjasza-apostaty. Żydowskie ruchy mesjańskie w XVII i XVIII wieku a problem konwersji* (Wrocław 1998).

sensacji, ale muszę tu dodać, że również u naszego Jakuba Franka (ostatniego i zarazem najbardziej radykalnego wśród wielkich pseudomesjaszy) ten drastyczny wątek odgrywa znaczącą rolę²⁸.

Jeśli teraz odniesiemy tę heretycką perspektywę interpretacyjną do Schulzowskich rycin (także do *Spotkania*), to możemy zobaczyć w nich nie rozmaite przejawy pokusy, upadku i grzechu, lecz obyczajową swobodę, która znamionuje czasy mesjańskie. Mesjasz już się zbliża, więc wszystko jest dozwolone: wolno nagim kobietom zażywać przejażdżki w odkrytych powozach, wolno młodym chasydom spoglądać na piękne kobiety, wolno chasydom spacerować z gołymi kobietami i wolno w ich przytomności studiować *Torę*, zapewne tę nową, mesjańską. Przecież nawet w surowym pod tym względem *Talmudzie (Traktat Berachot, 57 b)* mówi się, że trzy rzeczy na tym świecie dają przedsmak rajskiego żywota, jakiego dostąpią zbawieni: słoneczny dzień, szabat i obcowanie seksualne²⁹.

Można Schulzowskie „czasy Mesjasza” odczytywać w taki sposób, można też nieco inaczej. Na przykład jeszcze bardziej heretycko, czyli całkiem fantastycznie i feministycznie. Nadal bowiem intrygują mnie kobiety w powozach. Zwłaszcza Bianka. Powiem jak narrator *Wiosny*. „Bianka, cudowna Bianka jest dla mnie zagadką”. Tyle razy ją rysował, powielając stale, niemal do znudzenia, prawie ten sam wizerunek. Jak bizantyjski ikonopisca. Po co to zwielokrotnienie? Kim dla niego była? Pewien trop - na razie mało wyraźny - prowadzi nas do Jakuba Franka, dla którego kobiety i karety (niech się zrymuje, bo o powiązanie tu chodzi) również były bardzo ważne w jego mesjańskiej wizji. Otóż herezjarcha ten stworzył niesłychaną, bodaj jedyną w dziejach myśli religijnej, feministyczną teologię zbawienia, w której prawdziwym Mesjaszem jest postać nazywana przez niego Panną! Posłuchajmy:

„Jacieście to myśleli, że Mesjasz będzie mężczyzna? To być żadną miarą nie może, bo gruntem jest Panna. Ona to będzie tym prawdziwym Mesjaszem. Ona prowadzić będzie wszystkie światy, bo wszystkie zbroje oddane w jej ręce”³⁰.

Czyżby Bianka... Niestety, dalej tym tropem pójść się nie da, gdyż materiał plastyczny jest stanowczo zbyt ubogi i - przede wszystkim - milczący. Żeby wyjaśnić tę sprawę, musimy przenieść nasz dyskurs na teren Schulzowskiej prozy, ale to już - jak się mówi w takich sytuacjach - zupełnie inna historia.³¹

28 Mamy na ten temat wiarygodne, bo pochodzące od samego Franka i jego zwolenników, informacje: *Księga Słów Pańskich. Ezoteryczne wykłady Jakuba Franka*, 1.1-2, opracowanie naukowe i komentarze J. Doktor, Warszawa 1997 oraz *Rozmaite adnotacje, przypadki, czynności i anegdoty Pańskie*, opracował, przygotował do druku i opatrzył wstępem J. Doktor, Warszawa 1996. Zob. także omówienie w książce Doktora: *Jakub Frank i jego nauka na tle kryzysu religijnej tradycji osiemastowiecznego żydostwa polskiego*, s. 87-100.

29 Zob. Sherwin, *Poszukiwanie odkupienia*, [w:] tenże, *Duchowe dziedzictwo Żydów polskich*, s. 153.

30 *Księga Słów Pańskich*, t. 2, s. 62.

31 Podejmuję tę historię w rozprawie - jeszcze nieogłoszonej drukiem - *Żeński Mesjasz, czyli o „Wiośnie” Brunona Schulza*.

V

Przyjście Mesjasza

[...] jak gdyby na drugim końcu tej długiej i jasnej alei ktoś zjawił się bardzo daleki i zbliżał się - promienny, poprzedzany przez wieść, przez przecucie, zwiastowany przez loty jaskółek, przez wici świetliste, rozrzucone od mili do mili.

Bruno Schulz, *Genialna epoka*, 128

1

W naszym mesjańskim procesie poszlakowym dotarliśmy nareszcie do momentu, w którym trzeba powołać ostatniego już świadka koronnego. Jego zeznanie ma rozstrzygające znaczenia. Od niedawna dopiero wiemy dokładnie, o kogo chodzi i możemy prawidłowo ocenić wagę tego świadectwa. Przez wiele bowiem lat świadek ów był - z niejasnych dla mnie powodów - wyjątkowo starannie, bo podwójnie, zamaskowany: występował *incognito* i zawsze za pośrednictwem protokolantów (było ich przynajmniej dwóch), którzy jedynie referowali jego wypowiedzi. A sprawa jest niezmiernie istotna, gdyż tym razem nie idzie o „rozpuszczony” w „niezliczonych wariantach” temat, lecz o bardzo określony obraz mesjański, który Schulz podarował swemu starszemu bratu.

Najpierw - dość dawno temu - protokolant pierwszy, wyliczając zaginione obrazy olejne, wymienił tylko jego tytuł:

„*Bal wariatów i Nadejście Mesjasza* były własnością brata Brunona Schulza i do wybuchu ostatniej wojny znajdowały się we Lwowie”¹.

Nic dziwnego, że informacja podana w takiej postaci nie wzbudziła praktycznie żadnego zainteresowania. O podjęciu jakichkolwiek działań analitycznych, na podstawie tak skąpej wiedzy, nie mogło być nawet mowy. Jednak prawie 10 lat później ten sam autor, opisując znacznie dokładniej lwowskie mieszkanie Izydora Schulza, umieścił w swojej relacji zdanie, które zawierało dane absolutnie rewelacyjne:

„Znajdował się tam także duży olejny obraz formatu mniej więcej 100 cm x 120 cm, utrzymany w różnych odcieniach czerwieni, *Przybycie Mesjasza*, podobny w tematyce i kompozycji do szkiców zamieszczonych w *Drugiej jesieni* (nr 4 - *Chasydzi*) i w *Księdze listów* (nr 3 - *Żydzi*)”².

1 Ficowski, *Regiony wielkiej herezji*, s. 246

2 Tenże, *Starszy brat Izydor, czyli szyby naftowe i sklepy cynamonowe*, [w:] *Okolice sklepów cynamonowych*, s. 38.

Wprawdzie obraz nie został odnaleziony, ale okazało się, że sporo o nim wiadomo. Na tle długoletniej niewiedzy - nadszpiewanie dużo: jaki miał w przybliżeniu format i jaką kolorystykę, i że był „podobny w tematyce i kompozycji” do dwóch szkiców, które szczęśliwie - rzecz najważniejsza - zachowały się do naszych czasów³. Są więc rysunki, które możemy potraktować jako szkice do zaginionego *Przyjścia Mesjasza*. Trochę doskwierała niepewność, czy przytoczone w tej notatce fakty są dostatecznie wiarygodne, ponieważ nadal nie znaleźliśmy ich źródła, lecz próba jakiejś rekonstrukcji „zawartości” tego obrazu stała się już całkiem realna⁴.

Nabraliśmy pewności, gdy drugi protokolant ujawnił w końcu, od kogo pochodzą informacje na temat *Przyjścia Mesjasza*:

„Generalnie, niemal wszystkie rysunki o tematyce judaistycznej można określić jednym tytułem: *Oczekiwanie Mesjasza*. Z relacji bratanicy artysty, Elli Podstolskiej, wynika, że we lwowskim mieszkaniu Izydora Schulza znajdował się olejny obraz o takim tytule. Pani Podstolska rozpoznała też wśród prac swojego stryja, przechowywanych w naszej kolekcji, dwa ewidentne szkice (w tuszu i ołówku) do tej właśnie kompozycji (nr 38, 39)”⁵.

Lepszego świadka - oczywiście w dzisiejszych warunkach personalnych - trudno sobie wyobrazić! Ella Schulz (po mężu Podstolska) urodziła się w roku 1914 i rzeczywiście mogła dobrze zapamiętać, jakie obrazy stryja wisiały w jej rodzinnym domu. Tym bardziej że posiadała odpowiednio wykształconą pamięć plastyczną: w latach trzydziestych studiowała przez rok w wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych, a pod koniec życia nawet sama zaczęła tworzyć⁶.

Wolno przyjąć nam tautologiczne poniekąd założenie, że skoro nastąpiło rozpoznanie we wskazanych wyżej rysunkach „ewidentnych szkiców” do lwowskiego obrazu, to musiało opierać się ono na „ewidentnym podobieństwie” tych prac - przede wszystkim w zakresie głównych motywów świata przedstawionego oraz ich układu - do owego dzieła „finalnego”. Gdybyśmy mieli do czynienia jedynie ze zbieżnością mniej ważnych elementów przedstawienia, do takiej identyfikacji pewnie nigdy by nie doszło. Córka Izydora Schulza nie mogłaby ich zwłaszcza odróżnić od innych rysunków o tematyce żydowskiej, szczególnie tych, które należą do omówionego w poprzednim rozdziale tematu *Czasy Mesjasza*. Uprzedzam dalszą analizę, ale muszę od razu oznajmić, że nie jest tak, jak pisze ostatni z cytowanych referentów, iż niemal „wszystkie rysunki o tematyce judaistycznej można określić jednym tytułem: *Oczekiwanie Mesjasza*”. W takim uogólnieniu zamazuje się złożoność mesjańskiej problematyki, jaką dostrzegamy w twórczości

3 Dwa lata później Ficowski, we wstępie do *Xięgi Bałwochwalczej*, wzmiankując „o obrazach utrzymanych w dominacji błękitów i fioletów jak *Przyjście Mesjasza*” (*Słowo o „Xiędze Bałwochwalczej”*, s. 22), zmienił informację na temat kolorystyki tego obrazu, ale dla nas nie ma to większego znaczenia, ponieważ nie o kolor tu chodzi.

4 Taką wstępną próbę analizy podjąłem w szkicu: *Przyjście Mesjasza. O ikonologii mesjańskiej Brunona Schulza*, „Kresy” 1993, nr 14. Rozdział niniejszy stanowi jego rozwinięcie.

5 Chmurzyński, *Schulziana w zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie*, [w:] *Bruno Schulz 1892-1942. Rysunki i archiwalia*, s. 12.

6 Zob. *Świat Schulza w kolorach. Rozmowa z Ellą Schulz-Podstolską*. Rozmawiał K. Miklaszewski, „Rzeczpospolita” 1992, nr 264 (9 listopada).

plastycznej Schulza. Tymczasem wskazane przez bratanicę artysty rysunki przedstawiają zdecydowanie odmienną wizję mesjańską niż te, które wyodrębniliśmy na podstawie artykułu jego przyjaciółki. Jedne traktują o czasach Mesjasza, drugie zaś o Jego Przyjściu. Na czym polega różnica? Zobaczmy.

Przedtem jednak chcę jeszcze dodać istotne uściślenie i pewną refleksję ogólniejszą. Uściślenie dotyczy ilości „ewidentnych szkiców”, które są „podobne w tematyce i kompozycji” do *Przyjścia Mesjasza*. Otóż jeśli kierować się zapamiętanymi przez Ellę Podstolską wyznacznikami tematycznymi obecnymi w wymienionych przez nią rysunkach, to należy stwierdzić, że jest tych szkiców znacznie więcej. Być może Podstolska nie widziała całej kolekcji i dlatego rozpoznała tylko te rysunki, o których mowa w przytoczonych wyżej relacjach. Także obydwaj sprawozdawcy, mający przecież dostęp do pełnego zbioru Schulzowskich prac, nie zwrócili uwagi na ten fakt. Nieco uważniej przeprowadzone oględziny materiału ikonograficznego pozwalają dostrzec, że w katalogu warszawskiego Muzeum Literatury takich „ewidentnych szkiców”, „podobnych w tematyce i kompozycji” do tych, które zidentyfikowała Podstolska, jest w sumie aż jedenaście! W tomie pierwszym są to prace oznaczone następującymi numerami: 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 291. W tomie drugim: 480. Wypada też zauważyć - nie tylko dla porządku - że rysunki 38 i 39 są niemal identyczne, różni je w zasadzie jedynie technika wykonania - ten pierwszy wykonał Schulz ołówkiem, drugi zaś tuszem. Są również uzasadnione podobieństwem tematycznym podstawy, aby w bliskim sąsiedztwie tej grupy ulokować jeszcze cztery inne, odrobinę mniej „ewidentne” rysunki: 31, 32, 33, oraz 477. Także i tu mamy do czynienia ze szkicem wykonanym w dwóch wariantach: tuszem (31) i ołówkiem (477). Łącznie zatem w grę wchodzi zbiór złożony z piętnastu rysunków. To wcale niemało. A przecież musimy też pamiętać, że takich szkiców mogło być więcej. Wszak mowa o twórczości niezwykle mocno przez ludzi i historię przetrzebianej. Tak znaczna ilość prac skupionych wokół jednego tematu dowodzi - jak zresztą zawsze u Schulza - że miał on dla autora pierwszorzędne znaczenie. Świadczy o tym również owa podwójność wykonania niektórych rysunków, ponieważ wskazuje dobitnie, jak bardzo starannie opracowywał Schulz swój mesjański temat.

Kiedy tak podążam w tej książce mesjańskim tropem, który odcisnął się w znanym nam dziele Schulza, nachodzi mnie także na koniec melancholijna wielce refleksja o dziwnym i tragicznym wprost losie, jaki spotkał akurat - i przede wszystkim! - jego prace związane z Mesjaszem. Jakby zmówiły się przeciw niemu „wszystkie demony, wszystkie duchy górnych i dolnych sfer”, o których sam przecież napisał w *Jesieni*, że „zagęszczają przestwór” wokół mesjańskiej stajenki betlejemskiej. Zaginął rękopis mesjańskiej powieści, zaginął mesjański obraz - pozostały jedynie ślady wielkiego tematu: enigmatyczny trop nader enigmatycznej idei. Ślady te obecne są w całej twórczości Schulza - zarówno literackiej, jak i plastycznej. Również i ta obecność jest bardzo znamienita, gdyż odpowiada dokładnie temu, co pisarz mówi o obecności Księgi, która dociera do nas zawsze jedynie w formie szczątkowej, fragmentarycznie, szkicowo, jako „szpargał”, strzęp i „żałosne resztki”. W tym miejscu można by przypomnieć Schulzowską filozofię szpargału,

który staje się Szpargałem, i Schulzowską filozofię zbierania owych strzępów Księgi. Sądzę, że nieprzypadkowo ta właśnie filozofia została wyłożona w mesjańskich opowieściach *Księga* i *Genialna epoka*. Pozostańmy jednak przy ikonografii, bo aspekty literackie przedstawiłem już w książce poświęconej prozie Schulza. W każdym razie, zbierając te „ułamki potłuczonego zwierciadła” - mówię o tym jego słowami, ponieważ nie znajduję lepszych - „te pogubione srebrne ślady bosych stóp anielskich, rozsiane ogromnymi krokami po naszych dniach i nocach”, mam silne poczucie, że przynajmniej częściowo niweluję skutki tej strasznej zмовы demonów, która została wymierzona przeciw Schulzowej wizji Mesjasza.

2

Odrębność tych rysunków na tle innych prac Schulza jest tak widoczna, że z jej uchwyceniem nie mamy najmniejszego nawet kłopotu. Sprowadza się ona do trzech zasadniczych cech i wszystkie dotyczą postaci.

Po pierwsze - przedstawione tu osoby są bez żadnego wyjątku chasydami. Ich wygląd świadczy o tym. Podstawowe znaki rozpoznawcze, umożliwiające taką jednoznaczną identyfikację, to charakterystyczny strój i równie charakterystyczny zarost. Więc dorośli mężczyźni mają oczywiście brody, u młodszych zaś można dostrzec imponujące i pięknie wymodelowane pejsy, które w formie długich „korkociągów” opadają luźno od skroni w dół. Cały ten pobożny lud ubrany jest w sięgające ziemi bekiesze albo też chałaty nazywane po żydowsku *jibuca*. Niektórzy przykrywają głowy zwykłymi jarmułka- mi lub czarnymi kapeluszami z szerokim rondem, ale są i tacy, co noszą wspaniałe, wysokie lisie kołpaki zwane *sztrajmel*. Do kompletu typowego chasydzkiego uniformu brakuje im jedynie sznura (*gartel*) do przepasywania owych długich szat⁷.

Po drugie - w pokazanej na tych rysunkach chasydzkiej zbiorowości nie ma w ogóle kobiet. Żadnych kobiet i nic żeńskiego! Jesteśmy w świecie absolutnie i do samego końca męskim, gdzie wszystko co kobiece zostało bezwzględnie wyeliminowane. To bez wątpienia największa, lecz nie jedyna, jak się za chwilę przekonamy, osobliwość tego cyklu szkiców. W twórczości plastycznej Schulza - rzecz bez precedensu. Brak kobiet akurat w szkicach do *Przyjścia Mesjasza* musi mieć zatem szczególne znaczenie, ponieważ - o czym powszechnie wiadomo - ich obecność stanowi jeden z głównych wyróżników Schulzowskiej wizji ikonograficznej.

Po trzecie - wśród występujących w tym świecie postaci nie znajdziemy Schulzowego autoportretu. To druga wielka, równorzędna wobec braku kobiet i też bez precedensu, osobliwość tych szkiców. Jak widać, nie ma tu pary najważniejszych bohaterów Schulzowskiej plastyki. W niemal wszystkich pozostałych pracach autora *Xiegi Bałwochwalczej* rzeczywistość przedstawiona opiera się na intensywnej obecności pary kobieta-autoportret autora. A tu odwrotnie.

7 O stroju chasydzkim i jego symbolice pisze J. Langer w cytowanej tu już książce *bram do tajemnic chasydów*.

I wcale nie kontekst chasydzki jest tego powodem, ponieważ w *Czasach Mesjasza*, jak pamiętamy, było zupełnie inaczej: widzieliśmy Schulza jako chasyda, widzieliśmy chasydów i kobiety. Ciągłe przecież chodzi o tę samą w gruncie rzeczy problematykę mesjańską, więc skąd te różnice i co one oznaczają?

Dla uważnych czytelników tej książki odpowiedź na powyższe pytanie nie będzie zaskakująca: po prostu w *Przyjściu Mesjasza* nawiązuje Schulz do całkiem odmiennego wyobrażenia okoliczności, jakie są niezbędne, aby przyszedł Zbawiciel, niż to, do którego odwoływał się w *Czasach Mesjasza*. W *Czasach Mesjasza* nawiązywał do tej tradycji - wyartykułowanej zarówno w *Talmudzie*, jak i w mistyce żydowskiej - która głosiła, że Mesjasz pojawi się wtedy, gdy świat pograży się w grzechu. W *Przyjściu Mesjasza* przywołuje natomiast pogląd - także obecny zarówno na terenie mistyki żydowskiej, jak i w *Talmudzie* - wedle którego Zbawiciel nadejdzie, gdy świat uwolni się z grzechu. Taka jest w judaizmie „całkowita” rozpiętość kwestii mesjańskiej i taka też jest jej rozpiętość w Schulzowskich obrazach. Jeśli wziąć pod uwagę perspektywę heretyckiego mesjanizmu kabalistów, o której pisałem w związku z *Czasami Mesjasza*, to u niego nawet większa. Wniosek końcowy, jaki wypływa z dokonanego tu zestawienia, ma jednak zaskakujący charakter, okazuje się bowiem, że u Schulza nacechowane mesjańsko są zarówno obrazy grzechu, jak i obrazy świętości.

Kiedy już wiemy, dlaczego w *Przyjściu Mesjasza* nie ma ani kobiet, ani postaci autora, a nie ma - postawmy jednakowoż kropkę nad i - gdyż w wyobraźni Schulza należą do rzeczywistości skażonej grzechem i bałwochwalstwem, można zająć się wreszcie szczegółowym opisem rysunków z tego cyklu. Najbardziej rozległy widok zawiera rysunek, któremu w katalogu Muzeum Literatury nadano numer 40. Miejscem „mesjańskiej” akcji jest tu obszerny plac miejski, może przed synagogą, ponieważ w zabudowie okalającej ów plac wyróżnia się zdecydowanie budowla, która swym kształtem przypomina charakterystyczną bryłę żydowskich świątyń. Budynek ten, aczkolwiek występuje zawsze na drugim planie, ma w tych szkicach pewne znaczenie, albowiem dostrzegamy go także w kilku innych rycinach. Zatem to jeden z drobnych wprowadzie, ale powtarzających się nader uporczywie motywów omawianego cyklu. Na pierwszym planie, po prawej stronie, widzimy okrągłą cembrowinę czegoś w rodzaju studni o dosyć dużej średnicy albo też jakiegoś basenu, może nieczynnej miejskiej fontanny. Z lewej strony, tuż przy basenie, stoi długi stół. Wokół tych dwóch obiektów gromadzą się wszyscy pobożni: jedni, gęsto stłoczeni, siedzą przy stole, inni skupiają się przy basenie, jeszcze inni podążają w tę stronę. W ten sposób obraz ma jakby dwa centralne punkty, które ogniskują całą akcję. Podsumujmy tę wstępną wizję lokalną: wydarzenie określane kryptonimem „Przyjście Mesjasza” rozgrywa się w przestrzeni, która układa się w trójkąt wyznaczony przez synagogę, stół i studnię. Dorzućmy jeszcze, że przestrzeń owego trójkąta jest wyraźnie zróżnicowana aksjologicznie, gdyż ważne są w niej jedynie te dwa ostatnie przedmioty. Synagoga, pozostając przy takiej identyfikacji, stanowi tu tylko tło. Mielibyśmy więc do czynienia z sakralnym trójkątem, którego sakralność nie jest jednak rozłożona równomiernie. Tak prezentuje się plan ogólny *Przyjścia Mesjasza*.

Inne ryciny z grupy „ewidentnych szkiców” do tego obrazu są już mniej panoramiczne, ponieważ koncentruje się w nich Schulz albo na scenie przy studni (37, 38, 39, 41, 42, 291), albo na scenie przy stole (43, 480). Jak widać, ilościowo dominują w tym zestawie rysunki z motywem studni, ale analiza semantycznej zawartości wszystkich prac należących do tego cyklu nie pozwala na wyciągnięcie pozornie narzucającego się wniosku, że właśnie ten motyw ma większe znaczenie „mesjańskie” niż skromniej reprezentowany motyw stołu. Zarówno stół, jak i studnia są w *Przyjściu Mesjasza* jednakowo istotne. Kiedy oglądamy ów zbiorek rycin, to odnosimy nieodparte wrażenie (a po nim: przekonanie), że przedstawiony na rysunku 40 całościowo mesjański krajobraz podzielił Schulz po prostu na dwa znaczące fragmenty i zajął się dopracowywaniem każdego z nich z osobna. Mogło też być dokładnie odwrotnie: ze szkicowanych oddzielnie scenek ułożył w końcu artysta jednolitą kompozycję, w której stół i studnia znalazły się obok siebie. Czy proces kreacji przebiegał w *Przyjściu Mesjasza* od wizji całości do jej części, czy od poszczególnych części do wizji całości - trudno jednoznacznie rozstrzygnąć. Nie wydaje się zresztą, żeby kwestia ta była dla nas jakąś przeszkodą w interpretacji tego, co zawierają owe rysunki.

Zacznę od stołu. Jego funkcja w *Przyjściu Mesjasza* jest oczywista. To świąteczny stół przyszykowany do uroczystej uczty. Nakryty białym obrusem, ale jeszcze nie zastawiony. Są jedynie ledwie zaznaczone zarysy talerzy. Chociaż pusty, jednak liczni chasydzi już przy nim zasiedli. A ci, dla których nie wystarczyło miejsca, gromadzą się w jego pobliżu. O jakie święto tu chodzi? Bez wątplenia - Pesach, bo tylko w tym święcie istnieje bezpośrednie odniesienie mesjańskie. Ta pamiątka cudownego wybawienia z egipskiego domu niewoli zapowiada bowiem również ostateczne zbawienie, które nadejdzie wraz z Mesjaszem. Widzimy więc stół przygotowany do sederu, czyli rytualnego posiłku, który jest centralną częścią tego święta⁸. Obraz Paschy znajduje się także w twórczości literackiej Schulza. Zawiera go pierwodruk fragmentu *Wiosny*, który został opublikowany w „Kamenie”. Jak wiadomo, nie ma tego obrazu w wersji końcowej opowiadania.

Warto w tym miejscu przytoczyć ten wyeliminowany przez pisarza kawałek prozy, gdyż tu właśnie, wśród mesjańskich rysunków, będzie miał odpowiednie otoczenie i niech jego uroda usprawiedliwi długość cytatu:

„Przy końcu zimy nadchodził szereg trzeźwych, powszednich, niczym nie znaczonych dni, dni pustych w smaku, jak wielkie kołaczki, wypiekane we czwartek na cały tydzień i leżące szeregiem na półce w zimne, białe, bezsłoneczne popołudnie.

Dni te wyrastały z swych dwunastu godzin jak wyrostki z przyciasnego ubrania i marzły - co dzień dłuższe, w ciągnące się powoli popołudnia przedwiosenne, w jasne zmierzchy, które nie chciały się kończyć. Wtedy nagle z framugi tygodni wynurzały się Święta Wielkanocne i nagle w pustce dni zaczynał się czas formować w głębi swej barwą i sensem i na scenę wysuwał się cały ten wielki teatr Paschy, całe to wielopiętrowe misterium prastarej egipskiej wiosny: to wspaniałe i niezgłębione

8 Zob. M. Naimska, *Judaizm i święta żydowskie*, „Znak” 1983, nr 339-340, s. 262.

uczciowanie przy długich, białych stołach, w świetle srebrnych świeczników, migocących pod tchnieniem zbyt wielkiej i pustej nocy paschalnej. Te noce paschalne stały jak ciemne kulisy za otwartymi drzwiami domu i rosły od niepojętych i ogromnych spraw, podczas gdy nad lśniąca paradą stołu przystawały na chwilę w kolejności Biblii figury jej zodiaku: plagi egipskie i rozsypywały się w miał gwiazdny, mielone w żarnach tej nocy, która jest inna od wszystkich nocy roku.

Tak rosła ta obca i twarda noc wiosenna w swej głębi od plag i klęski, i wśród rechotu jej gwiazd rozmnażały się żaby, węże i robactwo wszelkie w rośnych przestworach i roila się na całej przestrzeni od tajnego dziania się, a w sednie jej otwierała się ciemność labiryntami pokoi, czerwonych komór, malowanych szuflad, w których gwałtownie umierali pierworodni, a drzwi zatrzaśkiwały się za lamentem rodziców.

A gdy tydzień świąteczny mijał, wsuwano ten spiętrzony teatr Paschy z powrotem w indyferentną ścianę tygodni, która się wygładzała i ulice biegly znowu pusto, i zapominano o wiosnie, której jeszcze wciąż nie było⁹⁹.

Zebrani przy stole pobożni tworzą zatem wspólnotę paschalną, lecz jest to bardzo niezwykle seder i bardzo niezwykła Pascha. Jesteśmy świadkami całkiem innego wydarzenia niż ów powtarzający się każdego roku „wielki teatr Paschy”, który tak pięknie opisał Schulz w odrzuconym wariantcie *Wiosny*. Różnicę widzimy naszym gołym okiem: to coroczne „wspaniałe i niezgłębione uczciowanie” ma charakter wybitnie rodzinny, ponieważ odbywa się w domu i biorą w nim udział wszyscy domownicy z dziećmi i kobietami na czele. Tu natomiast dzieje się inaczej - tu odbędzie się publiczna uczta, na którą zostali zaproszeni jedynie wybrani: sprawiedliwi i pobożni mężczyźni. I nikt więcej. Nie wprosił się na nią nawet autor. To - ikona, owszem, Paschy, ale Paschy ostatecznej. Przy tym stole zasiądzie Mesjasz i będzie uczciował z tymi, którzy zasłużyli na zbawienie.

Teraz przyjrzyjmy się dokładnie temu, co nazywam, rzecz jasna umownie, studnią, a co może jest jednak zupełnie czymś innym. „Urządzenie” ważne jak stół, lecz znaczenie jego nie odsłania nam się równie łatwo. Kłębią się przy nim chasydzi, ale po co? Widzimy, że niektórzy z nich pochylają się nad tą cembrowiną, ale w jakim celu? Nie narysował tego Schulz wyraźnie. Możliwe są, jak sądzę, dwie wykładnie. Pierwsza byłaby taka: na tak istotnej dla obrazu pozycji ulokował artysta basen z wodą, aby pobożni mężowie mogli dokonać rytualnego obmycia rąk. Przecież na mesjańską ucztę należy przybyć w stanie absolutnej czystości zarówno duchowej, jak i cielesnej. Oczyszczające ablucje dokonywane są w mykwie, czyli w zbiorniku z wodą bieżącą, który znajduje się w specjalnie do tego przeznaczonym pomieszczeniu, lecz tu - jak wszystko w tej mesjańskiej chwili - ów symboliczny akt odbywa się publicznie, na oczach całego świata. Być może ta szczególna mykwa, rzecz wolno, mykwa ostateczna, po to została umieszczona tuż obok mesjańskiego stołu, żeby chasydzi, którzy mają już za sobą codzienną kąpiel rytualną, mogli raz jeszcze, i na wszelki wypadek, zanurzyć dłonie w wodzie. Przecież za moment będą spożywali posiłek z nie byle kim, bo z samym Zbawcą. Wykładnia druga mówiłaby o odmiennym przeznaczeniu tego tajemniczego, jak się okazuje, obiektu: to olbrzymia kadź z winem. Na rysunku

9 B. Schulz, *Wiosna*, „Kamena” 1935, nr 10, s. 191.

37 jedna z pochyłonych nad zbiornikiem postaci ma w ręku jakieś naczynie. Czyżby puchar? W rytuale paschalnym wino odgrywa dużą rolę. Odegra ją również podczas wielkiej uczyty mesjańskiej. Mesjasz pozabija w końcu wszystkie potwory: Lewiatana, który jest morską bestią, Behemota, który grasuje na lądzie, i Ziza, który operuje w powietrzu. Właśnie ich mięso będą jedli sprawiedliwi. I będą je popijali winem bardzo starym, gdyż przechowywanym na tę okazję od początku świata¹⁰. Kadź z winem już stoi u Schulza. Odszpuntowana. Stół jest jeszcze pusty, ale za moment powinno pojawić się na nim wspaniałe danie przyrządzone z tego samego potwora, którego widzieliśmy w ekslibrisie Weingartena.

Zabrakło w tej Schulzowskiej wizji odkupienia miejsca dla kobiet, lecz znalazło się - i to na pierwszym planie - dla zwierzęcia! Oto bowiem w dolnym rogu podwójną techniką wykonanego szkicu (38 i 39), jednak na równi z pierwszoplanowymi chasydami, leży malutki konik. (Myślę, że konik, ale całkowitej pewności nie mam, gdyż jego sylwetka jest nieco zamazana.) Wydaje się, że on również ma w tym kontekście mesjański sens, ponieważ istnieje dość rozpowszechniony pogląd, przede wszystkim w żydowskim folklorze, iż Mesjasz przybędzie na białym koniu. Ślady tego wyobrażenia można spotkać nawet w poezji. Na przykład Maurycy Szymel, międzywojenny poeta polsko-żydowski, tak pisze w wierszu *Mesjasz*:

Wyczekujemy go na przyzbach
wieczorami
Z wzniesionymi do nieba oczami,
Bo nim wiatry wiosenne bure chmury
przegonią,
Przejedzie naszą ulicą na białym,
spienionym koniu.¹¹

Jeszcze o zachowaniu chasydów w *Przyjściu Mesjasza*. Wiemy już, że jedni siedzą przy stole, drudzy zaś robią coś przy kadzi-zbiorniku, ale są również i inni: przedstawił ich Schulz w nader wyrazistych i bardzo jednoznacznych pozach. Najpierw zwracają naszą uwagę chasydzi w stanie ekstatycznej radości. Rozmaicie się ona przejawia, lecz wszystkie jej formy są skrajnie ekspresywne. Widzimy więc (nr 35) tańczących chasydów - kilku z nich uformowało słynny chasydzki krąg i wiruje, jak łatwo się domyślić, z obłądną szybkością aż do kompletnego wyczerpania, aż - dosłownie - do upadku¹². Dobrze rozumiemy tę taneczną ekstazę: niech ciało także ma swój udział w mesjańskim weselu. Wśród owładniętych tym ostatecznym uniesieniem świątobliwych mężczyzn najliczniejsi (31, 37, 38,39,41,43,477) są jednak tacy, którzy wyrażają wypełniające ich (chyba ściślej: przepełniające) uczucie poprzez pocałunki i uściski nie mniej namiętne niż ów szalony taniec. Wielu z nich swoje rozpalone twarze - czyż mogłyby być w takiej

10 Zob. odpowiednie hasła w *Encyklopedii tradycji i legend żydowskich* Untermana.

11 Wiersz z tomu Szymła: *Skrzypce przedmieścia*, Warszawa 1932, s. 19.

12 O tańcu chasydzkim i jego znaczeniu pisze J. Łumiński w szkicu: *Tańce i obrzędy żydowskie*, „Akcent” 1987, nr 3, s. 27-39.

sytuacji nierozpalone? - zwróciło ku niebu, paru pobożnych ma ramiona wzniesione do góry w klasycznym geście oranta, wszędzie dostrzegamy oznaki najwyższego podniecenia. Ten bulwersujący „erotyzm ciała i serca”, posłużę się tu językiem Georges'a Bataille'a, którym przesycona jest cała pozostała twórczość plastyczna Schulza, w szkicach do *Przyjścia Mesjasza* przemienił się w równie jaskrawy „erotyzm *sacrum*”¹³.

Na takim tle zaskakują nas niemiło wszelkie objawy odmiennych postaw. Trzeba jasno powiedzieć, że nie wszyscy chasydzi w tych rysunkach cieszą się z przyjścia Zbawiciela. Ba, jest nawet tak, że kiedy jedni całują się zapamiętale, to inni w tym samym czasie (nr 43) śpią sobie w najlepsze! Sens tej szokującej, przynajmniej, scenki nie wydaje się jednak oczywisty, ponieważ nie wiadomo, czy zmęczyło ich długie oczekiwanie na Mesjasza, czy może omdleli w radosnym tańcu albo też odebrał im oddech ekstatyczny pocałunek. O ile wolno mieć jakieś wątpliwości co do oceny postawy chasydów zmorzonych snem, o tyle wygląd tych, którzy są wprawdzie obecni i przytomni, ale nie uczestniczą w powszechnej radości, ma ewidentną wymowę: opuszczone nisko głowy, smutne twarze, załamane ręce. Nie odwzajemniają pocałunków i uścisków, jakimi są obdarzani przez swych radosnych współwyznawców. Skoro martwi ich przyjście Mesjasza, to dlaczego się tu znaleźli? Nie wierzą? Cóż to za pobożni?

Mesjański *Traktat Sanhedryn*, przywoływany już w tym studium, po raz kolejny pomoże mi - przynajmniej częściowo - wytłumaczyć przyczynę tego niezrozumiałego zachowania. Wiadomo, że zostały w nim wyartykułowane bodaj wszystkie możliwe i niemożliwe poglądy na sprawę ostatecznego zbawienia i Zbawiciela. Jest tam również pewien wątek myślowy, który przystaje do mojej kwestii. Otóż trzech mędrców, Ula, Raba i Jochanan, pozwoliło sobie na sformułowanie, oględnie mówiąc, dość dziwaczne: „Niech przyjdzie Mesjasz, ale ja nie będę z Nim!” O co im chodzi? Oczywiście, oni także, jak wszyscy świątobliwi, gorliwie wierzą i cierpliwie oczekują, lecz paraliżujący strach przed ostatecznością - przecież Odkupiciel zakończy doczesną historię i nastąpi niewyobrażalna przyszłość mesjańska - nie zezwała im przeżywać radości z nadchodzącego wybawienia¹⁴. Być może smutek Schulzowskich chasydów bierze się z takiej właśnie postawy. Ale muszę też dopuścić do głosu ideę przeciwną: ich rezerwa wobec wydarzenia, którego są świadkami, może mieć całkiem inny powód. O nim - niżej.

W *Przyjściu Mesjasza* nie ma Mesjasza! Są pokazane tłumy pobożnych, są przedstawione krańcowo różne reakcje, wszystko jest przygotowane w najdrobniejszych szczegółach, lecz Jego - nie widać. To najważniejsza nasza obserwacja i fundamentalny zarazem problem, przed którym staje - i nieruchomieje, kto wie, czy nie na zawsze - interpretator Schulzowskich rysunków mesjańskich. Wszędzie tam, gdzie obecność Zbawiciela była przez autora sygnalizowana, w prozie, w *Czasach Mesjasza*, w *Przyjściu Mesjasza*, nie znajdziemy Jego osoby. Jest tylko tam, gdzie nie

13 Por. G. Bataille, *Wprowadzenie do antropologii erotyzmu*, przeł. M. Ochab, w zbiorze: *Odmieńcy*, wybór, opracowanie i redakcja M. Janion i Z. Majchrowski, Gdańsk 1982.

14 Zob. Levinas, *Teksty mesjaniczne*, s. 81-83.

spodziewaliśmy się Go ujrzeć - w niewielkim ekslibrisie Weingartena¹⁵.

Nie zobaczymy więc w *Przyjściu Mesjasza* postaci Bożego Pomazańca, ale wszelkie znaki na niebie i ziemi mówią nam - i zgromadzonym tu pobożnym chasydom - że jest On już na świecie, bardzo blisko, tuż, tuż. Sceny, jakich byliśmy świadkami, przeglądając te szkice, nie mieszczą się bowiem w kategoriach ortodoksyjnego judaizmu, który nakazuje swym wyznawcom jedynie biernie - niezwykle biernie! - czekać na przyjście Zbawiciela. Skodyfikowany przez Majmonidesa dwunasty artykuł wiary, słynna formuła *Ani maamin*, głosi: „Wierzę wiarą doskonałą w nadejście Mesjasza, a choć zwleka on z przybyciem, czekać nań będę dzień w dzień”. Wierzyć i czekać - nic więcej, żadnego ruchu, żadnej aktywności, żadnego wyobrażenia na temat okoliczności, miejsca lub czasu. Może dlatego synagoga jako symbol ortodoksji została w tych rysunkach zepchnięta na dalszy plan. To, co się tu dzieje, dzieje się bez wątpienia poza synagogą. W Schulzowskim *Przyjściu Mesjasza* Zbawiciel musi być naprawdę niedaleko, chociaż ciągle nie wiemy, w jakiej dokładnie odległości. Podobno dwa pierwsze zdania *Mesjasza* brzmiały u Schulza następująco: „Wiesz - powiedziała mi rano matka - nadszedł Mesjasz. Jest już w Samborze”¹⁶.

Schulz już jako dziecko podjął, zapewne nieświadomie, wielkie ryzyko i złamał obowiązujący w judaizmie bezwzględny zakaz plastycznego wyobrażenia Boga. Posłuchajmy relacji:

„Poza tym był w lwowskim mieszkaniu m.in. rysunek-pamiątka: dzieło sześciolatniego Brunia wykonane na poślótkym papierze. Pod starym drzewem o grubym pniu, zapewne pod wierzbą, siedzi zgarbiony starzec o bardzo długiej brodzie. Rysunek ten nosił tytuł nadany mu przez kilkuletniego autora: *Pan Bóg*”¹⁷

Ten, który wykazał się istic heretycką odwagą i narysował samego Stwórcę, w wiele lat później umieścił w ekslibrisie młodzieńczego Mesjasza, walczącego z bestią, ale przed konkretyzacją ostatecznego Zbawiciela coś go jednak powstrzymało. Co? Czy przekonanie, które zapisał w *Genialnej epoce*, że „ziemia nawet nie zauważy w swej zadumie tego, który zszedł na jej drogi, a ludzie obudzą się z popołudniowej drzemki i nie będą nic pamiętali”? Czy może zasadnicza niepewność, co do tego, kim on będzie? Tym, którego oczekiwali mędracy *Talmudu*? Kolejnym pseudomesjaszem, którego wyprodukowały kabalistyczne spekulacje? A może... A może tym ze stajenki betlejemskiej, której obraz pojawił mu się pod piórem w *Jesieni*? Nie ma odpowiedzi. Ołówek Schulza zatrzymał się definitywnie. Pora najwyższa, abym i ja zahamował swój dyskurs.

15 Shalom Lindenbaum (*Wizja mesjanistyczna Schulza i jej podłoże mistyczne*, w zbiorze: *Czytanie Schulza*, s. 38, przyp. 10), przedstawiając znaczenie idei mesjańskiej w duchowości i kulturze żydowskiej, napisał zdanie, które nie ma żadnego, nawet najmniejszego, pokrycia w twórczości Schulza: „Świadczą o tym też rysunki Brunona Schulza, który wracał tyle razy do tego tematu, rysując Mesjasza w postaci chasyda spotykanego na ulicach Drohobycza”. W niniejszej książce uwzględniłem wszystkie zachowane prace Schulza o motywie żydowskiej (i nie tylko) i stwierdzam z całą stanowczością, że nie ma wśród nich ani jednej - a cóż dopiero mówić o wielu! - która dawałaby chociaż cień szansy na taką, jak u Lindenbauma, konstatację. Cóż, najwidoczniej poniosła autora fantazja. Jednak - za daleko, jak na tekst o ambicjach bądź co bądź poznawczych.

16 Zob. *Świat Brunona Schulza. Spotkanie z prof. dr. Sandauerem*, zanotował R. Pietrzak, „Trybuna Ludu” 1982, nr 281 (27-28 XI).

17 Ficowski, *Starszy brat Izidor, czyli szyby naftowe i sklepy cynamonowe*, s. 38.

Do odnotowania pozostał jeszcze tylko jeden szczegół. Ważny szczegół. I znany nam dobrze z *Czasów Mesjasza*.

Nie wiadomo, kogo zobaczą chasydzi, lecz wiadomo, skąd ów nieznajomy nadejdzie. Ich spojrzenia informują nas o tym. Patrzą z wielkim napięciem w naszą stronę. Nawet starzec, siedzący przy stole tyłem do nas, skręca się z widocznym wysiłkiem, żeby patrzeć w naszym kierunku. Stąd przybędzie Mesjasz! To jedyny wspólny motyw, jaki łączy *Przyjście Mesjasza* i *Czasy Mesjasza*. Tam jednak mieliśmy do czynienia z dwuznacznymi spojrzeniami kokietek. Tu natomiast spoglądają poważni mężowie, którym nie w głowie jakakolwiek gra. Teraz wreszcie przekonujemy się, że nasza - i autorska - strona jest u Schulza stroną po prostu mesjańską. Przybywający Mesjasz zobaczy dokładnie to, co my, a my to, co On. Inaczej: patrzymy na ten świat oczyma Mesjasza, a On - naszymi. Są to także oczy Brunona Schulza. Pisze Roland Barthes: „Na scenie tekstu brak rampy: za testem nie stoi ktoś aktywny (pisarz), a przed nim ktoś pasywny (czytelnik); nie ma podmiotu i przedmiotu. Tekst podważa odwieczne nawyki gramatyczne: jest obojętnym okiem, o którym egzaltowany autor Anioł Ślżak, mówi: »Tym samym okiem, którym widzę Boga, i On mnie widzi«”¹⁸. Przecież nie tylko pozycja przestrzenna zbliża nas w tych rysunkach do Mesjasza. Również czas. Mesjasz (i my) oczekiwany jest ze świata poza obrazem i z czasu innego niż czas obrazu. I my, i On nadchodzimy z nieokreślonej przestrzeni i z czasu, który da się określić jedynie ogólną kategorią: przyszłość...

„W taki dzień podchodzi Mesjasz aż na brzeg horyzontu i patrzy stamtąd na ziemię. I gdy ją tak widzi białą, cichą, z jej błękitami i zamyśleniem, może się zdarzyć, że mu się zgubi w oczach granica, niebieskawe pasma obłoków podłożą się przejściem i sam nie wiedząc co czyni, zejdzie na ziemię”.

Na scenie mojego tekstu także brakuje rampy. Jest on okiem, które nie podsumowuje przebytej drogi. Wystarczy mu, że widzi. Nie mogę zatem odpowiedzialnie powtórzyć tu Gombrowiczowskiej oceny: święty Bruno. Któż to może wiedzieć... Przyznaję natomiast sobie pełne prawo do opisowej konstatacji: Bruno od Mesjasza.

Pierwodruk: *Bruno od Mesjasza. Rzecz o dwóch ekslibrisach oraz jednym obrazie i kilkudziesięciu rysunkach Brunona Schulza*, Wyd. UMCS, Lublin 2001.

18 R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa 1997, s. 21.