

[horyzont dzieła]

Małgorzata Kitowska-Łysiak: Uwagi w sprawie kanonu. Bruno- na Schulza szkicownik młodzień- czy i freski w willi Landaua

Œuvre Schulza – malarskie, graficzne, rysunkowe – można czytać na wiele sposobów. Jaki obraz dają, na przykład, dzieła podpisane (sygnowane), datowane i zatytułowane przez autora? Czy tożsamy z tym, który wyłania się z lawy szkiców, drobnych „anonimowych” notatek? Będąca elementarnym wyznacznikiem atrybucji sygnatura¹ nie tylko identyfikuje, ale i sankcjonuje, wręcz stwarza dzieło; potwierdza jego autentyczność, ale zarazem idealizuje i nobilituje, włącza w obszar konwencji, w obszar kultury, sztuki, czyni je dyskursywnym; ramuje, a zatem ogranicza artystycznie (w wypadku Schulza ta sytuacja dotyczy przede wszystkim *Spotkania* i prac graficznych, zarówno *Xięgi*, jak i ekslibrisów; rysunki sygnowane są sporadycznie). „Anonimowa” notatka jest całkowicie wolna, niczego nie musi, nie musi chociażby być skomponowana artystycznie, pozostaje niedyskursywna, jest czystą ekspresją, śladem ręki, a tym samym dowodem obecności autora. U Schulza obie te przestrzenie, równoległe, ujawniają istniejące w jego twórczości napięcie pomiędzy tym, co wykoncypowane, programowe, artystyczne, a tym, co nieartystyczne – pierwotne, magiczne, eks-

1 Znaczenie tego terminu jest tu zgodne z tradycją historii sztuki: sygnować – z łac. *signare* – to tyle, co znaczyć, pieczętować; w praktyce sygnatura odpowiada podpisowi, czyli odręcznemu zapisowi imienia lub imienia i nazwiska, bądź jakiegokolwiek symbolu, który pozwala na identyfikację.

tatyczne; pomiędzy tym, co – jako wyzwanie – zaadresowane jest już przede wszystkim do potencjalnego interpretatora, a tym, co – jako wyznanie – należy jeszcze przede wszystkim do autora. Taka perspektywa pozwala jako „autobiograficzne” traktować nie tylko teksty i obrazy, które budzą skojarzenia (niekiedy zaś wręcz znajdują wiarygodne potwierdzenie w przekazach) z konkretnym otoczeniem, ale też takie, które odnoszą się do „realiów”, czyli rzeczywistych miejsc, faktów, osób związanych z autorem. Z tej perspektywy można spojrzeć zarówno na wszelkie słowne „zapisy” pierwszoosobowe i wizualne „zarysy” z rozpoznawalnym bohaterem-autorem w roli głównej czy nawet podrzędnej, jak również na „zapisy” i „zarysy”, które można byłoby uznać za ślady „doświadczenia wewnętrznego”, czyli duchowego, i te, które ślad takiego doświadczenia noszą.

Śladem owego doświadczenia, a zarazem śladem ręki, są głównie wszystkie te prace, które nie weszły, by tak rzec, do kanonu, to znaczy nie zostały do niego włączone przez samego artystę. Kanon nie jest tutaj jednak bezwzględna, raz dana, nienaruszalna konstrukcja, która miałaby odnosić się do takiego czy innego obszaru kultury. W znaczeniu, które mnie interesuje, prawodawcą „kanonu” jest artysta, pojęcie to odnosi się do jego własnej twórczości, do sposobu, w jaki ujawnia on w swojej twórczości to, co – w jego mniemaniu – jest ważne bardziej lub mniej. My – widzowie, komentatorzy – możemy jednak zmieniać wyznaczniki kanonu, przesuwając punkty ciężkości, które pozwalają dostrzegać coraz to inne aspekty analizowanego dzieła. Jedną z możliwości jest podkreślenie, uznanie za kanoniczne prac, które zostały najbardziej wyeksponowane przez samego artystę: ilustracji do własnych utworów, prac nobilitowanych nie tylko poprzez bliski związek z prozą, literaturą, w której autor, jak pisał do Witkacego, wypowiedział się „pełniej”², ale wyróżniających się również tym, że – poprzez publikacje prasowe i książkowe – trafiły do masowej widowni, chociaż szczególnie, bo złożonej z czytelników prasy literackiej i beletrystyki. Z tej perspektywy pozostałe prace, niezbyt często wystawiane publicznie, w tym osobiste, wykonane dla przyjaciół bądź im dedykowane, jawią się jako usytuowane na obrzeżach kanonu.

Jeśli pojęcie „kanon” rozumiem tutaj jako zespół prac uznanych przez autora, istotnych, może reprezentatywnych dla jego własnego *œuvre*, jako prze-myślany zbiór, kolekcję prac, które stanowią obszar identyfikacji autora i dzieła, to za inny (niż już wyżej wymieniony) przykład kanonu uznałabym przede wszystkim *Spotkanie* i *Xięgę bałwochwalczą*, a prócz tego prace drobniejsze:

2 Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza, „Tygodnik Ilustrowany” 1935, nr 17; przedruk w: B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, wyd. 2 przejrane i uzupełnione, Ossolineum, Wrocław 1998, s. 476 (przytaczane dalej fragmenty prozy Schulza lokalizuję w tejże edycji, numery stron podaję w nawiasach w tekście głównym).

ekslibrisy i niektóre rysunki, jak *Kobiety sadystki* czy *Bachanalia*. Pozakanoniczne byłyby natomiast głównie drobne prace malarskie i rysunki, które albo mają charakter niejako procesualny, uwidaczniają etapy tworzenia, pracę w toku, *in progress*, albo zostały ostatecznie porzucone, niedokończone (między innymi szkicownik młodzieńczy). Powodów owego niedokończenia nie sposób dociec. Czy zadecydował o nim przypadek, brak umiejętności dokończenia, niezadowolenie z efektu czy – chociaż to mało prawdopodobne – program artystyczny? Niedokończone, *non finito*, jeśli można tu użyć określenia odnoszącego się generalnie do efektu rzeźbiarskiego, pozbawione ostatecznego stempla, poświadczenia *fini*, między innymi w postaci daty i podpisu, które zwyczajowo pełnią funkcję rzemieślniczego gmerku, są zarówno prace pierwsze, najwcześniejsze, spontaniczne, kierowane podświadomością, zachowujące status dzieł pierwotnych, oryginalnych, jak i późniejsze – szkice, notatki, świadome formy, zapośredniczone w zdobytej wiedzy, nieoryginalne, także z tego względu, że częstokroć – jako zamysły i zarysy – podporządkowane grafice i malarstwu.

Ryzykowna, chociaż naturalna wydaje się myśl, że z efektem niedokończenia wspomnianych prac koresponduje obecny stan fresków Schulza. Można powiedzieć, że to między innymi szkicownik młodzieńczy jest ramą, punktem wyjścia, otwarciem klamry, której zamknięciem są freski z willi Landaua; wszystko inne jest p o m i ę d z y. Kanon wyłaniałby się więc s p o m i ę d z y klamry obejmującej całą sztukę artysty, którą tworzą prace powstałe najwcześniej i powstałe najpóźniej.

Szkicownik młodzieńczy

Świadkowie wspominają, że plastyczny talent pisarza dał się zauważyć – posługując się teologiczną leksyką z *Genialnej epoki*, należałoby powiedzieć: objawił się – już w szkole. Talent jest dany, tak jak wizja. Artysta pisał metaforycznie, że początki jego rysowania gubią się w „mgłę mitologiczną”³. „Mitologiczny” oznacza tu tyle, co dawny, stary, legendarny, przekazywany z ust do ust, nieoparty dokumentami. Określając w ten sposób czas i charakter pierwszych p r ó b, Schulz niewątpliwie miał rację. „Mgła” nie roziała się do dzisiaj. Jeśli weźmiemy pod uwagę znane suche fakty, niewiele dowiemy się na temat tego, jak kształtowała się droga artystyczna autora *Sklepów cynamonowych*. Dysponujemy bardzo ograniczonymi źródłami bezpośredniej wiedzy – to głównie okruchy wspomnień zrekonstruowanych przez Jerzego Ficowskiego. Nieco światła rzucają jednak na plastyczną część dorobku Schulza quasi-świadcstwa, za jakie wolno uznać kilka jego własnych tekstów; ale trzeba pamiętać, że powstały one *ex post* – stanowią rodzaj pamięciowej rekonstrukcji, a prawdopodobnie rów-

3 Tamże, s. 474.

niez efekt „mitologizacji”. Należy do nich przede wszystkim quasi-list do Witkacego, a ponadto – również na prawach autokomentarza, chociaż nieco innej natury – fragmenty opowiadań: cytowanej już *Genialnej epoki* i tytułowego ze *Sklepów cynamonowych* Dokumentem niezapośredniczonym, bezcennym, pozostaje wspomniany szkicownik młodzieńczy. To właśnie on daje intrygującego wgląd w naturę wczesnych prób Schulza rysownika; jego karty można byłoby uznać za owoc owego zapamiętania w rysowaniu – „w pośpiechu, w panice, w poprzek, na ukos”, o którym czytamy w *Genialnej epoce* (s. 133).

Zeszytowy szkicownik pochodzi najprawdopodobniej z lat 1907–1908⁴. Autor miał więc w chwili jego wykonywania około piętnastu–szesnastu lat, był gimnazjalistą. Jego pierwsze dojrzałe prace są młodsze o minimum dziesięć lat, a nawiązujące *ex post* do młodzieńczych doświadczeń opowiadania z obu zbiorów o dwadzieścia pięć (*Sklepy cynamonowe*) bądź trzydzieści (*Genialna epoka*). Czy ma to jakiegokolwiek znaczenie? Czy karty szkicownika bezapelacyjnie unaoczniają, by tak rzec, siłę owej wizji, o której potem czytamy w opowiadaniach? Z pozorów mogłoby się wydawać, że tak się nie dzieje, że te wczesne „gryzmoły” czynią zadość przekonaniu artysty, że w prozie wypowiedział się pełniej. Ale i one należą do przejawów „prywatnej mitologii”, żeby użyć tu pojęcia, którego Schulz używa w quasi-liście do Witkacego. Autor zastrzega: „Rysunek określa ciaśniejsze granice swym materiałem niż proza”⁵. Oczywiście ma rację: proza nie narzuca się z obrazem, tak jak narzuca się widzowi sam obraz – malarski, rysunkowy, graficzny itp. Czy jednak musi tak być, czy jest zawsze? „Ciaśniejsze granice” określa przede wszystkim program, estetyka, konwencja, co pokazują prace dojrzałe. Wczesne wydają się, jak już pisałam, wolne od ograniczeń. Gryzmoł, ten materialny ślad ręki na papierze, poza wszystkim innym, zdaje się zachowywać, co jest całkowicie naturalne, więc z teologiczną fazą objawienia. I to jest najistotniejsze.

Szkicownik zawiera zespół przemieszanych ze sobą prac o bardzo różnym charakterze. Część z nich wykonana została ołówkiem, część piórkiem; w niektórych wypadkach autor zarysował i awers, i rewers, jak potocznie mawiamy, bez ładu i składu. Nie ma tu śladu myślenia o kompozycji, perspektywie czy jakimkolwiek innym porządku organizującym płaszczyznę papieru. Nierzadko można odnieść wrażenie, że rękę, która namazała niewyraźne obrazki, palimpsestowo nałożone jeden na drugim, prowadził ślepiec – spod urywanych, zapętlonych linii z trudem wyłaniają się zarysy rozpoznawalnych form. Czasami ręka ślizga się lekko po powierzchni papieru, niekiedy zaś mocno przyciska

4 Więcej szczegółów zob. hasło niżej podpisanej w *Słowniku schulzowskim*, red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003, s. 371–374; szkicownik znajduje się w kolekcji Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza.

5 *Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza*, s. 475–476.

piórko. Raz obraz wyłania się z gmatwaniny linii o zróżnicowanym natężeniu, kiedy indziej ze zdecydowanych czarnych kleksów. Oglądamy pospiesznie, zdawkowo rysowane p r ó b y portretowe, a obok nich karykatury nieznanymi osob (kobiet i mężczyzn). Ponadto studia ornamentów floralnych bądź animalistycznych; wśród tych ostatnich w kilku miejscach dostrzec można jednoróżca, który jest między innymi symbolem miłości wyrzekającej się fizycznego spełnienia, a jednocześnie uwznioślonej seksualności. Wydaje się to ciekawe w perspektywie tematyki erotycznej, która dominuje w dojrzałej twórczości plastycznej artysty. Na innych kartach widoczne są rysunki sprawiające wrażenie zarysów bohaterów nieznanymi bajek, jak królewna przy studni czy król olbrzym, które kojarzą się – raczej jednak aurą niż formą przedstawienia – z postaciami znanymi z fresków, przez co można uznać, że je antycypują.

Uderza zróżnicowany charakter rysunków. Starając się go nazwać, próbując określić, mamy jednak poczucie atrofii, niewystarczalności języka dyskursywnego. Jest to więc ów stan, o którym Schulz wspominał w quasi-liście do Witkacego: komentarz zrywa pępowinę łączącą imaginacyjne źródło przedstawienia z „całością problematyki” autora. Uwaga dotyczyła prozy, ale wolno rozszerzyć ją na obszar sztuki. Na tym gruncie komentator, który chciałby respektować założenie artysty, byłby jeszcze bardziej bezradny. Oczywiście, analogiczna sytuacja w ogóle dotyczy sztuk pięknych, niemniej w tym wypadku stanowisko autora wyłożone jest wprost, publicznie, trudno mu zatem jawnie czynić wbrew. Ale jakoś przecież trzeba „podać do wiadomości” zawartość szkicownika i, jak wspomniałam, określić jej specyfikę. Otóż różnorodność prac wskazuje, że ich autorem był nastolatek utalentowany, całkowicie niezależny od schematów i jakiegokolwiek belferskiej dominacji. Dowodzą one zarówno zdolności obserwowania otoczenia, jak i zdolności zgłębiania psychologicznych cech modelu, czego przykładem jest między innymi pełna uroku, starannie opracowana, ale nie, jak by powiedział Witkacy, „wylizana” podobizna młodej kobiety z włosami upiętymi w kok. Ilustracje do bajek dowodzą zaś zdolności autora do „myślenia obrazem”, a uproszczenia w sylwetkach zwierząt i przedstawieniach roślin – do stylizacji.

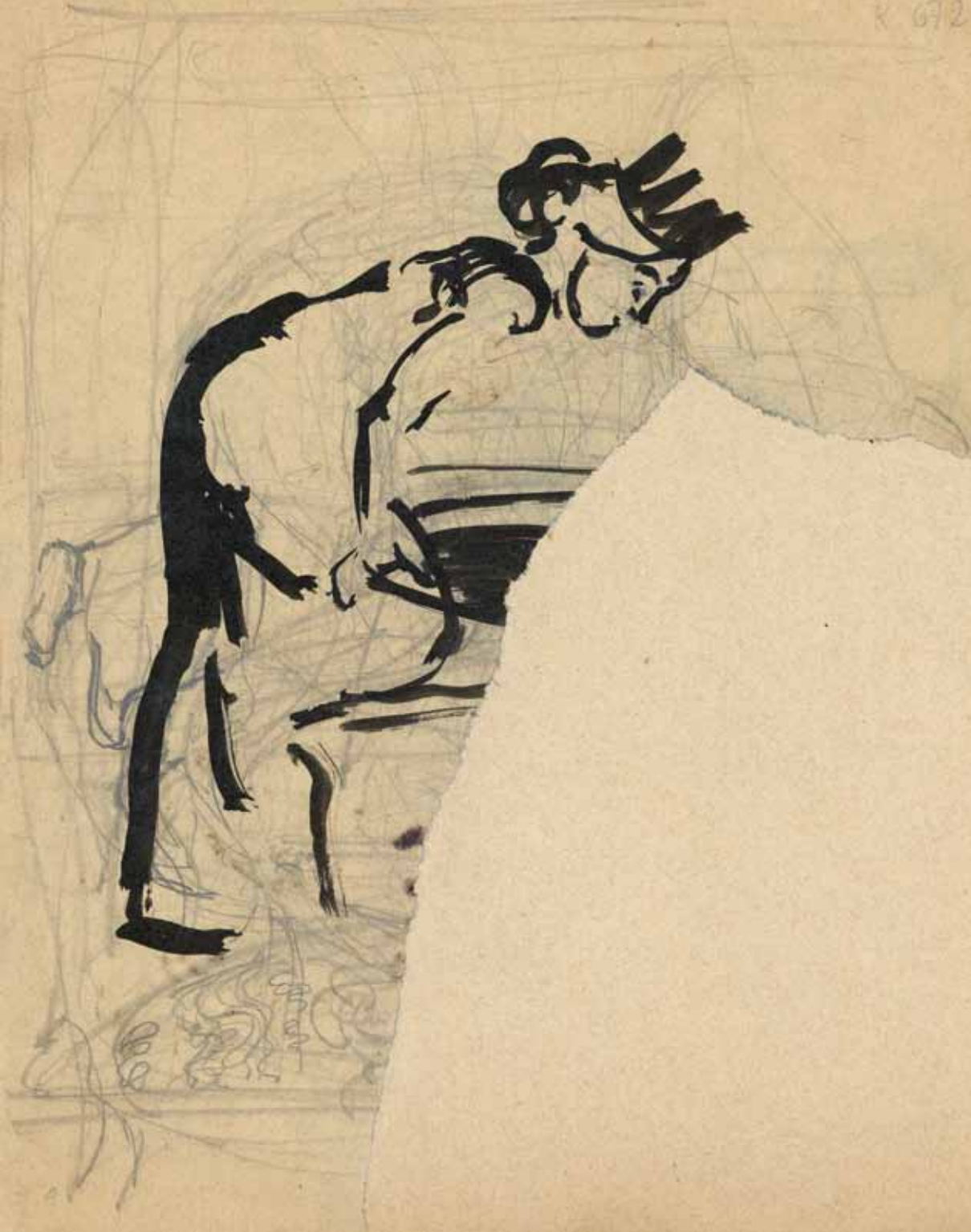
Najbardziej intrygują jednak rysunki fragmentów twarzy Chrystusa (?) i kompozycje alegoryczno-symboliczne. W pierwszym wypadku byłby to jedyny taki wizerunek w całym dorobku Schulza, w drugim zaś należałoby uwzględnić fakt, że szkicownik stanowi przykład imponderabiliów, które pozwalają na rekonstrukcję, choćby częściową, wczesnego (najwcześniejszego?) etapu rozpracowywania sfery wyobrażeń erotycznych autora *Xięgi bałwochwalczej*. Z tej perspektywy istotne jest kilkakrotne pojawienie się w tych młodzieńczych wprawkach uproszczonych, a jednocześnie wyidealizowanych postaci nagich kobiet. W najbardziej rozbudowanej scenie jedna z nich, uskrzydłona, wyciąga dłonie do biegnącego ku niej nagiego chłopca, którego przyprowadza druga niewiasta w powłóczystej sukni. W późniejszej twórczości Schulza nie

znajdziemy bezpośredniej kontynuacji tego motywu, ale jego tajemnicza aura pojawia się w powstałym prawdopodobnie około roku 1920, a zatem w pierwszym okresie dojrzałej twórczości plastycznej artysty (drugi wypadaloby datować na połowę lat trzydziestych, czyli na czas pracy nad ilustracjami do *Sanatorium pod Klepsydrą*), przeznaczonym dla Stanisława Weingartena „ekslibrisie z Mesjaszem” – tak właśnie postać obecnego w tymże księgoznaku młodzieńca walczącego ze smokiem-krokodylem identyfikuje Władysław Panas⁶. W innych przedstawieniach widzimy jedynie mężczyzn w sile wieku lub nawet starszych. Znacznie bardziej nośny semantycznie obraz chłopca-hermafrodyty (cechy płciowe zarówno w rysunku ze szkicownika, w którym notabene można widzieć rodzaj „pamiętnika z okresu dojrzewania”, jak i w ekslibrisie zostały zneutralizowane) wypada zatem zestawić raczej z androginiczną Infantką z *Xięgi* niż z którymkolwiek innym bohaterem plastycznych narracji autora. Oczywiście, o czym będzie jeszcze mowa, takie zestawienie otwiera dalsze możliwości – porównywania obrazu plastycznego (Infantka) i literackiego (Bianka). A tego rodzaju perspektywa pozwala w owych, z pozoru niefrasobliwych, rysunkach widzieć prapoczątek wyznaczający kierunki dalszych fermentacji wyobraźni artysty. Można zatem przyjąć, że szkicownik antycypuje dojrzałą twórczość artysty.

Z reguły uważa się, że rysunki zawarte w szkicowniku nie przedstawiają wysokiej wartości artystycznej. Przed laty również byłam skłonna tak sądzić. Oczywiście, w kontekście dzieł kanonicznych to zaledwie zapowiedzi, usiłowania. Ale należy im się pilniejsza uwaga nie tylko dlatego, że stanowią część spuścizny Wielkiego Artysty. Trudno odpowiedzieć na pytanie, jaka to część, ale warto ją docenić. Szkicownik nie jest bowiem w tym wypadku brudno-pisem, zbiorem zapisów pierwszych; przeciwnie – zyskuje rangę czysto-pisu, zbioru zapisów ostatnich; ostatnich na pierwszym etapie formowania się twórcy.

Słownik przewiduje inne jeszcze, niż tu przyjmuję, rozumienie terminu „próba”. Próba to także ćwiczenie, ale nie odnosi się to do Schulzowskiego „szkicownika”. Ćwiczenie to tyle, co ponawianie, powtarzanie, cyzelowanie. Szkicownik autora *Sklepów cynamonowych* to nie jest blok akademika, który studiuje z natury, doskonali w rysunku mimetyczny zapis obserwacji, czasami pod kątem przyszłego dzieła. Tutaj – poza drobnymi wyjątkami – mamy do czynienia z wyrazistą, swobodną ekspresją. Wzmacnia ją niekompletność prac, ów wspomniany już efekt *non finito*, który, co zrozumiałe, w odniesieniu do Schulza wizjonera nie jest wypadkową przyjętej koncepcji estetycznej, lecz „produktem” owej ręki, co to „rzuca się” na papier. I to właśnie przesądza o wadze szkicownika w dorobku artysty – fakt, że jest on o d b i c i e m, odzwierciedleniem tego,

6 W. Panas, *Bruno od Mesjasza. Rzecz o dwóch ekslibrisach oraz jednym obrazie i kilkudziesięciu rysunkach Brunona Schulza*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2001, s. 37–70.



Strona ze szkicownika Brunona Schulza,
1907-1908

co pochodzi s p o z a n a s. Mówiąc słowami Bolesława Micińskiego, etap pierwszy procesu tworzenia, „faza przygotowawcza, nieuchwytny rozrost wewnętrznego konfliktu, który rodzi twórczość. [...] to jakby zapadnięcie się w [...] siebie – osłabienie kontaktu [autora] ze światem zewnętrznym”⁷. Później przychodzi faza, w której rysują się już nici „logicznych związków” pomiędzy obrazami (Miciński pisze o słowach, ale w wypadku obrazów zasada jest analogiczna), chociaż całość nadal jest nieuchwytna, amorficzna. Dopiero trzeci etap to „moment wiązania rozpętanym demonów”, ujarzmiania żywiołu natchnienia, kształtowania formy. Wedle powyższej koncepcji bazgrołom ze szkicownika daleko jeszcze do ostatniej fazy.

Freski

Jeśli natomiast chodzi o samą ich strukturę wizualną, to pod wieloma względami podobny charakter mają liczne rysunki powstałe znacznie później niż szkicownik – z myślą o *Xiędze bałwochwalczej* czy ilustracjach do opowiadań, ale wszystkie one mają dodatkowy powód, cel określający ich przeznaczenie, są temu celowi podporządkowane, artystycznie są niewolne. Chociaż teza, którą chciałabym zaproponować, wydaje się kontrowersyjna, to jednak odnoszę wrażenie, że dopiero freski stanowią dzieło o porównywalnej ze szkicownikiem skali suwerenności i oryginalności. Oczywiście malowidła w willi Landaua wprawiają nas w konfuzję, dezorientują badacza. Wymuszają pytanie: „Czy należy im przyznać miejsce w dorobku artystycznym autora, tak jak je przyznajemy wszystkim innym pracom, czy też traktować je t y l k o jako dowód uciemnienia?”. Byłabym raczej za tym, aby uznać je za zwycięstwo artysty, przekroczenie traumy. Freski są bowiem również p r ó b a m i, ale nie są ćwiczeniami. Podobnie jak prace ze szkicownika młodzieńczego, artystycznie są bezinteresowne, chociaż, oczywiście, w planie egzystencjalnym miały swój konkretny adres i cel. Jeśli jednak o szkicowniku powiemy, że t o j e s z c z e nie jest twórczość, o freskach trzeba będzie powiedzieć, że t o j u ż nie jest twórczość.

Historia tych prac jest zapewne znana. Schulz wykonał je (z pomocą Emila Górskiego, który, wedle relacji i wszelkiego prawdopodobieństwa, tylko wypełniał malarską materią autorską koncepcję pisarza⁸), w 1942 roku w drohobyckiej siedzibie Feliksa Landaua⁹. Był to okazały, trzykondygnacyjny dom przy ówczesnej ulicy Świętego Jana 12, przed wojną należący do rodziny

7 B. Miciński, *Notatki o „natchnieniu”*, [w:] tegoż, *Podróże do piekieł. Eseje*, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2011, s. 88 i n.

8 Zob. wspomnienie Emila Górskiego w: B. Schulz, *Listy, fragmenty. Wspomnienia o pisarzu*, zebrał i opracował J. Ficowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984, s. 74–75.

9 Schulz sam zgłosił do drohobyckiego Judenratu swoją ofertę pracy w charakterze rysownika. Malarz ozdobił też freskami miejscową siedzibę Gestapo i budynek Reitschule (szkoły jazdy konnej).



Fragment malowidła Brunona Schulza z willi
Landaua, 1942

Jochmanów¹⁰. Cytowaną już relację Emila Górskiego przez wiele lat trudno było potwierdzić, chociaż Jerzy Ficowski podejmował próby odnalezienia malowideł. Wydawało się jednak, że zostały one zniszczone przed nałożeniem następnych warstw farby (po wojnie w willi Landaua przy obecnej ulicy Tarnowskiego 14 stale ktoś mieszkał). Dopiero 9 lutego 2001 roku malowidła odkrył, tropiąc ich ślady z inspiracji swojego ojca Christiana, pomagając sobie informacjami opublikowanymi przez Ficowskiego, niemiecki dokumentalista Benjamin Geissler. Geissler odegrał rolę tyleż odkrywcy, archeologa, co akuszerza – dzięki niemu Schulz malarz narodził się powtórnie, odrodził po raz nieomal ostatni¹¹. Jak Feniks z popiołów. Zabłysnął. Niczym żar-ptak.

Wykonane na miejscu fotografie posłużyły za podstawę nakręconego przez Geisslera filmu pod tytułem *Odnaleźć obrazy*. Data jego premiery była symboliczna – był to 19 listopada 2002 roku, sto dziesiąta rocznica śmierci pisarza; miejsce premiery wybrano również symbolicznie – nowojorskie Center of Jewish History. Polsko-ukraińsko-izraelska awantura, związana z kradzieżą malowideł i wywiezieniem ich do Yad Vashem, wybuchła jeszcze przed premierą filmu.

Chciałabym jednak, abstrahując od tejże historii, zastanowić się nad tym, czy, i w jaki sposób, na jakiej zasadzie, freski można postrzegać jako część dorobku plastycznego Schulza. Czy znajdujemy dla nich jakikolwiek, by tak rzec, kontekst artystyczny? Być może przyjęcie takiej perspektywy pozwoli je widzieć jako prace – mimo opresyjnej sytuacji autora – rzeczywiście własne, indywidualne, wpisane przede wszystkim w obszar historii sztuki, a nie wyłącznie w dzieje Holocaustu.

W efekcie akcji Yad Vashem i późniejszego zdejmowania ze ścian pozostałych jeszcze szczątków malowideł nieodwracalnie uszkodzono całość obiektu. Tak przyjmujemy. Nie wiadomo jednak, co w tym kontekście miałyby znaczyć określenie „całość”. Jaka jest skala braków, które nie wynikają ze zniszczeń; inaczej mówiąc: czy Schulz zrealizował swój zamiar? Czy, wedle niego samego, freski były ukończone, gotowe? Dzisiaj, tak czy inaczej, dysponujemy *f r a g m e n t a m i*. Czy przez to nasza wiedza o malowidłach w pokoju dzieci Feliksa Landaua jest mniej pełna, niż byłaby wtedy, gdybyśmy mogli obejrzeć stan pozostawiony przez autora – spojrzeć na ściany w momencie, w którym odłożył pędzel? Nie możemy z pewnością w pełni zweryfikować relacji Emila Górskiego,

10 Wiesław Budzyński podaje, że na parceli prócz willi, która została wybudowana „na wynajem”, znajdował się mniejszy, jednopiętrowy dom, zamieszkały przez właścicieli (tenże, *Miasto Schulza*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2005, s. 310, cały rozdział „Willa Landaua”, s. 310–314).

11 Pomijam tu drobne prace, które stale pojawiają się na aukcjach; małe jest natomiast, jak się wydaje, prawdopodobieństwo odkrycia dużego zespołu prac Schulza, a tym bardziej innych polichromii ściennych.

który zauważył, że generalnie autor pozostał wierny metodzie twórczej, którą stosował i w literaturze, i w twórczości plastycznej – pozostał wierny zasadzie łączenia realiów z rzeczywistością wyobrażoną: „na malowidłach ściennych w mieszkaniu gestapowca, w fantastycznej scenerii baśniowej – postaci królów, rycerzy, giermków miały całkiem «niearyjskie» rysy twarzy osób, wśród których Schulz obracał się w tym czasie. Podobieństwo, uchwycone przez Schulza z pamięci, ich wychudzonych i znękanych twarzy było nadzwyczajne”¹². Niemniej nawet jeśli zgodzimy się, że jedna z twarzy (woźnicy) należy do samego artysty, trudno będzie zidentyfikować pozostałe.

Być może całość jest w ogóle złudna, niemożliwa i fałszywa, być może z prawdziwą całością spotykamy się dopiero wówczas, kiedy poskładamy fragmenty. Całość wymusza, deprymuje, jest nieludzka, fragment – bliższy, skrojony na ludzką miarę, uchwytniejszy, konkretny. Wreszcie – całość wymaga, jest natarczywa, szantażuje widza, domaga się uwagi, czasami dalszego ciągu, dokończenia; fragment daje więcej możliwości, jest – podobnie jak rysunek, bazgroł dziecka czy każdego innego indywiduum skupionego na własnym świetle – niepokorny, nieschematyczny, otwarty, anarchizujący, pozwala na wypuszczenie z rąk ołówka, piórka czy pędzla, oderwanie ich od kartki czy płótna w jakimkolwiek momencie. Całość jest logiczna, posłuszna, a fragment krnąbrny. Jeśli jednak dążymy do prawdy, a nie do faktów, to fragment jest naszym sprzymierzeńcem. Ponadto pozwala na „rozkosze fabulacji”¹³, na zmyślenie; daje tę możliwość zarówno artyście, jak i widzowi. Zatem – to fragment (fragmentaryczność) jest istotą całości.

O realizacjach mających podobną strukturę Umberto Eco pisze, jak wiadomo, *per* „dzieła w ruchu”. Określa tak „kategorię utworów materialnie nie ukończonych i z tej racji mogących przybierać różne nieprzewidziane struktury”¹⁴. „Dzieło w ruchu” to dzieło, które można kształtować na różne sposoby, otwarte, dzieło będące stale w fazie narodzin, ruchliwe, zmienne, stające się, mające niepewny, płynny status. Schulz powiedziała, że tym samym takie, które „dyfunduje poza swoje granice” (w tym wypadku są to przede wszystkim granice zagrożenia egzystencjalnego), zaciera je, łamie reguły i konwencje, samo dla siebie będąc gwarantem i realności, i wolności. U Schulza zresztą – wielu auto-

12 E. Górski, [Wspomnienie], [w:] B. Schulz, *Listy, fragmenty...*, s. 74.

13 Przywołuję tu określenie Leszka Engelkinga, tłumacza i autora posłowie do: M. Ajvaz, *Morderstwo w hotelu Intercontinental. Powrót starego warana. Inne miasto*, Pogranicze, Sejny 2007, s. 354.

14 U. Eco, *Poetyka dzieła otwartego*, przeł. J. Gałuszka, [w:] tegoż, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Czytelnik, Warszawa 1973, s. 39. Niezwykle istotne w interesującym mnie kontekście jest to, że Eco zapowiedź „dzieła w ruchu” widzi w *Księdze Mallarmégo* (s. 40–45), do niej zaś, jako źródła, niektórzy badacze odnoszą Schulzowską koncepcję *Księgi* wraz z jej wcieleniem, jakim jest *Xięga bałwochwalcza* (zob. A. Kato, *Obraz i Księga. O autoreferencyjności w twórczości Brunona Schulza*, [w:] *Białe plamy w schulzologii*, pod red. M. Kitowskiej-Łysiak, Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2010, s. 151–167).

rów zwracało już na to uwagę – mamy w ogóle do czynienia ze światem stającym się, chybotliwym, niepewnym, a przez to byle jakim. Rzeczy są, jakie są, tylko „dla pozoru”, najczęściej niewydarzone. To zasada estetyki autora *Traktatu o manekinach*.

Malowidła w willi Landaua są, wedle naszej dzisiejszej wiedzy, ostatnią pracą wykonaną przez Schulza; i to, jak już pisałam, pracą wykonaną w wyjątkowych okolicznościach – pod przymusem. Pokój kilkuletnich dzieci Landaua to dla artysty rodzaj grobowej komory (pomieszczenie jest niewielkie, ma 240 cm długości i 180 cm szerokości). Geissler mógł się poczuć jak odkrywca malowideł w rzymskich katakumbach. Freski mają więc doniosłą rangę historyczną, zarówno w perspektywie mikro-, jak i makrohistorii, jednostkowej biografii, jak i dziejów zbiorowości. W sensie pierwszym ich powstanie stanowi konkretny, indywidualny (f)akt biograficzno-artystyczny, w sensie drugim – jako *the Holocaust murals* – są (f)aktem z dziejów Zagłady (drohobyckich Żydów).

Schulz namalował scenki nietrwałymi „farbami w proszku z klejem kazeinowym, który można zrobić samemu z mleka lub sera”¹⁵. W sensie technologicznym nie były to zatem freski (*al fresco*), czyli polichromie wykonywane na mokrym podłożu, chociaż to określenie do nich przylgnęło. Bo też zgodne jest ono z potocznym użyciem terminu – jako nazwy każdego malowidła ściennego, bez względu na technikę wykonania. Proces technologiczny *al fresco* jest jednak długi i skomplikowany, a przede wszystkim wymaga specjalnie przygotowanego wielowarstwowego podłoża i, zazwyczaj, wcześniejszego wykonania kartonów (przede wszystkim dlatego, że trudno jest wykonywać poprawki, które mogą wymagać nawet skuwania wierzchniej warstwy tynku). Technika, którą posłużył się Schulz, jest raczej bliższa *al secco* – technice fresku suchego, gdzie farby nakłada się bezpośrednio na tynk suchy. Już w XIX wieku stosowano ją rzadko, a w XX postrzegano jako anachroniczną. Do tego, aby sięgnąć po tę właśnie metodę, mniej skomplikowaną, a jednocześnie pozwalającą szybciej pracować, skłoniło artystę być może kilka okoliczności: presja sytuacji – napięcie wynikające z konieczności realizacji zadania w krótkim czasie, brak doświadczenia w zakresie malarstwa monumentalnego, brak odpowiednich materiałów. Warto jednak zauważyć, że *al secco*, między innymi z tego powodu, że nie wymaga przygotowywania kartonowych szablonów, pozwala na bezpośredniość malarskiego gestu, którego efekt, co prawda, może być korygowany, ale on sam zachowuje świeżość i, podobnie jak szkic, element pierwotnej ekspresji.

Nie dowiemy się, czy Schulz łączył z freskami ambicje artystyczne, ale możemy przypuszczać, a nawet być nieomal pewni, że nie traktował ich wyłącznie jako myta, które musi zapłacić, by ocaleć. Emil Górski zauważył, że nawet



15 Podaję za Andrzejem Osęką, powołującym się na ekspertyzę specjalistów z Politechniki Warszawskiej; zob. tenże, *Nie ma „fresków” Schulza*, „Gazeta Wyborcza” 2001, nr 132.

w przestrzeni, która była przestrzenią śmierci, Schulz „pozostał jakoś wierny swojej zasadzie twórczej”¹⁶. Jej istotę widział Górski w połączeniu tego, co realne (widzialne, doświadczane zmysłowo i umysłowo), z tym, co wyobrażone, w tym wypadku bajkowe czy baśniowe; pozwolę sobie raz jeszcze zacytować fragment wspomnienia: „postacie królów, rycerzy, giermków miały całkiem «niearyjskie» rysy twarzy osób, wśród których Schulz obracał się w tym czasie”. Znamy ten zabieg zarówno z prozy, jak i z wcześniejszych prac plastycznych.

W jednym z najważniejszych Schulzowskich opowiadań, w siedemnastym rozdziale *Wiosny*, czytamy o „wielkich wylęgarniach historii”, o „fabrykach fabulistycznych”, „mglistych fajczarniach fabuły i bajek”. Czy również wchodząc w przestrzeń historii przedstawionych na „freskach”, bylibyśmy „u Matek”? Jeśli każdy fragment rzeczywistości jest odbiciem odwiecznego mitu, to całość jest zbędna. Ba, może nawet nie powinniśmy dociekać, jaką miała postać.

Chociaż brzmi to okrutnie, trzeba powiedzieć, że w wypadku fresków sytuacja temu sprzyja. Na podstawie tego, co możemy dzisiaj oglądać, trudno przecież wyobrazić sobie stan pierwotny. Nie wiemy, który z efektów – zwłaszcza kolorystycznych – jest śladem ręki artysty. Co jest skutkiem warunków panujących przez wiele dziesiątków lat w willi Landaua, zamieszkaney po wojnie przez rodzinę Kałużnych? Jaki jest stopień uszkodzeń mechanicznych powstałych podczas pospiesznego odkuwania fragmentów ze ścian? Czy konserwacja – zarówno przeprowadzona w Yad Vashem, jak i w Muzeum „Drohobyczyna” – przybliżyła nas do oryginału? Zbyt wiele jest niewiadomych, aby na te pytania można odpowiedzieć.

To natomiast, co da się jeszcze zobaczyć, opisać niełatwo. Już na pierwszy rzut oka zaskakuje przede wszystkim świeżość kolorystyki i prostota przedstawień, ich naturalność, ale również – że użyję pięknego, niezwykle obrazowego określenia Mieczysław Wallisa, dotyczącego późnych obrazów Moneta – „rozpławienie konturów”¹⁷, nieuchwytność formy. Widać, że Schulz starał się odpowiedzieć na zamówienie, nie sięgając po wzory czy konwencje. Odwoływał się do dziecięcych skojarzeń. Bohaterowie musieli być rozpoznawalni, dlatego krasnoludek ma czerwoną spiczastą czapkę, królowna z jabłkiem w ręku jest młoda i smukła¹⁸, a staruszka – przygarbiona, z głową okrytą tradycyjną chustą. Zwraca uwagę podobizna woźnicy, w którym niektórzy autorzy dopatrują się portretu samego Schulza¹⁹. Podobnie rzecz ma się ze zwierzętami: rumaki

16 E. Górski, [*Wspomnienie*], s. 74.

17 M. Wallis, *Późna twórczość wielkich artystów*, PIW, Warszawa 1975, s. 189.

18 W niektórych relacjach kobieta występuje jako księżniczka; wedle Wiesława Budzyńskiego ma ona twarz drugiej żony Feliksa Landaua – Trudy, czyli Gertrudy Segel, poślubionej przezeń na początku maja 1943 roku, ale już w końcu 1941 roku sprowadzonej do Drohobycza z Radomia (zob. tenże, *Miasto Schulza*, s. 365).

19 Zob. M. Michalska, *Polski protest*, „Gazeta Wyborcza” 2001, nr 138.

stają dęba, a kot w charakterystyczny sposób trzyma w górze ogon (ten wyjątkowo urokliwy wizerunek – w przeciwieństwie do odkrywek z postaciami koni, które trafiły do Yad Vashem – pozostał w Drohobyczu). Nie są to jednak szablonowe ilustracje do bajek. Tożsamość postaci nie jest jednoznaczna, chociaż poszczególne fragmenty przedstawienia dopełniają się i komentują nawzajem, ujawniając linię narracyjną. Chociaż nie potrafimy w pełni odtworzyć logiki rządzącej całym zespołem wyobrażeń, możemy przecież młodą kobietę zidentyfikować jako Królową Śnieżkę i połączyć w jedną historię z krasnoludkami, staruszką Czarownicą i wybawicielem Księciem. To historia opowiedziana przez braci Grimm, o czym dzieci niemieckie wiedziały od początku XIX wieku, a polskie dowiedziały się dopiero w roku 1895, wówczas bowiem ukazał się polski przekład *Kinder und Hausmärchen* (w wersji polskiej tytuł brzmiał: *Baśnie dla dzieci i młodzieży*). Dzieci Landaua – urodzony w roku 1928 Uwe (?) i młodsza o rok Helga²⁰ – z pewnością znały tę książkę, ale wyboru konkretnego tekstu, który miał zostać zilustrowany na ścianach pokoju (nie jest jasne, czy dzieci dzieliły jeden pokój, czy miały osobne²¹), dokonał zapewne w konsultacji z nimi ojciec. Historyjka o *Schneewittchen* była szczególnie popularna, miała wyrazisty morał, doskonale nadawała się do wystroju dziecięcego wnętrza, i to zarówno zajmowanego przez dziewczynkę (wątek Królowej), jak i chłopca (z uwagi na rycerskiego Księcia – wyzwoliciela Królowej spod władzy Złej Macochy).

Ikonicznie, na poziomie tego-co-widać, prace, chociaż pod wieloma innymi względami nie są szablonowe, z pozoru zatracają o banał – Schulz wydaje się nie wykraczać poza bajkową intrygę i rozpoznawalne przez młodego czytelnika atrybuty postaci. Ale język wizualny, którym autor się posłużył, ujawnia naddatek – odróżnia zdecydowanie jego dzieło od ilustracji książkowych z epoki, z którymi w naturalny sposób chciałoby się je porównać: ilustracje książkowe z początku i pierwszej połowy XX wieku są zdominowane przez linearyzm, operują płaskim modelunkiem. Ten obszar odniesień nie jest jednak najszcześniejszy, tym bardziej że mamy do czynienia z pracami wykonanymi inną techniką, niż wykonywano ilustracje (rysunek, grafika). Autorem pomysłu był Landau; być może do drohobyckiej willi chciał przenieść dekoracje, które znał z własnego dzieciństwa, być może ulegał panującemu w Niemczech zwyczajowi... Trudno to potwierdzić, nie udało mi się, niestety, natrafić na jakąkolwiek dokumentację, która by na to pozwoliła. Zresztą, Schulz nie znał przecież tego rodzaju realizacji, ani z autopsji, ani z reprodukcji. Powstawały one na prywatne zamówienia, nie były popularyzowane przez fachową literaturę dotyczącą sztuki, bo też za dzieła sztuki nie były z pewnością uważane.

²⁰ Podaję za: W. Budzyński, *Miasto Schulza*, s. 419.

²¹ Większość autorów pisze o „pokoju synka” Landaua, pomijając fakt, że oficer miał także córkę.

Schulzowska polichromia ścienna z wątkiem zaczerpniętym z *Kinder und Hausmärchen* ma własną estetykę. Schulz wykorzystał możliwości techniki: jak wspomniałam, rozmalował, rozmiękczył płamę, przez co postacie i rzeczy sprawiają wrażenie malowanych akwarelą, a jednocześnie przypominają te, które znamy nie z obrazków rysowanych bądź malowanych dla dzieci, lecz przez dzieci. Ale nie tylko w tym zamyka się suwerenność fresków. Mają one autorski stempel dzięki kilku jeszcze elementom, pomiędzy którymi trudno ustalić hierarchię, wszystkie są równie istotne: począwszy od znanego z wielu przedstawień zabiegu „uprawdopodobnienia” zobrazowanej historii, poprzez wykorzystanie konkretnych, realnych wizerunków, przede wszystkim własnego (woźnica), przez korespondencję niektórych bohaterów z postaciami, które pojawiają się wcześniej w szkicowniku, po aspekt kluczowy – zrealizowaną, jak się wydaje, w tym szczególnym malarskim przedsięwzięciu ideę „powrotnego dzieciństwa”, „regresu”, o której autor *Sklepów cynamonowych* pisał w liście do Pleśniewicza, identyfikując ją, jak wiemy, z pojęciem „genialna epoka”²².

Kwestie te niejako naocznie zbiegają się w motywie powozu z końmi, który pojawiał się w twórczości artysty – i plastycznej, i literackiej – we wszystkich jej fazach, począwszy od dzieciństwa, poprzez dojrzały etap (zob. między innymi ilustracje do prozy), do – jak widać na przykładzie malowideł w willi Landaua – ostatnich dni życia. W często cytowanym quasi-liście do Witkacego Schulz eksponuje ów obraz, podkreślając, że w dzieciństwie początkowo rysował s a m e powozy z końmi. „Proceder jazdy powozem – czytamy – 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, płonącym 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”²³. Dalej autor wspomina o obrazach „o rozstrzygającym znaczeniu”, które pojawiają się w dzieciństwie, „statuują żelazny kapitał ducha” i „wyznaczają artystom granice ich twórczości”. Powóz z końmi jest jednym z nich.

■

„To są kapitalne rysunki” – mówi Szłoma o powstałych w ekstazie rysunkach Józefa i dodaje: „świat przeszedł przez twoje ręce, ażeby się odnowić”; jego zdaniem rysunki powstały, ażeby przywrócić „odblask rąk bożych” (*Genialna epoka*, s. 141). Józef odpowiada, że nie jest pewien swojego autorstwa, że ma poczu-

²² B. Schulz, *Księga listów*, wyd. 2, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 113–114 (list z 4 marca 1936 roku).

²³ Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza, s. 474.

cie, jakby „coś obcego” posłużyło się jego natchnieniem, i w tym samym momencie wyznaje, że znalazł Autentyk: „na dnie szuflady leżał w samej rzeczy długo nie widziany, drogi szpargał i świecił” (s. 142). W sensie semantycznym rysunki sąsiadują zatem z Autentykiem, mają zbliżony doń status. Czy nie podobnie rzecz ma się w wypadku szkicownika młodzieńczego i fresków? Czy młodzieńcze bohemy oraz ilustracje do popularnych baśni dla dzieci nie należą do tego samego świata, co szpargał w szufladzie komody? Wydaje się, że tak właśnie jest – należą do, mówiąc słowami Kantora, „rzeczywistości niższej rangi”. Ten aspekt wszystkie je scala, a scalenie wyprowadza freski z przestrzeni śmierci, pozwala zerwać tanatologiczną zasłonę i widzieć w nich, podobnie jak w rysunkach ze „szkicownika”, artystyczne p r ó b y, tyle że nie pierwsze, ale ostatnie. Można zatem powiedzieć, że zarówno sam baśniowy motyw, jak i jego ujęcie to aspekty, które pozwoliły Schulzowi na wyjście poza opresyjną sytuację i włączenie fresków w dukt twórczości własnej. Malowidła w willi Landaua to gest wolności stłumionej, ale jednak wolności. Rzut na taśmę Wielkiego Artysty, który pragnie ocalić nie tylko życie, ale również, a może przede wszystkim, integralność swojej sztuki.

Podsumowując, trzeba powiedzieć wprost: szkicownik, podobnie jak szpargał, jest emanacją Autentyku; postrzegane w tej samej perspektywie freski prze-stają być *the Holocaust murals* i stają się jeszcze jednym jego wcieleniem, wcieleniem Autentyku. Dzięki temu Schulz jako artysta wymyka się Losowi.