

Piotr Millati: Czytanie *Księgi obrazów*. O odrzuconych fabułach opowiadań Brunona Schulza

1.

Wśród namiętnych czytelników Schulza dość często pojawia się żal, że tak niewiele w życiu napisał. Dwa niezbyt obszerne zbiory opowiadań, kilka esejów na krzyż, garść recenzji i zagubiony bądź nigdy niepowstały *Mesjasz*. Trochę tych utworów mało, aby przez całe życie sycić nimi głód, jaki potrafi wzbudzić ta jedyna w swoim rodzaju proza. Pewnie dlatego każdy najmniejszy nawet tekst czy list, jaki wyszedł spod ręki Schulza i który co jakiś czas udaje się jeszcze gdzieś wyszperać, wywołuje prawdziwą euforię.

Czekanie na odnalezienie *Mesjasza* niewiele się różni od czekania na jego nadejście. Raczej trzeba się nam pogodzić z twardym faktem, że krótka lista opowiadań na zawsze pozostanie listą zamkniętą. Sytuacja jednak nie jest tak beznadziejna, jak można by sądzić. Nieznane dotąd wątki z fabuł Schulzowskiej prozy od dawna leżą pod nosem, tylko czekając, by je odczytać.

odnalezienie
= nadejście

Rysunki Schulza – szczególnie te, które miały stanowić ilustracje do jego prozy... Odrobina wyobraźni i nieznaczna nawet skłonność do konfabulacji wystarczy, żebyśmy ujrzeli w nich matecznik przez niego wymyślonych, lecz niezapisanych na papierze historii. Kiedy się je ogląda, trudno odmówić sobie przyjemności poszukiwania odpowiadających im fragmentów opowiadań.

Korzyści płynące z tej dość naiwnej zabawy są prawie namacalne – Józef odwiedzający śpiącego w sanatoryjnym pokoju ojca, Bianka jadąca z panem V. w powozie przez ulice nocnego miasta, naga Adela leżąca w pościeli, którą przez okno podgląda lękający z bezsilności Edzio, zyskują widzialny (więc najbardziej dla nas wiarygodny) wymiar istnienia. Nareszcie stają się uchwytne w szczegółach swej fizjonomii i anatomii. Wychodzą poza dotychczasową mgławicowość – tę chyba najbardziej irytującą cechę każdej postaci będącej wytworem literackiej fikcji.

naga Adela
i Edzio

Jednak bardziej uważny wgląd w te grafiki musi wywoływać lekką konsternację. Jej źródłem jest zaskakująco częsta rozbieżność między tekstem opowiadania a przypisanym mu rysunkiem. Bywa, że rozminię-

cie się pisma i obrazu jest niemal całkowite i nie potrafimy wskazać w prozie Schulza sceny, do której odnosiłaby się grafika. Za przykład niech tu posłuży niewykończony szkic ołówkiem *Dodo i grupa innych osób na tle pejzażu Drohobycza*¹, na którym spacerujący po ulicach Dodo przystaje przed grupą nagich kobiet skupionych wokół nakrytego obrusem stołu, nad którym rozpięto parasol-baldachim. Dodowi towarzyszy mężczyzna we fraku i w lśniącym, czarnym cylindrze, który schyla przed nimi głowę w geście naznaczonego uniżonym szacunkiem przywitania. Po ziemi czołgają się dwaj inni, zupełnie nadzy mężczyźni, zatraceni w fetyszystycznej adoracji kobiecych stóp. Każdy, kto pamięta opowiadanie, o którym tu mowa, wie doskonale, że próżno szukać w nim podobnej sceny. Możemy tylko przeczytać o codziennych spacerach Doda po mieście.

Tak daleko posunięty rozdźwięk między słowem a obrazem jest jednak stosunkowo rzadkim zjawiskiem. Identyfikacja rysunku z tekstem najczęściej nie przysparza kłopotów. Dopóki nie skoncentrujemy się na szczegółach.

Na ilustracji *Ojciec i Józef wśród terrorystów*², wykonanej do opowiadania *Sanatorium pod Klepsydrą*, Jakub, idąc z Józefem przez ogarnięte wojennym zamętem miasto (w książce faktycznie tak się dzieje), trzyma w wyciągniętej dłoni wielki klucz. Tak mocno wyeksponowany rekwizyt musiał odgrywać w tej historii jakąś rolę, ale w tekście noweli jest zupełnie nieobecny³.

Podobnie rzecz się ma z jedną z ilustracji do *Wiosny*, którą Schulz umieścił wraz z ponad trzydziestoma innymi rysunkami w pierwszym wydaniu *Sanatorium*. Również w tym wypadku nie bardzo się przejmował natychmiast dostrzegalnym rozdźwiękiem pomiędzy tym, co czytamy, a tym, co oglądamy. Przy restauracyjnym stole siedzą Jakub, Józef i pan fotograf – tak jak w fabule. Ale scena, którą przedstawia grafika, nie istnieje. Oto Jakub, trzymając kieliszek, wznosi toast w kierunku fotografa. Ten jednak ogląda się za siebie, zdziwiony, patrząc na kogoś, kogo nie umieszczono na rysunku, ale czyja obecność jest niewątpliwa.

1 Bruno Schulz 1892–1942. Katalog-pamiętnik wystawy „Bruno Schulz. Ad Memoriam” w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, red. W. Chmurzyński, Warszawa 1995, s. 270. W *Księżce obrazów* ten rysunek już jednak nie znalazł się w rozdziale z ilustracjami do opowiadań, ale w rozdziale *Kobieta – idol i władczyni*. Otrzymał też inny tytuł – *Scena fantastyczno-masochistyczna w Drohobyczu*. Moim zdaniem niesłusznie, gdyż postać z małą bródką w centrum rysunku to ewidentnie Dodo, jakim go Schulz rysował na innych ilustracjach do tej noweli. Zob. B. Schulz, *Księga obrazów*, zebrał, opracował, komentarzami opatrzył J. Ficowski, Gdańsk 2012, s. 400.

2 B. Schulz, *Księga obrazów*, s. 80, 81.

3 Być może jest to klucz do sklepu prowadzonego przez Jakuba. Ale w tekście nie pojawia się on w ogóle.

Nienaturalnie wygiętą dłonią wskazuje na siebie samego, jakby chciał tego kogoś zapytać: „Przepraszam, czy o mnie chodzi?”⁴.

Wreszcie jest i trzecia grupa rysunków – ich lojalność wobec tekstu pozostaje bez zarzutu. Do nich niewątpliwie należą *Emeryt na ławce i uczniaki*⁵ czy *Dyrektor szkoły i emeryt*⁶ – oba stanowiące ilustracje do opowiadania *Emeryt*, a także *Józef i człowiek pies IV*⁷ (umieszczony w tomie *Sanatorium pod Klepsydrą*) oraz – odnoszący się do *Wiosny – Gabinet figur woskowych I i II*⁸. Tutaj nareszcie jest wszystko jak należy. Nasza ludzka, lecz infantylna potrzeba identyczności tekstu i obrazu zostaje wreszcie usatysfakcjonowana. Ale z drugiej strony prawowierność tych dość banalnych przedstawień sprawia, że są dla mojego tematu niemal bezużyteczne. Nie będę się więc nimi tutaj zajmować.

rysunki
lojalne

2.

Ilustracje były dla Schulza czymś więcej niż rysunkami mającymi poszerzyć o widzialny wymiar przygotowywaną do publikacji prozę. Jerzy Ficowski dotyka sedna, gdy o celu, któremu miały one służyć, pisze co następuje:

„Jak wynika z pewnych świadectw i relacji, rysunek bywał u Schulza czymś w rodzaju pisarskiej podniety, zwiastunem prozy, nie tylko formą służebną wobec tekstu [...]. Bywał czymś więcej: [...] ikonograficznym zabiegiem uruchamiającym wyobraźnię twórcy [...] punktem wyjścia do dalszego konstruowania prozy, pisarskiej kreacji – więc środkiem pomocniczym”⁹.

Rysunek towarzyszył procesowi wykluwania się fabuł literackich. Powstawał na różnych etapach ich krystalizacji i urzeczywistniania się. Nie jest więc bezzasadne traktowanie ilustracji autora *Sklepów* jako jedynego w swoim rodzaju dokumentu, na którym zachowały się poniechane wątki, zarzucone pomysły czy alternatywne wersje tekstu.

rysunek
wariantem
tekstu

Taka ich rola tłumaczy, dlaczego ilustracje zamieszczone przez Schulza w tomie *Sanatorium pod Klepsydrą* nie tworzą stylistycznie spójnej całości. Przeciwnie – odnosimy wrażenie, że to mniej lub bardziej przypadkowy zbiór grafik, powstałych w różnych okresach i rysowanych wciąż inną kreską.

4 B. Schulz, *Księga obrazów*, s. 28.

5 Ibidem, s. 111.

6 Ibidem, s. 112.

7 Ibidem, s. 85.

8 Ibidem, s. 51 i 52.

9 J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 466.

Ma się poczucie, że Schulz zamieścił tu materiał, który akurat wówczas posiadał, być może coś jeszcze naprędce dorysowując. Dlatego nieczęsto oglądamy na tych rysunkach kluczowe momenty fabuły, których przedstawianie stanowi naturalną strategię typowego ilustratora. Brak tu jakiegos szerszego zamysłu kompozycyjnego, próby uporządkowania całości według jednego klucza czy choćby prostej zasady proporcji i ekonomii. W rozpoczynającym tom opowiadaniu *Księga* znalazły się tylko dwie grafiki. Obie przedstawiają kataryniarza grającego dla stojących na balkonie ludzi. Może dziwić, że pisarz zdublował na przestrzeni jednego tekstu w zasadzie tę samą, na dodatek marginalną scenę, nie pokazując nam tego, co o wiele ważniejsze – jak choćby Józefa pochylonego nad Autentykiem.

W nowelach *Genialna epoka*, *Noc lipcowa*, *Mój ojciec wstępuje do strażaków*, *Druga jesień*, *Martwy sezon* nie znajdziemy ani jednej ilustracji, natomiast w *Wiosnie* i *Sanatorium pod Klepsydrą* da się odczuć pewien ich nadmiar – Bianka jadąca powozem ze swym ojcem pojawia się dwukrotnie¹⁰, aż trzykrotnie możemy oglądać scenę rozmowy Józefa z doktorem Gotardem, który jednak za każdym ma inną twarz¹¹.

Schulz, który tak bardzo zachwycał się plastyczną spójnością secesyjnych grafik Efraima Mojżesza Liliena do książki *Lieder des Getto* Morissa Rosenfelta oraz artystycznej perfekcji, z jaką wkomponowano je w teksty zamieszczonych tam wierszy, własnym ilustracjom nie nadał tego waloru. Najwidoczniej w ogóle do tego nie dążył. To tylko potwierdza tezę Ficowskiego o przede wszystkim pomocniczym dla wyobraźni piarskiej charakterze tych rysunków.

3.

Rysowanie było więc dla niego organicznie związane z pisaniem, choć, jak wiemy, początki twórczości plastycznej Schulza o wiele lat wyprzedzają moment, gdy zdecydował się sięgnąć po pióro. Sam przyznał, że te dwa wymiary jego artystycznej aktywności wywodziły się ze wspólnego pnia¹². Niczym syjamscy bracia, słowo i obraz miały wspólny

10 B. Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą*, Warszawa 1937, s. 38, 83. Korzystałem z cyfrowej kopii tego wydania, znajdującej się pod adresem <http://pbc.gda.pl/dlibra/docmetadata?id=29514>.

11 B. Schulz, *Sanatorium...*, s. 173, 181, 187. W *Księdze obrazów* ten ostatni rysunek otrzymał podpis *Józef i człowiek pies*, zob. *Księga obrazów*, s. 82. Według mojego przekonania mylnie.

12 Dla porządku zacytuję tu nieskończoną ilość razy cytowany już fragment listu Schulza do Witkiewicza: „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. Materiał, technika działają tutaj na zasadzie selekcji. Rysunek zakreśla ciaśniejsze granice swym materiałem niż proza. Dlatego sądzę, że w prozie wypowiedziałem się pełniej”, w: B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. Jerzy Jarzębski, Kraków 1989, s. 443–444.

krwiobieg, ale jedno z tych bliźniąt zostało obdarowane przez los nieporównanie szczerzej. Bo trudno stawiać znak równości między Schulzem plastykiem a Schulzem prozaikiem¹³.

Zdecydowana większość jego rysunków jest świadectwem fetyszyzmiczno-masochistycznej seksualnej obsesji, wyrażonej niezliczoną ilością razy w niemal tych samych wariantach. Próżno tu szukać oszałamiających wyczynów wyobraźni oraz tematycznej wielowymiarowości i intelektualnej głębi, jakie cechują prawie każdy akapit prozy Schulza. To zaskakujące i w gruncie rzeczy niezrozumiałe ubóstwo (które zasługuje na osobne studium) staje się szczególnie widoczne, gdy zestawia się jego grafiki choćby z rysunkami pięć lat od niego starszego Alfreda Kubina, wywodzącego się z bliskiego twórcy *Xięgi bałwochwalczej* kręgu kulturowego. Jego surrealistyczne prace o potężnej sile oddziaływania niewątpliwie musiały być Schulzowi znane¹⁴.

Jeśli w grafikach Schulza właściwie bez żadnych hamulców odsłaniał swe erotyczne fascynacje, to w prozie były one poddane daleko posuniętej autocenzurze. Analogia do relacji między doktorem Jekylllem a panem Hyde'em, choć może wydać się tu tanim efekciarstwem, będzie na wyrost tylko w niewielkim stopniu.

Fenomen ten jeszcze przed wojną wychwycił Józef Nacht, który w 1939 roku przeprowadził z Schulzem wywiad do lwowskiego pisma „Nasza Opinia”. Na jego uwagę, że autor *Sklepów cynamonowych* „w pisaniu wyżywa się duchowo, a w rysunkach seksualnie”, padła następująca odpowiedź: „Nie potrafiłbym napisać masochistycznej powieści. Zresztą wstydzilibym się”¹⁵.

Rysunek pozwalał na wyjawienie tego wszystkiego, czego nie mogło udźwignąć słowo pisane, w odczuciu Schulza najwyraźniej będące materią o wiele bardziej intymną i wrażliwą na niebezpieczeństwo artystycznego kiczu.

Czasem jednak uchylał drzwi oddzielające na co dzień dyskreję prozy od ekshibicjonizmu rysunku. Bariery tę przełamywały niektóre ilustracje do opowiadań, którymi chciał dopowiedzieć to, co w prozie zostało przemilczane lub wykastrowane z drastyczności. Jedną z takich grafik jest zaprojektowana przez niego okładka do *Sklepów cynamonowych*. Schulz wykracza tutaj poza prostolinijną naoczność (typową dla większości jego ilustracji), sprowadzając rysunek do wizualnego odpowiednika fragmentu prozy. Okładka przedstawia siedzącego przy stole

bez głębi

rysownik
jako Hyde

13 Już wcześniej zwracano na to uwagę, robił to na przykład Jerzy Ficowski. Zob. J. Ficowski, *Regiony...*, s. 273–274.

14 Zestawienia Schulza z Kubinem dokonał Krzysztof Lipowski w tekście *Demiurg jest dwoistością. Alfred Kubin i Bruno Schulz – próba porównania*, opublikowanym w „Schulz/Forum” 2013, nr 2.

15 Cyt. za: J. Ficowski, *Regiony...*, s. 438.

Jakuba, Józefa i znajdującą się między nimi kobietę w kapeluszu¹⁶. Te dwie ostatnie postacie są nagie. Pod stołem siedzi skulony pies, który w ikonografii Schulza niemal zawsze jest symbolem upokorzenia płynącego z poczucia niższości wobec równie upragnionych, jak nieosiągalnych kobiet. To zwierzę, tak często pojawiające się na rysunkach artysty, można też traktować jako znak jego obecności, ponieważ Schulz, który lubił się doszukiwać podobieństw między ludźmi a konkretnymi zwierzętami, uważał, że sam ma fizjonomię psa.

Oczywiście nie ma takiej sceny w żadnym z tekstów wchodzących w skład książki. Okładka do *Sklepów...* została pomyślana jako emblematyczna metafora mająca nadać priorytetowe znaczenie wątkowi, który jest wprawdzie obecny w tej prozie, ale niekoniecznie wysuwa się na plan pierwszy, gdyż wpleciony jest w inne motywy.

Również inne ilustracje zamieszczone przez Schulza w *Sanatorium pod Klepsydrą* dopowiadają to, co w tekście wypowiedziane jest nie do końca albo w ogóle. Należy do nich grafika, która przedstawia dwie nagie kobiety pędzące powozem przez miasto¹⁷. Sąsiadujący z nią tekst ogranicza się do opisu „osobliwego chodu tych panienek”, czyli nacechowanego ukrytą perwersją sposobu poruszania się kobiet¹⁸.

Także rysunek ukazujący Józefa w chwili przyłapania jego pożądanego spojrzenia przez dwie kobiety, za którymi wytrwale, niczym pies, podążał ulicami, nie ma ścisłego odpowiednika w tekście¹⁹. Jedyny ślad to skarga schorowanego Jakuba, że syn go zaniedbuje, gdyż „włóczy się za dziewczętami po mieście”²⁰, czemu zresztą Józef zdecydowanie zaprzecza²¹.

O wiele dalej pod tym względem posuwa się część ilustracji do opowiadania *Edzio*. Dwie z nich to sceny przy stole – mężczyźni i kobiety, niemal wszyscy rozebrani, zajęci są rozmową, jakby w ogóle nie zauważali swojej nagości. Wśród nich rozpoznać można Jakuba (on jeden ma na sobie spodnie²²), a także Józefa²³.

Obecność w *Edziu* trzeciej grafiki, którą mam tutaj na myśli, wydaje się podobnym nieporozumieniem, biorąc pod uwagę, jak bardzo jest ona pozbawiona jakiegokolwiek związku z tekstem. Na sofie siedzą dwie kobiety, a dwie pozostałe stoją tuż za nią. U ich stóp łąsi się nagi mężczy-

16 B. Schulz, *Księga obrazów*, s. 12.

17 B. Schulz, *Sanatorium...*, s. 192.

18 Ibidem, s. 191.

19 Ibidem, s. 197, *Księga obrazów*, s. 90.

20 B. Schulz, *Sanatorium...*, s. 190.

21 Ibidem.

22 Na rysunkach Schulza Jakub nigdy nie jest całkiem nagi.

23 B. Schulz, *Sanatorium...*, s. 225, 230. Te same rysunki w *Księdze obrazów*, s. 449, 450.

zna o głowie psa. Ze szczytu znajdującego się w tle dużego pieca żywo przygląda się całemu zdarzeniu stadko psopodobnych zwierząt o spiczastych uszach²⁴.

Jedyna scena, dla której można odnaleźć ślad metaforycznej łączności między grafiką a fabułą opowiadania, to moment, gdy trawiony seksualnym pożądaniem Edzio podpełza pod okno Adeli: „Edzio wyłazi na ganek nie uzbrojony w szczudła i Adela patrzy z przerażeniem, czy nogi go udźwigną. Ale Edzio nie próbuje chodzić. Jak wielki, biały pies zbliża się w czworonożnych przysiadach, w wielkich szurgających skokach po dudniących deskach ganku i już jest przy oknie Adeli. Jak co nocy, przyciska swą bladą, tłustą twarz z bolesnym grymasem do lśniącej od księżycy szyby i mówi coś płaczliwie, natarczywie, opowiada z płaczem, że mu zamykają na noc kule do szafy i teraz musi biegać po nocach jak pies na czworakach”²⁵.

jak pies

Oczywiście można zapytać, dlaczego te rysunki w ogóle miałyby się odnosić do fabuły *Edzia*? Przecież pośród tak różnorodnego zbioru grafik, jakie znalazły się w tomie opowiadań z 1937 roku, Schulz mógłby zamieścić i takie, które w ogóle nie miały charakteru ilustracji. Podejrzanie to umacniałby fakt, że wszystkie opisane powyżej sceny należą do uprzednio powtarzających się w twórczości plastycznej Schulza kompozycji; można by je wręcz nazwać kanonicznymi dla jego wyobraźni²⁶.

Nie będę podważał wymowy tych argumentów i chyba najrozsądniej będzie sprawę zostawić otwartą. Ale jest jeden powód, by przypuszczać, że umieszczenie przez Schulza tych rysunków właśnie na kartach *Edzia* niekoniecznie było przypadkowe.

Opowiadanie ukazało się najpierw w „Tygodniku Ilustrowanym”²⁷. Jeden z załączonych do niego rysunków to praktycznie ta sama scena przy stole, która później znalazła się jako ilustracja do *Edzia w Sanatorium...*²⁸. Pod nią znajduje się podpis – *Nocny rozgardiasz*.

Pewnie już nigdy się nie dowiemy, czy został on (podobnie jak tytuły pozostałych grafik) umieszczony przez pisarza, czy przez redakcję pisma. Skłaniałbym się ku temu pierwszemu. Schulz był już wówczas na tyle uznanym autorem, że całkowita samowola redakcji raczej nie wcho-

²⁴ Ibidem, s. 223, lub *Księga obrazów*, s. 391.

²⁵ B. Schulz, *Opowiadania...*, s. 292.

²⁶ W *Księdze obrazów* znajdziemy co najmniej sześć rysunków będących wariantem sceny, gdzie nagi mężczyzna klęczy przed grupą kobiet siedzących z wyciągniętymi do przodu nogami: s. 328–329 oraz 383–389. Pokłonów przed pojedynczą kobietą, jak i scen przy stole jest całe mnóstwo.

²⁷ „Tygodnik Ilustrowany” 1935, nr 40. Cyfrowa wersja czasopisma znajduje się na stronie Łódzkiej Biblioteki Cyfrowej.

²⁸ W „Tygodniku Ilustrowanym” znajduje się ona na s. 791, w *Księdze obrazów* – na s. 447, wersja tego samego rysunku w *Sanatorium...* to s. 230, a jego przedruk w *Księdze obrazów* – s. 450.

dziła w grę. Tak czy inaczej, tytuł ten nawiązuje do następującego fragmentu opowiadania:

„Tylko dla niewtajemniczonych jest noc letnia wycieczką i zapomnieniem. Zaledwie kończą się czynności dnia i mózg spracowany chciałby usnąć i zapomnieć, zaczyna się ta bezładna krzątanina, ten splątany, ogromny rozgardiasz nocy lipcowej. Wszystkie mieszkania domu, wszystkie pokoje i alkierze pełne są wówczas gwaru, wędrowki, wchodzenia i wychodzenia. We wszystkich oknach stoją lampy stołowe z umbrami, nawet korytarze są jasno oświetlone i drzwi zamykają się i otwierają bez ustan-ku. Jedna wielka, bezładna, na wpół ironiczna rozmowa płacze się i gałęzi wśród ciągłych nieporozumień przez wszystkie komory tego ula”²⁹.

Wraz z zapadnięciem zmierzchu postępuje ogólne rozprężenie. To wszystko, co ukryte i stłumione, dopiero teraz ośmiela się zaistnieć, ujawnia się i dochodzi do głosu. Sparaliżowany Edzio mimo surowych zakazów rodziców czołga się pchany zwierzęcym instynktem pod okno śpiącej Adeli, roje pluskiew rozpoczynają swe nocne żerowanie w jej pokoju, a poczciwi za dnia mieszkańcy kamienicy zasiadają nago przy stole przykrytym białym obrusem.

4.

Między wszystkimi historiami, które tłoczą się na ilustracjach Schulza, jest jedna, której trzeba poświęcić osobną uwagę. To opowieść o relacjach między dwoma przyjaciółmi z opowiadania *Wiosna*. Parę tę możemy zobaczyć tylko raz – na włączonej do noweli grafice³⁰.

Kilku chłopców w wieku szkolnym siedzi na wielkiej skrzyni, a ostatni z nich na niedużym stołku. Dzielą się na dwie osobne grupy: trójka znajdująca się z prawej, której nie łączy żadna szczególna więź, oraz dwóch chłopców po lewej – ich wzajemna bliskość została wyraźnie przez rysownika podkreślona. Obaj patrzą na coś, co znajduje się na ziemi, ale już poza ryciną. Jeden z nich, by lepiej widzieć, opiera się poufale na kolanach przyjaciela całym ciężarem wspartego na ramieniu torsu. Jego długie, odkryte nogi biegną na skos, tworząc przeciwwagę dla reszty ciała. I jeszcze jeden detal – w lewym rogu leży mały pies na podwiniętych pod siebie łapach, ale nikt z obecnych się nim nie interesuje.

Ilustracja ta nie wyróżnia się niczym szczególnym. Twarze jej bohaterów są po dziecięcemu pospolite, a sytuacja równie banalna, jak oczywista. Stronę, na której się znalazła w przedwojennym wydaniu *Sanatorium...*, przerzucamy, ledwie rzuciwszy na nią okiem.

²⁹ B. Schulz, *Opowiadania...*, s. 290.

³⁰ B. Schulz, *Sanatorium...*, s. 48; *Księga obrazów*, s. 33, rysunek drugi od góry.



Chłopcy w sieni przy rynku II, ok. 1936,
druk w *Sanatorium pod Klepsydrą*, wyd.
1937, według rysunku tuszem

A oto korespondujący z nią fragment prozy: „[...] siedzieliśmy wszyscy rzędem w rozległej sieni kamienicy w rynku – pustej i sklepionej – bez jednej myśli w głowie. Przez niskie arkady widać było biały i czysty plac rynkowy. [...] Siedzieliśmy na długiej ladzie, na której w dniu targowe sprzedawano kolorowe chustki chłopskie, i bębnieliśmy nogami w deski z bezradności i nudy. Nagle Rudolf mając usta zapchane obwarzankami wyjął z zanadru markownik i rozwinął go przede mną”³¹.

Józef i Rudolf?

A więc para na ilustracji to Józef i Rudolf? Przyjmijmy, że faktycznie tak jest. W przeciwnym razie musielibyśmy się całkowicie oddalić od fabuły opowiadania. Tymczasem jakiś trwały punkt odniesienia jest niezbędny, by podjąć próbę wskrzeszenia odrzuconej przez Schulza wersji opowieści, której jedyny ślad pozostał nie na opisanej wyżej ilustracji, ale na rysunkach do *Wiosny*, nigdy niepublikowanych za życia autora.

Sięgnijmy zatem po dwa szkice będące wcześniejszymi wcieleniami grafiki z *Sanatorium*.

Pierwszy z nich, datowany na rok „około 1935”³², przedstawia tę samą skrzynię (choć z nieco innej perspektywy) i sześciu chłopców. Trzech na niej siedzi, pozostali są o nią oparci. Siedząca trójka znajduje się w samym centrum rysunku. Wszyscy są w krótkich spodenkach. Postacie te zostały narysowane ze szczegółami pozwalającymi uchwycić ich indywidualne cechy; pozostałe sylwetki – przeciwnie – jako mniej ważne, pozostawiono jedynie w zarysach. Znowu mamy więc wyraźny podział na dwie grupy: właściwych bohaterów oraz ich tło. Ale grupa centralna też jest zróżnicowana. Dwóch pierwszych chłopców z prawej łączy podobieństwo i bliskość, z której wyłączony jest trzeci. Widać to w identycznym ułożeniu ich ciał, stykających się z sobą bokami tak ściśle, jak to tylko możliwe. Ich głowy również są bardzo blisko siebie, a rysy twarzy mają kobiecą delikatność, która silnie kontrastuje z trywialnie chłopięcą twarzą trzeciej postaci. Na obliczu pierwszego chłopca maluje się głęboka melancholia, zmieszana z jakąś cichą, wewnątrz przeżywaną ekstazą. Nasz wzrok przyciągają jego smukłe, odsłonięte, wystudiowane wręcz nogi. Na prawej, swobodnie zwieszanej stopie dostrzec można zarys damskiego pantofelka z obcasem – tego świetnie znanego nam z wielu innych grafik Schulza rekwizytu kobiecej dominacji. Drugi chłopiec wydaje się słabszym (ale jednak) odbiciem pierwszego, z którym pozostaje w intymnej, lecz milczącej relacji. Trzeci natomiast, ustawiony do nas bardziej przodem (a więc inaczej niż jego sąsiedzi), to intruz, który włamuje się do ich wspólnoty, kładąc swą dłoń na udzie środkowej postaci.

³¹ B. Schulz, *Opowiadania...*, s. 141.

³² B. Schulz, *Księga obrazów*, s. 33, rysunek pierwszy od góry.



Chłopcy w sieni przy rynku I, ok. 1935, 16×20 cm,
Muzeum Literatury w Warszawie
poniżej: Chłopcy w sieni przy rynku III, ok. 1936,
16,5×20,3 cm, Muzeum Literatury w Warszawie

A teraz drugi szkic, późniejszy o rok³³. Ta sama przestrzeń, czyli arkady jakiejś kamienicy, i ta sama skrzynia, na której teraz siedzą cztery postacie. Twarze dwóch z nich zostały narysowane tuszem z dużą starannością. Trzeci chłopiec jest naszkicowany ołówkiem. Wszyscy oni, jak poprzednio, noszą krótkie spodenki. Domyśliśmy się, że to trio znane nam z poprzedniej grafiki. Czwarta postać – a właściwie jej zarys – zupełnie się tu nie liczy.

Persona znajdująca się pośrodku ma wyraźnie androgyniczną twarz – pełne i kształtne usta, wielkie oczy, wyraźne rzęsy i łuki brwiowe oraz krótkie, rzadkie, przylegające do czaszki włosy. Wyraźnie czymś pobudzona patrzy w jakiś punkt na sklepieniu arkad. Na obliczu jej towarzysza maluje się czysta, zmysłowa przyjemność, smakowana w skupionej kontemplacji. Jego ładna twarz o przymkniętych powiekach i regularnych rysach także nie jest twarzą dziecka. To twarz młodego mężczyzny, którego lewa ręka wpuszczona jest między skrzyżowane nogi sąsiadującej z nim postaci. Obie osoby w zasadzie są do siebie podobne i tak naprawdę odróżnia je tylko bardziej męski i bardziej kobiecy odcień identycznego typu urody. Odbywającej się w milczeniu perwersji przygląda się wyraźnie nią zaintrygowany trzeci chłopiec, którego metrykalna przynależność do wieku szkolnego nie budzi żadnych wątpliwości. Osobliwy związek między dwoma chłopcami Schulz utrwalił również na dwóch innych ilustracjach do *Wiosny*, które nie zostały włączone do *Sanatorium*.

Obie otrzymały podpis *Bianka z guwernantką oraz Józef z Rudolfem*, a domniemaną datę ich powstania ustalono na „przed 1936”³⁴. Właściwie są to dwa warianty tego samego rysunku, choć różniące się dość istotnymi detalami. Rzecz dzieje się w parku. Aleją spaceruje para obejmujących się, może dwunastoletnich chłopców. Tak mocno przywarli do siebie, że wydają się zrosnięci jednym bokiem. Ich bliskość, przymknięte oczy i skupione na jakimś wewnętrznym przeżyciu twarze świadczą o głębokiej między nimi więzi. Tuż obok druga para. To *Bianka z guwernantką*. Ale oblicze Bianki w niczym nie przypomina subtelnej twarzy, którą znamy z innych ilustracji do tego opowiadania³⁵. Maluje się na nim cynizm, wyrachowanie, wulgarność, jakie odnajdziemy na twarzach niemal wszystkich kobiet z masochistycznych grafik Schulza³⁶. *Bianka* zdaje się stanowić zagrożenie dla związku chłopców, którzy – najwyraźniej świadomi niebezpieczeństwa – pragną odgrodzić się od niego spuszczeniem powiek i mocnym uściskiem dłoni.

osobliwe
związki
chłopców

Bianka
jako
zagrożenie

³³ Ibidem, s. 34–35.

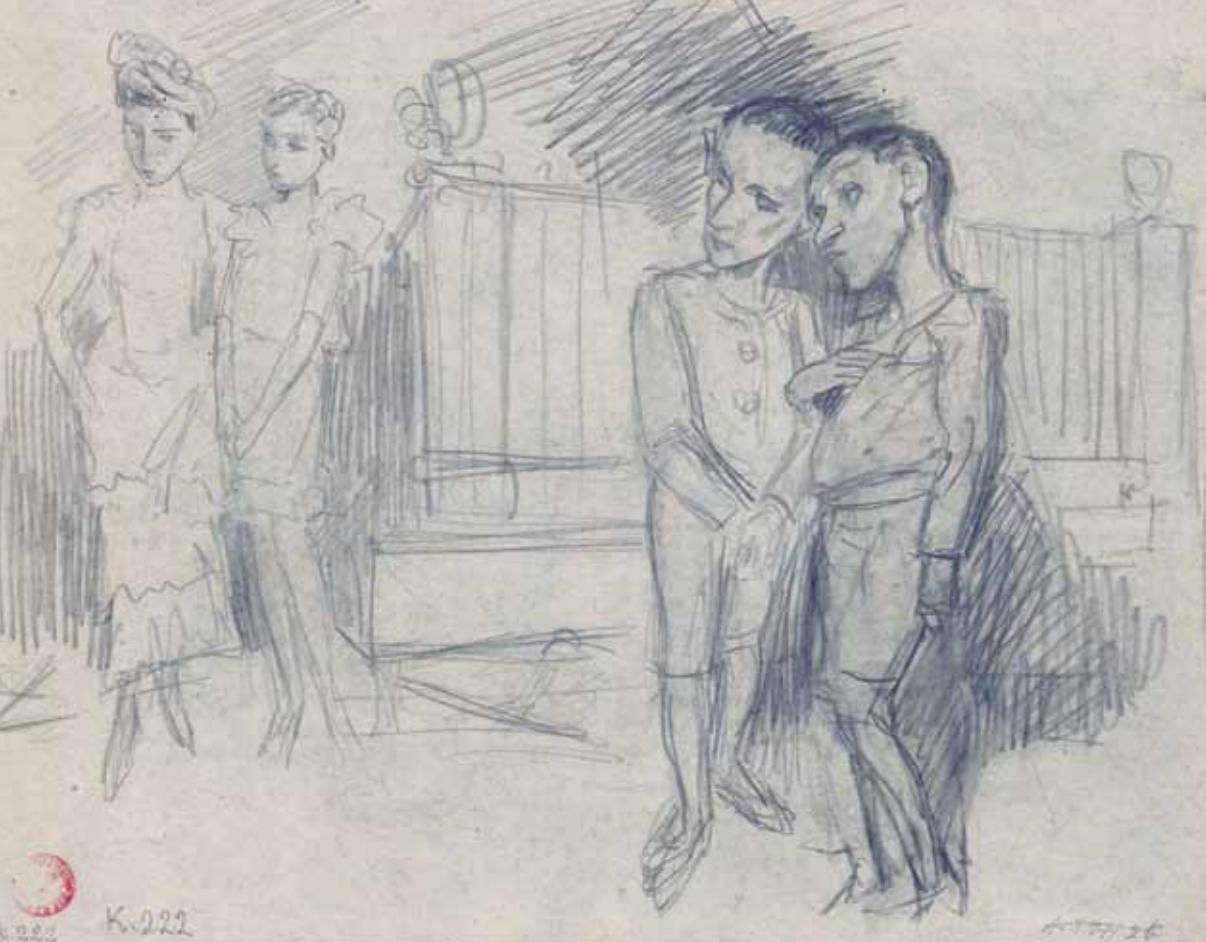
³⁴ Ibidem, s. 49, 48 (w takiej kolejności piszę o tych rysunkach).

³⁵ B. Schulz, *Księga obrazów*, s. 48, 53.

³⁶ Ibidem, s. 328–329, 360, 362–363, 455.



Bianka z guwernantką i Józef z Rudolfem III,
ok. 1936, 16 × 20,3 cm, Muzeum Literatury
w Warszawie



Bianka z guwernantką i Józef z Rudolfem II,
ok. 1936, 15,8×20,3 cm, Muzeum Literatury
w Warszawie

I następny szkic. W tle jakieś ogrodzenie. Zapewne parkowe. Chłopcy stoją blisko siebie, niemal dotykają się głowami. Jeden z nich patrzy tęsknie na Biankę, idącą obok w asyście guwernantki. Dłoń przykładą do serca w sentymentalnym geście zakochanego. Jego przyjaciel przygląda się kobietom z ukosa i rzeczowo. Bianka tym razem jest delikatną, efemeryczną istotą. Twarze chłopców również są zupełnie inne niż na poprzednim rysunku – to raczej młodzieńcy niż dzieci³⁷.

Teraz krótki komentarz do powyższych ekfraz, które siłą rzeczy muszą pozostać moimi interpretacjami.

Jeśli skonfrontuje się te odrzucone przez Schulza apokryfy z ortodoksyjnym tekstem *Wiosny*, to pedantyczna skrupulatność każe zauważyć, że nie istnieje scena, w której Józef i Rudolf spotykają Biankę z jej guwernantką. Pisarz usunął więc Rudolfa z wypraw do parku, skąd Józef wracał coraz bardziej w dziewczynie zakochany, pozbawiając go w ten sposób poufnego współuczestnictwa w przygodach serca kolegi. Relacja Józefa i Rudolfa przedstawiona w opowiadaniu w niczym nie przypomina intymnej więzi tak bardzo widocznej na rysunkach. Trudno nawet ich nazwać przyjaciółmi. Dla Józefa z literackiej wersji *Wiosny* Rudolf ma znaczenie właściwie tylko jako posiadacz markownika. Dość szybko zaczyna się wobec niego dystansować, zniechęcony jego ograniczoną wyobraźnią i rozczarowany tępą małodusznością. Od pewnego momentu widzi w nim tylko „niechętnego i leniwego sługę [Księgi – przyp. P. M.] na pańszczyźnie obowiązku”³⁸. Ich drogi rozchodzą się coraz bardziej.

Miłosny trójkąt, zasugerowany na wszystkich szkicach z wyjątkiem ilustracji, która znalazła się w *Sanatorium...*, znajdzie swoje urzeczywistnienie w *Wiośnie*, gdy Bianka zdradzi Józefa z Rudolfem.

Kuszając Józefa, by wyparł się swej szlachetnej misji i stał się w ten sposób jednym z „czarnych Murzynów”, Bianka odsłoni ciemną stronę pozornie anielskiej duszy³⁹.

Echem osobliwej androgyniczności osoby widocznej na szkicach do ilustracji jest być może jedna z najbardziej zagadkowych scen *Wiosny*, w której Bianka, zirytowana niezłomną rycerskością Józefa, pyta: „– Czy pamiętasz Lonkę, córkę Antosi, praczki, z którą bawiłeś się, będąc mały?

inny
Rudolf

37 Istnieje jeszcze trzeci rysunek przedstawiający tę scenę. W całości wykonany tuszem, w kwietniu 1937 roku, jak głosi dedykacja, był prezentem urodzinowym od Schulza dla „najdroższej Elzuni”. To tłumaczy, dlaczego przypomina ulizaną ilustrację, która mogłaby się znaleźć w każdej książce dla dzieci. W tle park. Dwóch chłopców przygląda się sunącej wzdłuż ogrodzenia trochę starszej od nich dziewczynce w białej sukience i jej guwernantce. Z rysunku zostało usunięte wszystko, co wprowadzałoby jakąś niestosowną dwuznaczność. Zob. B. Schulz, *Księga obrazów*, s. 47.

38 B. Schulz, *Opowiadania...*, s. 147.

39 Ibidem, s. 200.

[...] – To byłam ja – rzekła chichocząc – tylko, że byłam wówczas chłopcem. Czy podobałam ci się wtedy?”⁴⁰.

5.

Na koniec trzeba jeszcze powiedzieć kilka zdań o człowieku, który ocalił lwią część rysunków Schulza od zagłady. Mowa naturalnie o Jerzym Ficowskim. Przez dziesięciolecia wytrwale poszukiwał on grafik rozproszonych przez wojenny kataklizm. Wydobyte z niebytu znaleziska porządkował, katalogował, ustalał hipotetyczne daty ich powstania. Jest autorem kilku szkiców krytycznych, które wciąż stanowią podstawowe źródło wiedzy o grafikach Schulza.

zasługi

Imponująca swą wielkością kolekcja rysunków, jaką udało mu się zgromadzić, wydobywając je od często przypadkowych posiadaczy poprzez upór, cierpliwość, pokorę, a czasami nawet fortel, siłą rzeczy musiała pozostać niepełna. Dlatego wszelkie próby wypowiedania się o niej – zarówno o całości, jaką tworzy, jak i o poszczególnych jej elementach – zawsze już będą skazane na domysł i obciążone ryzykiem pomyłki.

Ficowski był kimś w rodzaju pośmiertnego sekretarza autora *Sklepów cynamonowych*, plenipotentą jego artystycznego majątku, ambasadora z własnego nadania, dysponującego nieograniczonymi pełnomocnictwami. Jeszcze nie do końca zdajemy sobie sprawę, w jakim stopniu wpłynął na ukształtowanie się kanonicznego wizerunku zarówno osoby, jak i dzieła Schulza. Staje się to jednak powoli coraz bardziej jasne, odkąd zyskaliśmy dostęp do archiwum, które badacz zostawił po swej śmierci.

Przez jego ręce przechodziła ogromna korespondencja od ludzi, którzy dzielili się z nim swoją wiedzą o artyście z Drohobyca. Ficowski nią zarządzał, czyli świadomie sterował przepływem informacji, do których tylko on miał dostęp. Działo się to w zgodzie z jego wyobrażeniem o tym, co służy dobru pisarza, w spójności z tym, jak sam rozumiał postać Schulza oraz jego twórczość. Potrafił więc filtrować nazbyt drastyczne czy niewygodne fakty, a eksponować te, które uznał za właściwe.

...i pomyłki

Na ogół zapominamy, że to Ficowski nadał rysunkom Schulza tytuły, które pierwotnie przecież nie istniały. On też przypisał określone ilustracje poszczególnym opowiadaniom. Zdecydował w ten sposób o sposobie ich rozumienia. Mimo ogromnej wiedzy o dziele i osobie autora *Sklepów cynamonowych* również jemu mogły się zdarzać pomyłki, o czym warto pamiętać. Jedną z nich jest według mnie uznanie rysunków, które Ficowski zatytułował *Czytanie Księgi I* oraz *Czytanie Księgi II*, za ilu-

stracie do opowiadania *Księga*⁴¹. Pierwszy z nich został wykonany ołówkiem, drugi – tuszem, co mogło oznaczać, że Schulz myślał o jego druku⁴². *Czytanie Księgi I* przedstawia dwóch chłopców, zapewne przyjaciół. Jeden z nich klęczy nagi w modlitewnej pozie, ze wzniesionymi ku niebu oczami, przed wielką księgą ustawioną na czymś, co przypomina ołtarz. Drugi (z całej sylwetki widoczna jest tylko głowa) przygląda mu się z naznaczonym czułością smutkiem, zupełnie ignorując otwartą tuż obok księgę.

Ilustracja ta, datowana na rok około 1933, pasuje o wiele bardziej do *Wiosny* niż do *Księgi* i widziałbym w niej (oraz w następnej) graficzny zapis kielkującej w różnych kierunkach fabuły tego opowiadania⁴³.

Chłopcy, których tu widzimy, to pochyleni później nad markownikiem Józef (ten, który w ekstatycznym natchnieniu „czyta” *Księgę*) i Rudolf – jego niewiele rozumiejący strażnik i kustosz.

Wersja narysowana tuszem wnosi intrygującą zmianę: chłopiec, który wcześniej był domniemanym Rudolfem, to teraz inna osoba – ma twarz Józefa z charakterystycznymi dla niego wąskimi ustami (takimi, jakie miał Schulz), znaną nam z innych ilustracji⁴⁴. Jest nagi jak jego rozmodlony towarzysz. Przygląda się teraz uważnie wersetom księgi. Twarz jego przyjaciela także została odmieniona. Nie jest już twarzą dziecka, jaką była w wersji narysowanej ołówkiem. Tę samą twarz z niskim czołem, głęboko osadzonymi oczyma, gęstymi brwiami, wydatnym nosem i trójkątnym podbródkiem odnajdziemy na ilustracji do *Wiosny* z 1938 roku, która otrzymała tytuł *Ojciec, Józef i fotograf IV*⁴⁵. Jest to więc również twarz Józefa, a właściwie jedna z jego twarzy, bo na rysunkach Schulza Józef ma ich kilka i większość z nich to portrety samego Schulza z różnych okresów życia. Ta gra z własnym sobowtórem wywołuje mętlik, od którego można dostać zawrotu głowy. Nie podejmę się jego rozplątania, ale zachęcam do tego wysiłku wszystkich, którzy znając niemal na pamięć każdy akapit Schulzowskiej prozy, potrzebują świeżego materiału do nowych wyzwań interpretacyjnych.

graficzne
kielkowanie
fabuły

41 *Księga obrazów*, s. 14–15.

42 Ówczesne techniki poligraficzne nie były jeszcze na tyle rozwinięte, by ołówek – ulubiona technika Schulza, którą opanował najlepiej – dawał gwarancję dobrej reprodukcji. Schulz z reguły zanim wykonał rysunek tuszem, wcześniej sporządzał jego szkic ołówkiem. Rysunki tuszem możemy więc uznać za ich wersje ostateczne.

43 *Wiosna* w wersji, jaką znamy z *Sanatorium pod Klepsydrą*, powstała w czasie półrocznego urlopu, jaki Schulz otrzymał na początku roku 1936. Zamysł tego opowiadania był jednak bez wątpienia wcześniejszy – jego odrzucony później przez Schulza fragment ukazał się drukiem w „*Kamienie*” w 1935 roku.

44 To ta sama twarz, co twarz Józefa na ilustracjach do opowiadania *Sanatorium pod Klepsydrą*. Zob. *Księga obrazów*, s. 66–67, oraz twarz emeryta z rysunku *Emeryt na ławce i uczniaki* (s. 111), będącego jednym z wcielenń Józefa.

45 *Księga obrazów*, s. 31. Tę samą postać znajdziemy także na jednej z rycin *Xięgi bałwochwalczej* jako *alter ego* jej autora, zob. *ibidem*, s. 266–267.