

WŁADYSŁAW PANAS

Lublin

SĄD OSTATECZNY
O JEDNYM EKSLIBRISIE BRUNONA SCHULZA

Do jakich fatalnych wścierzy, do jakich żalosnych niewodów
ciągnęły te ciemne pokolenia tysiąckroć rozmnożone?

B. S c h u l z, *Kometa*, 349¹

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

B. S c h u l z, *Aneksja podświadomości (Uwagi
o „Cudzoziemce” Kuncewiczowej)*, 378

1

Około 1920 r. Bruno Schulz wykonał dla swojego przyjaciela, Stanisława Weingartena, dwa ekslibrisy². Każdy z nich stanowi odrębną i samodzielną całość znaczeniową. Są zbudowane według zupełnie odmiennych – wprost przeciwstawnych – reguł kompozycyjnych. Przedstawiają również coś innego. Być może różni je także – chociaż to formalny niuans – technika wykonania i rozmiar. Wydaje się, że obydwaj znaki ochronne łączą tylko osoby: z jednej strony – autora, właściciela – z drugiej. Rzecz jasna, mają

¹ Teksty Brunona Schulza cytuję za edycją Biblioteki Narodowej: *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989. Wszystkie przytoczenia lokalizuję bezpośrednio w tekście.

² Zob. J. F i c o w s k i, *Eklibrisy, czyli Stanisław Weingarten i inni*, [w:] *t e n Ź e, Okolice sklepów cynamonowych. Szkice, przyczynki, impresje*, Kraków 1986, s. 23-28.

też wspólną funkcję. Uważniejsze jednak spojrzenie odnotuje podobieństwo niektórych motywów. Jeśli uważne spojrzenie przekształci się w gruntowną analizę, to odkryjemy, że między Weingartenowskimi ekslibrisami istnieje głęboki związek, wykraczający daleko poza kwestię zwykłego podobieństwa. Odkryjemy, że w istocie tworzą one swoisty dyptyk, w którym każde skrzydło ma swoją własną tożsamość, zachowuje pełną suwerenność i zdolność do oddzielnego funkcjonowania, a równocześnie wspólnie budują całość wyższego rzędu. W niniejszym szkicu przedstawiam analizę tylko jednego członu tego ekslibrisowego dyptyku. Dokładny opis i interpretację drugiego przeprowadziłem w innym miejscu³.

Po co w ogóle proponować analizę takiego drobiazgu? Czy dlatego, że ekslibrisy Weingartena nie były dotąd – a nie były – opisywane? Czy może dlatego, że zasady postępowania naukowego nakazują brać pod uwagę absolutnie wszystko, co składa się na twórczość danego artysty? Nie dlatego, chociaż byłyby to skądinąd powody wystarczające. Schulzowskie ekslibrisy są ważne ze względu na ich wyjątkowe znaczenie, które jest całkowicie niewspółmierne wobec fizycznej postaci. Te niewielkie, o chybotliwych wymiarach, rysunki zawierają wielkie, może największe, tematy i problemy całej – zarówno plastycznej, jak i literackiej – twórczości Brunona Schulza. Mówiąc jego językiem z listu do S. I. Witkiewicza, tymi rysunkami „zakreśla ciaśniejsze granice” (443) pewnej wizji. Na markach ochronnych Weingartena narysował i 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 nigdzie nie osiąga pełnej wyrazistości.

³ Analizę obydwu ekslibrisów (szkicową tego, o którym mowa w niniejszym tekście, drugiego natomiast obszerną) przytoczyłem jako część kontekstu interpretacyjnego *Ulicy Krokodyli* w rozprawie *Szwirat ha-kelim, czyli Brunona Schulza traktat o krokodylach*. Tekst – prezentowany na zorganizowanej przez Katedrę Teorii Literatury KUL III Konferencji Aksjologicznej: Interpretacje aksjologiczne (Kazimierz Dolny, 7-9 XII 1994) – ukaże się w tomie referatów z tej konferencji. Całość – poszerzona o dodatkowe konteksty – zostanie zebrana w osobnej książce: *Pierwszy Mesjasz. Rzecz o dwóch ekslibrisach Brunona Schulza*. Ekslibrisy Stanisława Weingartena były kilkakrotnie reprodukowane – ostatnio w drugim tomie katalogu: *Bruno Schulz 1892-1942. Katalog-Pamiętnik Wystawy „Bruno Schulz. Ad Memoriam” w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie*, pod red. W. Chmurnyńskiego, Warszawa 1995. Omawiany ekslibris ma numer katalogowy 451.

Zobaczmy – co? Poddawany tu analizie ekslibrisowy obraz jest obrazem teatralnym. Schulz – jak wiadomo – nie napisał żadnego dramatu. W jego prozie występują jednak dosyć liczne odniesienia do sztuki scenicznej, a w *Sklepiach cynamonowych* znajduje się nawet bezpośredni opis wyprawy do teatru. Niestety, bohater tego opowiadania wychodzi z teatru przed rozpoczęciem widowiska, więc nie dowiemy się nigdy, co miałyby do powiedzenia o samym spektaklu. Nie wiemy również, jaka sztuka miała być wystawiana. W tym kontekście można powiedzieć, iż ekslibris Weingartena zawiera jedyną, pełniejszą, Schulzowską wizję sceniczną. Można powiedzieć więcej: to jedyne „teatralne” dzieło Schulza, dzieło, w którym cała przedstawiana rzeczywistość ujęta jest w kategoriach sztuki scenicznej.

Oczywiście, to bardzo szczególny „teatr”, bo narysowany. Nadal mamy do czynienia z obrazem, który „przemawia” wyłącznie do oka, lecz fakt, że obraz ten pokazuje pewien spektakl, ma swoje konsekwencje i dla poetyki odbioru. Każę nam mianowicie patrzeć tak, jak patrzy się w teatrze, gdzie widz jest bezpośrednim uczestnikiem i świadkiem wydarzeń. Sugeruje również, iż materia plastyczna, wizualna, stanowi tylko jeden z aspektów przedstawienia. Trzeba więc opisywać nie rysunek, z jakim mamy faktycznie do czynienia, lecz ów wielce osobliwy Schulzowski spektakl. Opisywać, ale nie z pozycji tego, kto ogląda dzieło plastyczne, lecz tego, kto uczestniczy w przedstawieniu teatralnym. Taką „rolę” nam tu wyznaczono.

Najniższa część kompozycji, czyli przód sceny, ma kształt nieregularnego, dosyć wąskiego prostokąta. Na ciemnym tle jaśnieją figury: w środku – rozciągnięty w pełnym biegu skrzydlaty koń; przed nim – nagi mężczyzna w postawie pólężącej, rozrzucone ręce lekko unosi do góry; z tyłu – naga kobieta z wyciągniętymi do przodu rękami. Ważny jest jeszcze ruch w tej scenie – ma charakter bardzo dynamiczny i przebiega, być może, dwukierunkowo. Zarówno rumak, jak i kobieta pędzą w lewą – od widza – stronę. Z określeniem ruchu mężczyzny są natomiast kłopoty. On również zwraca się w lewą stronę, lecz nie wiadomo, czy jego pólężąca – jak się wydaje – pozycja jest fazą wstawania, czy też upadku. Czy podnosi go energia nadbiegającego Pegaza i tego, 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. Być może te dwa przeciwstawne ruchy i kierunki znoszą się lub relatywizują: wstaje, lecz w

jakimś innym wymiarze oznacza to upadek; pada, ale z pewnego punktu widzenia powstaje.

Tak wygląda dekoracja przedniej, dolnej ściany sceny. Powiedzmy, zasadnicza dekoracja, ponieważ są tu jeszcze inne wyobrażenia, które jednak tylko częściowo do niej należą. Po bokach stoją dwie postacie: na prawej flance naga kobieta z lirą gestem kariatydy podtrzymuje jedną ręką to, co ma nad głową; flankę lewą zajmuje nagi mężczyzna, grający na skrzypcach. Ten duet muzyków-kariatyd jest dużo wyższy niż przód sceny i od pasa w górę znajduje się już w innych partiach teatralnej przestrzeni. To najbardziej skrajne obramowanie dolnej sceny. Nieco mniej skrajnie, bo na samej ścianie, tam, gdzie zaczyna się pasmo dekoracji, usytuowany jest kolejny element flankujący: dwa jednakowe pierścienie – ogony dwóch węży. Obydwa gady mają tu tylko swoje „końcówki”, reszta gadzich cielsk rozciąga się gdzie indziej. Widać więc dosyć wyraźnie, 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 bezpośrednim kontekstem. Po drugie, włączają ów obraz w porządek – mówiąc umownie – wertykalny i wprowadzają go w kontekst całości przedstawienia.

Zatem porządek całej dolnej, czyli przedniej, strefy przedstawia się następująco: w centrum sylwetka Pegaza, po jego prawej stronie, a więc za nim, kobieta, za nią węzowy splot, za węzem kobieta z lirą; po lewej stronie, przed rumakiem, mężczyzna, przed nim wąż, przed węzem – skrzypek. Zwraca uwagę wyjątkowo silne, wprost nadmierne, uporządkowanie tej kompozycji. Są dwa główne efekty tak mocnej strukturalizacji. Najpierw – umocnienie centralnej pozycji skrzydlatego konia. Następnie – uwypuklenie wszelkich nieregularności i asymetrii. Zaczniemy od tego ostatniego wątku. Wszystkie załamania porządku w tej strukturze wiążą się z podziałem płciowym. W ogóle cała kompozycja dzieli się wedle zasady płciowej: prawa strona – całkowicie żeńska, lewa – całkowicie męska. Wielce charakterystyczne jest jednak to, że wprowadza tu Schulz szereg elementów unifikujących obydwie przeciwstawne światy. Więc wszyscy są jednakowo nadzy, wszyscy zajmują analogiczne miejsca w całości i mają podobne akcesoria (instrumenty muzyczne). Słowem, ponad naturalną i prymarną różnicą rozciąga się rozległa sfera tego, co identyczne i wspólne.

I właśnie akurat w obrębie wspólnego ujawniają się odmienności. Pewnie nie ma większego znaczenia fakt, że kobieta trzyma w ręku lirę, a mężczyzna skrzypce. Ma natomiast znaczenie to, że kobieta tylko trzyma in-

strument, lecz nie gra na nim, ponieważ drugą ręką podpira węża. Mężczyzna po przeciwnej stronie kompozycji, dokładnie w takiej samej sytuacji, jednak zajęty jest grą. Podobnie rzecz się ma z parą, która bezpośrednio towarzyszy Pegazowi. Różnice dotyczą zarówno ułożenia ciał, jak i pozycji wobec konia: przed lub za nim. O ruchu była już mowa wyżej, więc dowieźmy jedynie, że i ruch stanowi czynnik zakłócający porządek, ponieważ jest ukierunkowany jednostronnie. Pegaz jednoznacznie pędzi na stronę męską, wlokąc za sobą kobietę. Zbyt prostą i łatwą interpretację, jaka mogłaby pojawić się w tym miejscu, interpretację wyzyskującą – rzecz jasna – opozycję między światem mężczyzn i światem kobiet, która wydaje się tu mieć charakter zdecydowanie wartościujący, komplikują dwa motywy. Pierwszy jest taki: cały ten świat toczy się między ogonami węży. A drugi taki: cały świat w tym płaskim prostokącie mieści się poniżej – jeśli tak można powiedzieć – pępka zarówno kobiety, jak i mężczyzny, ułożonych na jego horyzoncie. Z interpretacją trzeba zatem poczekać, wszak dopiero oglądamy przednią ścianę sceny, a do prawdziwego spektaklu jeszcze daleko.

W Schulzowskim teatrze zagospodarowana jest również jego najwyższa część. Powyżej sceny, nad kurtyną, znajduje się pewien rodzaj fryzu – pasmo tej samej wysokości, co strefa dolna, lecz inaczej ustruktrowane. Ma wyraźną architekturę – gzyms, kolumniki – z trójdzielny rozkładem. Środkowa część – wklęsła i półokrągła – jest pusta. Zachodzi na nią jedynie specyficzne zwieńczenie kurtyny. Po bokach są dwie prostokątne kwatery, oddzielone od partii centralnej podwójnymi kolumnikami. W lewą wcisnął Schulz Pana grającego na flecie. Prawą wypełnia, nie bardzo się w niej mieszcząc, naga para, tworząca – nazwijmy to tak – układ zdecydowanie erotyczny.

Widać więc, że między górą i dołem istnieją znaczące powiązania. Obydwie kompozycje są strukturalnie i semantycznie odrębne, ale równocześnie budują wspólnie pewien szerszy obraz. Do tego obrazu „góra” wnosi kolejnego muzyka, który jest zarazem kolejną postacią mitologiczną. I wnosi też następną nagą parę. Można powiedzieć zatem, iż zarówno na górze, jak i na dole występują te same motywy. Pochodzą one z trzech kręgów tematycznych: sztuki, reprezentowanej tu przez muzykę; mitologii, również ujętej od strony sztuki, i erotyki, która też ma swój aspekt artystyczny.

W tak zarysowanej wspólnocie tematycznej są przecież – łatwo dostrzegalne – istotne różnice. Kobieta i mężczyzna, w świecie dolnym rozdzieleni

i przeciwstawieni, są tu połączeni. W górnym obrazie nie ma żadnego ruchu i nie ma przestrzeni do przemieszczania się, bohaterowie bowiem są dokładnie zamknięci w przysługujących im kwaterach, w których wykonują jedynie ruchy „miejscowe”. I nie ma – przede wszystkim – węża! Tylko ten motyw nie jest wspólny dla obydwu przedstawień. Bez wątpienia nieobecność znacząca, ale też i uzasadniona, ponieważ wąż należy do zupełnie odmiennej mitologii i jest „postacią” z innej niż ta opowieści. Ta, opowiedziana w górnych regionach Schulzowskiego teatru, mówi o Arkadii, krainie idyllicznej i sielankowej, gdzie beztrudno 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 – jak wolno przypuszczać – bez reszty zajęta niewinnymi amatorami. Miłosne harce są tej pary jedyną aktywnością. Nie trudnią się nawet sztuką – to Pan im akompaniuje z oddali. Powyższe obserwacje prowadzą nieuchronnie do stwierdzenia, iż sceniczna „góra” i sceniczny „dół” formułują radykalnie przeciwstawne wizje rzeczywistości, że są to całkowicie różne „fabuły”, które opowiadają o czymś zdecydowanie innym. W tym kontekście odnotowana poprzednio zbieżność motywów wydaje się mieć drugorzędny charakter, ponieważ różnice są tu silniejsze niż podobieństwa.

Że jednak mamy do czynienia ciągle z jedną wielką historią, tylko rozpisaną na różne księgi lub rozdziały, przekonują – oprócz identycznych motywów – charakterystyczne „szwy” strukturalne, wiążące obydwie fabuły. Są dwa takie, wertykalnie ułożone, szwy. Jeden przebiega lewą stroną 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 erotyczną po prawej stronie: nadzy kochankowie na górze, w dole kobieta z lirą i wężem. Już w tym momencie z całą pewnością możemy stwierdzić, że w teatrze, który narysował Schulz dla Weingartena, podział na lewą i prawą stronę odnosi się do całości przedstawienia i ma specjalne znaczenie. Jak widać, porządek pionowy zestawia górne i dolne obrazy pod bardzo określonym kątem.

W tak wyodrębnionych kolumnach powstają dodatkowe relacje między poszczególnymi elementami, które otwierają nowe perspektywy znaczeniowe. Po lewej stronie, tej grupującej postacie czynnie zajęte sztuką, czyli artystów, ujawnia się więc taki nowy aspekt: sztuka uprawiana przez stwora i sztuka uprawiana w cieniu stwora. Pan i wąż – powiedziano wyżej, iż są to postacie z rozmaitych mitologii, lecz tu wskazuje się na jakiś rodzaj

korespondencji. Zauważmy, że już na dolnym poziomie znaki obydwu mitologii występowały łącznie (wąż i Pegaz).

Zostawmy na razie węża z boku i dopowiedzmy coś o Panu grającym na flecie. Otóż ten idylliczny bożek ma także drugą, daleką od sielanki, stronę. Oprócz szkaradnej postaci i prostackich manier mitologia obciąża go licznymi czynami lubieżnymi. Uwiódł wiele nimf i zgwałcił wszystkie menady Dionizosa. A jego piękny i szlachetny instrument ma genezę wprost sadystyczną, bo zrobił go z trzciny, w którą zamieniła się jedna ze ściganych nimf. W ten sposób Schulz zdaje się mówić, iż sztuka nie jest najbardziej niewinnym z wszystkich ludzkich zajęć. Dokładnie odwrotnie niż Martin Heidegger w słynnej formule o poezji, którą zaczerpnął z Hölderlina: „To najbardziej niewinne z wszystkich zajęć”⁴. W prawej kolumnie zwraca uwagę obecność mężczyzny, co każe nam skorygować obserwację dokonaną na podstawie tylko 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 podziale, mówi o niewinnym i harmonijnym współżyciu kobiety i mężczyzny, ale pokazuje też, jak w perspektywie związek ten redukuje się i przekształca w swoje przeciwieństwo: przy boku kobiety, zamiast mężczyzny, pojawia się wąż. I lira, instrument (i sztuka) tu martwy, bo kobieta, zajęta podtrzymywaniem węża, nie wydobywa ze strun żadnego głosu. Opowieść o Arkadii i sztuce, przedstawiona w górnych i dolnych partiach Schulzowskiego teatru, przenika niepokojące odniesienie do zła, grzechu, upadku.

Zaskakuje w tych obrazach – oprócz wielu innych niespodzianek – niezwykle silna obecność motywu muzycznego. W małej przecież kompozycji umieścił Schulz aż trzy instrumenty i trójkę muzyków! Oczywiście, chodzi o symbol sztuki, dodajmy, podwojony symbol, bo jest to sztuka w sztuce: teatr i muzyka. Dlaczego jednak to właśnie muzyka ma reprezentować całą sztukę i dlaczego jest tu akurat taki a nie inny zestaw instrumentów? Zwłaszcza że ten teatr nie jest teatrem muzycznym i „wystawiany” w nim dramat nie ma w sobie nic muzycznego, a jeśli już potrzebny byłby dla niego jakiś akompaniament, to musiałyby go tworzyć zupełnie inne instrumenty. Nie trio złożone z fletu, skrzypiec i liry, lecz potężne trąby i bębny. Sądzę, że idzie o dwie rzeczy. Po pierwsze, w ten sposób Schulz odsyła i

⁴ 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.

do sztuki, i do dźwięku. W ten właśnie sposób rysuje to, czego nie widać, czyli obraz warstwy dźwiękowej. Po drugie, chodzi o wspomniany wyżej kontrast między dźwiękami produkowanymi w tej rzeczywistości, która znajduje się na obrzeżu sceny, i głosem dochodzącym ze sceny⁵. Do tego zagadnienia przyjdzie nam powrócić w dalszej części niniejszej analizy.

Białą przestrzeń nieregularnego proscenium wypełnia dwuwersowy, złożony wersalikami napis: „Ex Libris S. Weingarten”. Jednak to, co najważniejsze, lokuje 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 tego z lewej strony, który ma najdłuższą drogę i przesuwa się wzdłuż całej granicy oddzielającej proscenium od sceny – znikają za prawą kurtyną. Są więc bardzo wyrazistym łącznikiem między rzeczywistością pozasceniczną, zewnętrzną, tą z dolnej strefy, i światem przedstawionym na scenie.

Omawiana wcześniej sprawa kierunku ruchu znajduje w tym punkcie swoją kontynuację. Lewostronnie ukierunkowany – jak pamiętamy – ruch w obrazie z dolnej ściany sceny na poziomie proscenium, czyli wyżej, przechodzi w ruch skierowany na prawo. Taki jest bowiem kierunek gadziej drogi. Że autorowi bardzo zależy na podkreśleniu tego, iż 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. Właściwie nie ma on żadnej drogi do przebycia, jego sploty biegną pionowo w górę, a jednak kurtynę mija od lewej strony, tak, żeby stało się widoczne, że również on, który przecież jest już całkowicie po prawej stronie, też dociera do sceny z lewego kierunku.

Można teraz odpowiedzieć, co się dzieje z mężczyzną, który w dolnym obrazie znajduje się między Pegazem i końcowym splotem węzowego ogo-
na. Jego dziwna pozycja, trudna do określenia pod względem kierunku ruchu, bierze się z tego, że jest on usytuowany w samym oku cyklonu, w polu zderzenia przeciwstawnie ukierunkowanych energii, w miejscu prze-

⁵ Motyw muzyczny w tym ekslibrisie może mieć również pewne odniesienie biograficzne. Zarówno Schulz, jak Weingarten byli członkami ugrupowania artystycznego „Kaleia”, które założyła w Drohobyczu w 1918 r. Maria Budratzka-Tempele, później śpiewaczka operowa. Z jej wspomnień wynika, że muzyka była w tej grupie mocno obecna, bo sama inicjatorka miała takie zainteresowania. Funkcjonowała nawet orkiestra kameralna, którą kierował Otokar Jawrower. Zob. B. S c h u l z, *Listy, fragmenty. Wspomnienia o pisarzu*, zebrał i oprac. J. Ficowski, Kraków 1984, s. 42-44.

miany ruchu lewostronnego w prawostronny. Stąd też ciało mężczyzny ułożone jest skośnie – górą odrzucane w prawo, dołem wypychane w lewo.

Ostatecznie z tego zawirowania wychodzi zwycięsko wąż, który przejmując ruch dolnej strefy i kontynuuje go w swoją, przeciwną, stronę. Dokonuje się więc powrót – na innym już poziomie kompozycji i w innym wymiarze rzeczywistości scenicznej – do punktu wyjścia. Tam bowiem, po prawej stronie, ma swój początek i stamtąd wybiega świat dolnych wyobrażeń. Zdaje się, że źródło energii, wprawiającej w ruch Pegaza i postacie mu towarzyszące, jest ulokowane w zwiniętym ogonie węża umieszczonego z prawej strony obrazu. Dyskusyjna może być tylko kwestia, czy jest to ucieczka, próba wyzwolenia czy też mamy do czynienia z aktywnością od początku zaprogramowaną przez bestię. Wymowa opisywanego fragmentu pozostaje jednak ciągle ta sama: rzeczywistość poczęta pod znakiem węża ma swoje węzowe zakończenie. Zakończenie, które odsłoni się nam na scenie Schulzowego teatru.

Wydawało się, że w oczekiwaniu na spektakl skracamy sobie czas opisem zewnętrznego wystroju sceny. Teraz nabieramy pewności, iż gra toczy się już od dawna.

Jeszcze rzut oka na kurtynę. Jest rozsunięta, ale nadal tworzy po bokach szerokie pasma. Również od góry szeroką falbaną zwisa nad scenką. I kurtyna, i opisane wcześniej elementy niezwykle grubą warstwą otaczają przestrzeń sceniczną, czyniąc z niej praktycznie niewielką szczelinę. Więc ta obfita kurtyna wykonana jest z jasnej materii zdobionej w dosyć duże, gęsto rozsiane koła, które – w rzeczywistości totalnie semiotycznej – być może mają pewne dodatkowe znaczenie. Na przykład nawiązują do koliście zakręconych ogonów węży lub sugerują kolisty bieg zdarzeń w świecie otaczającym scenę.

Fartuch kurtyny spina nad sceną, na wysokości wklęsłej części fryzu, niezwykle karnisz. „Urządzenie” to ma – bez wątpienia – znaczenie pozatechniczne. Jeśli się dobrze przyjrzeć, a widoczność jest tu bardzo ograniczona, zauważymy, że ów karnisz „wykonano” z kobiety skręconej jak korkociąg. Być może – w płataninie kończyn dobrze tego nie widać – w tej spirali mieści się również mężczyzna. Być może wszystko to razem oplata wąż. Figura, umieszczona w rejonie idyllicznych wyobrażeń, między Panem i nagą parą, zapowiada wcale niesielankowy spektakl. Nawiązuje raczej do okrutnej genezy fletni Pana – zresztą zdaje się ją przypominać. Zapowiada – teatr okrucieństwa.

Przy lewej kurtynie, właściwie na proscenium, stoi – wysoki na całą scenę – mężczyzna w stroju pierrota. Zwrócony do nas profilem, z bardzo bliskiej odległości obserwuje to, co dzieje się przed nim. Zajmuje pozycję pośrednią między widzem i aktorem. Przypomina to trochę miejsce, jakie wyznaczał sobie w swoich spektaklach Tadeusz Kantor. Twarz pierrota jest słabo widoczna, ale można się w niej dopatrzeć rysów Brunona Schulza. Nic nowego, bo Schulz w większości swoich prac plastycznych umieszczał swój autoportret. Nie ma również nic zaskakującego w tym, że wystąpił tu w kostiumie pierrota. Zdarzało się przecież, że przedstawiał siebie w rozmaitych przebraniach, także i w takim. Można więc powiedzieć, że i w tym przedstawieniu występują elementy typowej dla niego konwencji plastycznej. Utwierdza nas to w przekonaniu, iż omawiana kompozycja – przy całej swej wyjątkowości – nie jest czymś przypadkowym w dorobku autora *Xięgi Bałwochwalczej*. We wszystkich jego pracach autoportret wprowadza do przedstawianej rzeczywistości osobistą perspektywę i podkreśla znaczenie podejmowanych problemów. Autoportret w kostiumie dookreśla bliżej charakter „roli”, jaką „odgrywa” w prezentowanym obrazie. W ekslibrisie Weingartena jest to rola pierrota. Rola i kostium są tu częściowo uzasadnione, wszak jesteśmy w świecie teatru. Rzecz jednak w tym, iż – podobnie jak w przypadku muzyki – wystawiana na scenie sztuka odwołuje się do zupełnie innej konwencji dramaturgicznej. Pierrot, postać rodem z *commedia dell'arte* i starej pantomimy francuskiej, pajac tyleż śmieszny, co smutny, romantyczny głupiec i beznadziejny kochanek, uczestniczy w tym spektaklu jako centralna figura lewej, czyli „artystycznej”, kolumny. Jest więc figurą artysty, artysty o profilu Brunona Schulza, który wobec pewnego typu rzeczywistości okazuje się tylko komediantem i żalosalną postacią w kostiumie (i roli) z innej sztuki.

Prawe skrzydło rozsuniętej kurtyny zostało rozcięte – może pękło – i z luki wychyla się kościotrup. Z bliska i uważnie – jak pierrot – śledzi rozwój scenicznych wydarzeń. To 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 kulisy, a tu jedynie częściowo się uzewnętrznia. Ta złowroga postać trzyma w kościotrupich rękach coś w rodzaju sznura. Bez wątplenia jest to narzędzie manipulacji, ale czy tylko mechanizmem kurtyny? Ma również towarzysza, z którym tworzy nader wyrazisty i już zupełnie jednoznaczny duet. Jeden z węży, które – jak pamiętamy – znikły za kurtyną od strony sceny, owinał się wokół zasłony na poziomie niewidocznych stóp kościotrupa. Głowę, z szeroko otwartą

paszczą i wysuniętym językiem, ma zwróconą na scenę. To sprzężenie węża i szkieletu ostatecznie określa charakter prawej strony – i prawej kolumny – Schulzowego teatru jako strony dominującego zła, gdzie pod erotyczną sielanką czai się śmierć, a nad głową potencjalnej artystki czyha bestia.

Trzeba w tym miejscu zauważyć, iż obydwa motywy – kościotrupa i węża – są czymś wyjątkowym w całej twórczości, zarówno plastycznej, jak i literackiej, Brunona Schulza. Owszem, odniesienia do znaczeń ewokowanych przez te figury są liczne, ale bezpośrednio i naocznie konkretyzują się tylko tu. Dokładna statystyka przedstawia się następująco: upostaciowana w formie szkieletu śmierć występuje w zachowanej do dziś twórczości plastycznej Schulza czterokrotnie – w obydwu ekslibrisach Weingartena, w jednym ekslibrisie Maksymiliana Goldsteina i w tableau maturzystów drohobyckiego gimnazjum. Przede wszystkim znaczące są owe trzy ekslibrisy. We wszystkich szkielet pojawia się w podobnym kontekście i zajmuje podobną pozycję. Natomiast w rozbudowanym bestiariusz Schulzowskim węża – co może dziwić – odnajdziemy tylko na tej rycinie! Drugi z Weingartenowskich ekslibrisów też ma bestię, ale w postaci krokodyla bądź smoka⁶.

Kończy się nasze drobiazgowo opisanie świata otaczającego scenę. Nie ma chyba wątpliwości, że faktycznym przedmiotem opisu był teatr świata. Stąd też bierze się akrybia niniejszej relacji. Nie jest ona – w żadnym wypadku – demonstracją spostrzegawczości. W taki właśnie sposób próbuję pokazać, jak w malutkim obrazku mieści się rzeczywistość obszerna i złożona.

W *Sklepiach cynamonowych* scena pozostaje zasłonięta. Narrator opisuje tylko 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 ukaże rzeczy niesłychane i olśniewające (59).

W ekslibrisie Weingartena kurtyna pękła naprawdę, jak zasłona przybytku, o czym informuje Pismo, i ukazały się rzeczy niesłychane, chociaż raczej przerażające niż olśniewające.

⁶ Piszę o tym szerzej w artykule *Szwirat ha-kelim, czyli Brunona Schulza traktat o krokodylach* (por. przyp. 3).

Ciemna szczelina, czarna, nieregularna, dziura. Mrok, fundamentalny brak światła, jest tu stanem naturalnym. To, co w tej dziurze dokonuje się, obejmuje kompletna ciemność. Rozchylona zasłona wpuszcza z zewnątrz trochę światła i to zapewnia pewną, ale bardzo ograniczoną, widoczność. Zewnętrzne światło wydobywa z mroku tylko niektóre „obiekty” tamtego świata. Inne są widoczne jedynie częściowo. Jeszcze inne mieszczą się w wąskiej strefie, jaka dzieli widzialne i niewidzialne. Jest wreszcie świat całkowicie niewidzialny – najważniejszy i ostateczny. I tego w tym teatrze, tu i teraz, nie zobaczymy. Widzenie nasze bowiem regulują zasady metafizyki, a nie prawa optyki. Zróznicowana postrzegalność, z jaką mamy do czynienia w tej szczelinie, nie zależy od jakości oświetlenia, siły naszego wzroku lub odległości przedmiotów od źródła światła, lecz – przede wszystkim – wynika ze zróznicowanego statusu ontologicznego poszczególnych „obektów”.

Duża, wypełniająca sobą prawie całą scenkę, naga kobieta jaśniej odbitym światłem na pierwszym planie. Jakaś potężna prawica, przedramię i dłoń jedynie, trzyma ją od tyłu w żelaznym uścisku i przemocą ściąga ze sceny. Zagarnia i ciągnie w lewą stronę. Teraz trzeba określać kierunki zgodnie ze stanem faktycznym, czyli wewnętrznym punktem widzenia. Prawa strona – według naszego oka – okazuje się lewą, a lewa – prawą. Więc ta gigantyczna ręka zagarnia kobietę w stronę, gdzie w kulisach oczekują na nią kościotrup i wąż z otwartą paszczą. Ciemna ręka – ciemniejsza znacznie niż ciało kobiety, ale dobrze widoczna – wyłania się z mroku i należy do istoty, która tylko w takim stopniu może się zmaterializować, czyli fragmentarycznie i aspektowo. Reszta owej kreatury pozostaje w ciemnościach. Ściślej – jest samą ciemnością, której nic nie może oświecić. To ręka ciemności uchwyciła kobietę. A ta próbuje się bronić, wyrwać z uchwytu – dramatycznie rozrzuca ręce, stara się odwrócić, błagalne spojrzenie kieruje w stronę pierrota, u niego szukając ocalenia. Pierrot-artysta nie ocali kobiety. On tylko patrzy i unosi rękę w geście, który może oznaczać bezradność lub pożegnanie. Tu już nic się nie zmienia.

Schulzowska kobieta, ta sama, ta, którą bardzo dobrze znamy z jego obrazów, grafik, rysunków i ilustracji, przedstawiana i wyobrażana setki razy, lecz zawsze bezwzględnie jako istota panująca i zwycięska, niedosiężna i nieosiągalna, bogini i kapłanka, obiekt bezgranicznego uwielbienia i kultu, przedmiot masochistycznego pożądania, wcielenie Erosa i

wszystkich pogańskich bóstw rozpusty, królowa bałwochwalców – tu obsadzona została w radykalnie odmiennej roli. Jeden jedyny raz pokazał Schulz kobietę w perspektywie ostatecznej, w perspektywie strasznej opresji, w sytuacji granicznej. Jej obnażenie – w innych obrazach związane z seksualnym pożądaniem – tu jest już tylko śmiertelną nagością.

Resztką światła, jaka nam pozostała w oczach, wydobywa z głębi mrocznych czeluści, gdzieś na dalszym planie, skłębiony tłum drobniotkich, nagich postaci kobiet i mężczyzn. W ułożeniu ciał łatwo rozpoznajemy charakterystyczne dla autora *Xięgi Bałwochwalczej* pochylenie, jakies przygięcia, skurcze, pokłony. Po prostu, procesja typowych Schulzowskich „bałwochwalców”, podążających – częściej pełzających – za żeńskim idolem. Tak się wydaje na pierwszy rzut oka. Jednak to tylko pozór, ponieważ tłum jest złożony z obydwu płci. I nie ma – przede wszystkim – ewentualnego przedmiotu bałwochwalcstwa. Wiemy już, jaki los spotkał pierwszoplanową kobietę. Zauważamy również, iż być może – niestety, w panujących ciemnościach nie widać tego dobrze – ludzie są pędzeni pod przymusem, gdyż na końcu, zza kulisy, wychyla się postać z uniesioną (do ciosu?) ręką. Ale może to być także gest o innym znaczeniu – rozpaczy lub oporu. Dostrzegamy bowiem wyraźne oznaki sprzeciwu: kogoś wymachującego rękami wprost niesie się na ramionach. Pochylenie postaci nie jest więc wywołane – jak w innych grafikach i rysunkach Schulza – skurczem erotycznych rozkoszy czy masochistycznym poddaństwem, lecz bierze się ze strachu. Ludzie w tym tłumie po prostu kulą się z przerażenia przed tym, co ich czeka tam, gdzie są napędzani, gdzie ciągnie ich jakaś nieznana, lecz potworna i nieubłagana siła. Wszyscy podążają w lewą stronę, bo tam ma siedzibę ta zło-wroga moc.

Wreszcie możemy go zlokalizować: w samym jądrze ciemności, w najgłębszym mroku, tam jest ten, który powstał z mroku i mrokiem pozostanie. Tam – po stronie śmierci i rozwartej paszczy węża – w zakolu ugiętej nogi kobiety, tuż pod wyłaniającą się z ciemności ręką, niewyraźnie majaczy utkany z mroku czarny jego profil. On – demon. O wyglądzie demona możemy powiedzieć jedynie to, że jego maska jest podobna do ludzkiej twarzy. Opisana wyżej procesja potępieńców zmierza właśnie wprost do niego. I tak kończy się droga bałwochwalców i obiektów bałwochwalcstwa. Kończy się w paszczy demona – właśnie pożera jedną z ofiar. I nie ma tu już większego znaczenia fakt, że jest to akurat kobieta, albowiem następny będzie mężczyzna. Tak istotne przecież w całej twórczości Brunona Schulza zróżnicowanie aksjologiczne płci – tu przestaje obowiązywać. W tej wizji

wszyscy są równi w obliczu końca. Tu w ogóle nie ma już żadnych symboli lub metafor, które przez swoją wieloznaczności mogłyby stwarzać, chociażby złudną, nadzieję, że może jednak chodzi o jakieś inne znaczenia i inne rozwiązania. Żadnych niewiadomych. Jest bezpośredni, dosłowny i dokładny obraz egzekucji – ostatecznej, bo metafizycznej.

Wiadomo, że klasyczna metafizyka określa zło jako brak dobra, czyli niebyt. Wiadomo również, że wszystkie wielkie demonologie, chrześcijańska, żydowska i muzułmańska, odmawiają pełnego statusu ontologicznego upostaciowanemu złu – demonom. Stąd też demonom i całej rzeczywistości demonicznej nie przysługuje atrybut pełnej wyrazistości materialnej. Dotyczy to zwłaszcza twarzy – siły nieczyste nie mają oblicza. Dlatego, na przykład, w malarstwie ikonowym, które ma charakter wybitnie metafizyczny, złe duchy ukazywane są zawsze z profilu. Schulzowskie przedstawienie – jak widzimy – mieści się całkowicie w tej tradycji: tylko profil demona, tylko ręka demona, reszta jest mrokiem. Chociaż bezpośrednio wyobrażenie ducha ciemności ma charakter wyjątkowy – jak wszystko w tej scenie, jak cała ta kompozycja – trzeba stwierdzić, iż w twórczości autora *Sklepów cynamonowych* istnieje wyraźny aspekt demonologiczny. Problem ten wymaga odrębnego opracowania⁷. Tu chcę zwrócić uwagę jedynie na dwa motywy. Pierwszy – potwierdza to, co wyżej powiedziano o związku demonów z ciemnością. W *Nocy lipcowej* czytamy o demonach nocy, „które zagęszczały ciemność za oknem” (217). Właśnie tak jak w omawianej rycinie. Obraz atmosfery gęstej od duchów powtórzy się u Schulza jeszcze raz, lecz w kontekście drugiego motywu. Drugi bowiem motyw wprowadza w ten świat zła i sił nieczystych perspektywę dobra. Szczególnie ważną perspektywę, gdyż opartą na odniesieniu chrystologicznym – jedynym tak bezpośrednio wyrażonym w całej twórczości autora *Komety*. Pisze Schulz w *Jesieni*:

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

⁷ O niektórych aspektach Schulzowskiej demonologii piszę w rozprawie *Szwirat ha-kelim, czyli Brunona Schulza traktat o krokodylach*, art. cyt.

W analizowanym tutaj ekslibrisie Weingartena, niestety, nie ma śladów „stajenki betlejemskiej”, która byłaby alternatywą panującego zła. Władzy piekielnych mocy nic w tym teatrze nie ogranicza i nie równoważy.

Że mamy do czynienia z wizją jawnie apokaliptyczną, nie może być żadnej wątpliwości. Do swego „eschatologicznego teatru” wybrał Schulz – z rozległej przecież i skrajnie dramatycznej historii końca świata – tylko jeden moment, ostatni w serii tragicznych zdarzeń, akt kulminacyjny i rozstrzygający: Sąd Ostateczny. Dokładniej – wyłącznie jego aspekt infernalny, czyli karę nałożoną na grzeszników przez najwyższy Trybunał. Widzimy więc „tchórzów, niewiernych, obmierzłych, zabójców, rozpustników, guślarzy, bałwochwalców i wszelakich kłamców” (Ap 21, 8), skazanych na wieczne potępienie i zesłanych do gehenny-gehinom, szatańskiego królestwa ciemności i śmierci. Słowem, to wszystko (i ci wszyscy), co znalazło się po lewej stronie – mówiąc nadal językiem Apokalipsy – Zasiadającego na tronie. W symbolice zarówno żydowskiej, jak i chrześcijańskiej lewa strona jest stroną złą, szatana i piekła. W porządku wertykalnym odpowiada jej – i często towarzyszy – wyobrażenie dołu. Do takiej też symboliki nawiązują ikonograficzne przedstawienia Sądu Ostatecznego. Schulz pokazał zatem na scenie ostatni wyraz i ostateczną konsekwencję lewej strony rzeczywistości. W tym kontekście odsłania się nam również – przynajmniej teraz uzyskujemy pewność – ostateczny sens zgromadzonych wokół sceny obrazów. Otóż odsyłają one do wydarzeń poprzedzających dzień sądu, do początku, genezy i dziejów upadku człowieka. Są tu wszystkie – punktowo wydobyte – konieczne dla takiej problematyki toposy: mężczyzna i kobieta, wąż, pokusy, pragnienia i złudzenia. Początek i koniec wiąże – jak w Piśmie – postać węża. Wąż-kusiciel, od którego rozpoczyna się upadek, zamaskowany w świecie Schulza w licznych obrazach pokusy, rozciąga swoje cielsko wzdłuż całej sceny, towarzyszy całej opowiedanej tu historii, po to, aby u kresu odwrócić wstecz, ku światu, zza ostatecznej kulisy, swoją prawdziwą fizjonomię: rozwartą paszczę egzekutora kary.

Wypada w tym miejscu zaznaczyć, że wskazane w niniejszej interpretacji odniesienia apokaliptyczne i eschatologiczne – i to tak w dodatku jednoznaczne – nie stanowią jakiejś próby przeszczepienia na grunt twórczości Schulza pojęć i kategorii zasadniczo obcych jego myśli i wyobraźni. Owszem, odkryta przez nas w tej malutkiej rycinie wielka wizja eschatologiczna ma w całości charakter jednorazowy, lecz przecież w jego prozie odnajdujemy zarówno odpowiedni zasób eschatologicznych terminów, jak i elementy bardziej rozbudowanych struktur obrazowych o znaczeniu apo-

kaliptycznym. Jest nawet osobne opowiadanie – *Kometa* – które wprawdzie mówi o wymyślonej przez ludzi 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 już mowa o *Komecie*, to trzeba też zauważyć pewien trop, który – być może – przybliży nas nieco do wielce intrygującej kwestii: dlaczego Schulz pokazuje Sąd Ostateczny, a właściwie piekło, w teatralnej konwencji? Wspomniany trop ma dwa odgałęzienia. Jedno zdaje się prowadzić do tradycji dantejskiej, czytamy bowiem: „tragiczny finał i akt ostatni komedii boskiej” (347). Drugie – wskazuje na sztukę, która usiłuje przedstawiać ów akt ostateczny: „W pismach ilustrowanych pojawiły się całostronicowe ryciny, antycypowane obrazy katastrofy w efektownych inscenizacjach” (347). W sumie teatr jawi się jako znak ambiwalentny i złożony, poważny, ale i ironiczny zarazem, żeby nie powiedzieć wręcz groteskowy. Z jednej strony oznacza prawdziwy dramat egzystencjalny i metafizyczny, z drugiej zaś – tylko sztukę, która ten dramat przekształca w „efektowną inscenizację”. Teatralny kostium zastosowany w scenie Sądu Ostatecznego byłby więc wyrazem niewspółmierności ludzkiej sztuki wobec najwyższych i ostatecznych sensów świata. Sprawa się jednak na tym nie kończy.

Do wyjaśnienia pozostaje rzecz bodajże najważniejsza: udział sztuki w dramacie upadku człowieka. Widzieliśmy, jak w całej kompozycji sztuka jest intensywnie obecna. Nie tylko teatr, ale i muzyka, i chyba wszelkie inne formy artystycznej aktywności, bo takie – zbiorcze – odniesienie zdaje się sugerować figura Pegaza. I widzieliśmy też artystę z twarzą Brunona Schulza. Można zatem powiedzieć, iż ta „opowieść” o sądzie, karze i piekle jest również „opowieścią” o sztuce i artyście. O sztuce i artyście w ogóle i o sztuce – może przede wszystkim – samego Schulza. Okazało się także, iż cały ten porządek artystyczny ma bezpośredni związek z porządkiem apokaliptycznym i eschatologicznym. Że motywy estetyczne są w jakiś sposób uwikłane w historię grzechu i upadku, której „finał i akt ostatni” dokonuje się na scenie.

Trudno jednoznacznie objaśnić naturę owego uwikłania. Wydaje się bowiem, że mamy do czynienia z „dyskursem” (narysowanym!) złożonym z kilku poziomów znaczeniowych, które nakładają się na siebie, tworząc wielce „migotliwą” całość semantyczną. Poziom sensów najbardziej oczywistych grupuje się wokół takiego oto poglądu: sztuka stanowi jeden z elementów świata naznaczonego skutkami grzechu, wchodzi w skład jego

„wyposażenia”, jest z „tego” świata i kończy się wraz z nim. Czytamy w Apokalipsie (18, 22):

I głosu harfiarzy, śpiewaków, fletnistów, trębaczy
już w tobie się nie usłyszzy.
I żadnego mistrza jakiegokolwiek sztuki
już w tobie nie będzie można znaleźć⁸.

Na innym poziomie odnajdujemy jednak sugestię, że być może to sama sztuka jest grzeszna. Grzeszna ze względu na genezę i charakter. Rodzi się gdzieś w kręgu węzowej pokusy i ma – jak mogliśmy obserwować – węzowy „napęd”. Należy więc do porządku drzewa poznania. W przypadku sztuki byłaby to pokusa przeniknięcia tajemnic kreacji i podjęcie działalności twórczej – konkurencyjnej wobec Bożego dzieła. Znamy tę ideę z późniejszego *Traktatu o manekinach*. Znaki o proveniencji erotycznej – serwowane tu zresztą w sposób umiarkowany – zdają się mówić, iż sztuka poczęta na skutek grzesznego pragnienia takie też pragnienia wyraża.

Wszystkie obrazy sztuki i wszelkie znaczenia, jakie im zdaje się przepisywać Schulz w tej kompozycji, zbiera jeden, nadrzędny obraz, który przekazuje też jedno nadrzędne znaczenie. To, rzecz jasna, obraz teatru i jego ostateczny sens. W nim zbiegają się – z jednej strony – wyobrażenia sztuki (i sztuk) jako domeny konwencji, spetryfikowanych form (i treści) kulturowych, gry i kostiumów, z drugiej zaś – pewna dwuznaczność moralna działalności artystycznej. I oto ta sztuka – wielostronnie ograniczona i niewspółmierna, być może nawet grzeszna i upadła – otwiera jednak i pokazuje ostateczną perspektywę. Przytoczone jako motto tego szkicu zdanie, które napisał Schulz w związku z *Cudzoziemką* Kuncewiczowej, najdobitniej wyraża istotę tak sformułowanej idei. Idei, w której nietrudno zauważyć odniesienie do własnej – wówczas tylko plastycznej – twórczości. Ekslibris Weingartena powstał mniej więcej w tym samym czasie, co pierwsze grafiki *Xięgi Bałwochwalczej*, i na tle tego dzieła trzeba go widzieć. Widzieć jako rodzaj autokomentarza do dzieła „występnego”, które to dzieło – jak się wydawało wtedy i jak się wydaje dzisiaj – wyczerpuje się całkowicie w tej „występności”. Autokomentarz, który dorysowuje brakującą lub tylko niewidoczną perspektywę.

⁸ Przytoczenia biblijne w niniejszym szkicu pochodzą z Biblii Tysiąclecia: *Pismo święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tyńskich, Poznań–Warszawa 1980.

Zaskoczył nas niezmiernie Bruno Schulz tym rysunkiem. Najpierw dlatego, że powiedział coś bardzo ważnego o sobie i swojej twórczości. Pokazał, że ten pierrot, który wchodzi do sztuki – zwany dalej w sztuce Brunonem Schulzem – jest postacią poważną i może nawet tragiczną. Jest kimś, kto ma świadomość istnienia rzeczywistości i sensów ostatecznych. I że są one odniesieniem dla sztuki, którą uprawia, bo można je w niej – lub poprzez nią – dostrzec. Następnie, ponieważ pokazał, jakie miejsce w sztuce XX-wiecznej zajmują wielkie tematy ikonograficzne, niegdyś podejmowane przez największych europejskich artystów i kulminujące najwybitniejszymi dokonaniem. Dzisiaj Sąd Ostateczny to już tylko akcydens, nalepka na książki w prywatnej bibliotece...