

# Piotr Weiser

---

## "Co raz stało się rzeczywistością, zawsze pozostanie możliwe..." : śmierć według Nussbauma z przypisem do Bruegla

---

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1/2 (133-134),  
255-266

---

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

## Piotr WEISER

„Co raz stało się rzeczywistością, zawsze pozostanie możliwe...”.

Śmierć według Nussbauma z przypisem do Bruegla

### Sepulkaria

Pytanie o śmierć zajmuje w sztuce honorowe miejsce. Powszechność śmierci budziła respekt, ale możliwości przerażały. Niekiedy pokazywano ją jako niszczącą wszystko katastrofę. Oficjalnym narratorem apokalipsy okrzyknięto Bruegela, który nie był jednak ani prekursorem, ani też epigonem katastrofizmu. Cztery stulecia później przedziwny obraz zniszczenia odmalował Nussbaum<sup>1</sup>.

Felix Nussbaum był niemieckim Żydem. Pochodził z Osnabrück, studiował w Berlinie, mieszkał w Rzymie, osiadł w Brukseli. Ostatnią drogę odbył do Auschwitz. Urodzony w grudniu 1904 roku zginął w sierpniu roku 1944. Miesiąc po deportacji malarza do Belgii wkroczyli alianci<sup>2</sup>.

Nussbaum został na długo zapomniany. Rzeczywiście należał do straconego pokolenia. Nie tylko przez artystyczne wyobcowanie, pokłócony z akademizmem

---

<sup>1</sup> Pieter Bruegel *De Triomf van de Dood*, 1562, olej na desce, 117 x 162 cm. Museo del Prado, Madrid; Felix Nussbaum *Triumph des Todes Die Gerippe spielen zum Tanz*, 1944, olej na płótnie, 100 x 150 cm, Felix Nussbaum Haus, Osnabrück.

<sup>2</sup> Szczegóły biograficzne dotyczące Nussbauma zob. F. Nussbaum, E. Berger, K.G. Kaster *Felix Nussbaum. Art defamed, art in exile, art in resistance. A Biography*, Overlook Press, New York 1997; E.D. Bilski *Felix Nussbaum. A mirror of his time*, w: tejsze *Art and exile. Felix Nussbaum 1904-1944*, Jewish Museum, New York 1985, s. 19-69; D. Hakker-Orion *Felix Nussbaum. The impact of the persecution on the Art of German-Jewish Refugee in Belgium*, w: *Belgium and the Holocaust. Jews, Belgians, Germans*, ed. D. Michman, Jerusalem 1998, 457-476.

i niewpatrzonej w awangardę, ale także wobec gęstniejących wydarzeń. System prześladowający malarza swoje zadanie wykonał niedokładnie. Powinien on bowiem, zamordowany i zapomniany, zniknąć na zawsze. Tymczasem ślady po Nussbaumie ocalały. Mimo okupacyjnej pożogi, pożaru w atelier, przetrwały jego płótna<sup>3</sup>.

Nussbaum musiał oglądać słynną deskę Bruegela. Obrazowi nadał identyczny tytuł. *Triumf śmierci*. Również format malowidła wybrał podobny. Artystów łączy znacznie więcej. Obydwaj doświadczyli wygnania. W ostatnich latach życia mieszkali w Brukseli. Nawet żywota dokonali w podobnym wieku. Dodajmy jeszcze ich włoskie podróże. Bruegela zafascynowały Alpy, Nussbauma rozczarował Rzym. Choć paradoksalnie to on zapoczątkował jego tułaczkę.

Nussbaum jednak nie był kopistą Bruegla. Owszem *Triumf* według Bruegla zainspirował *Śmierć* pędzla Nussbauma. Tym bardziej warto przyjrzeć się różnicom. Malarze obserwują z innych perspektyw. Bruegel widzi wyraźnie po nieodległym horyzont, Nussbaum wzrok zatrzymuje na rozciągniętym kadrze. Bruegel gromadzi postaci, Nussbaum pokazuje pojedyncze. Z jednego malowidła zionie ogniem, z drugiego dobiegają dźwięki. Różny jest także czas: u Bruegla sprawy się toczą, u Nussbauma jest po sprawie. Jakby inaczej nastawili zegary: na jednym wybiła za pięć dwunasta, na drugim minęło pięć po północy. Te dziesięć minut wystarczyło Nussbaumowi na uprzątnięcie całego pleneru. Nie widać mordu ani nawet trupów. Nie ma podrzynania gardła, przekłuwania lanca, sieczenia toporem, podtapiania wodą, nie ma zadzierzganiania pętli. Nikt nie szuka kryjówek, nie chwytą ostatniej deski ratunku, nie stawia czoła kościstym wrogom, nikt nie stara się krzyczeć. Śmierć u Bruegla przyszła na świat, u Nussbauma zagościła na dobre.

Czy Bruegel trafił tu spóźniony, czy Nussbaum dotarł za wcześnie? Trudno orzec. Żaden już bowiem nie panował nad czasem. Byli niesieni falą wydarzeń. Nussbaum porzucił Osnabrück, Bruegel – Antwerpię. Nussbauma nękało naziistowskie prawodawstwo, Brueglowi groziły hiszpańskie prześladowania. Wybór jednego narzucono *Paragrafem Aryjskim*, obawy drugiego umacniały wyroki *Trybunału Zaburzeń*. Skala zagrożeń była zapewne różna: Alvarez, namiestnik w Niderlandach, tłumiał bunt niepokornych; Lösener, ekspert w Norymberdze, określał szkodliwą rasę. Bruegel mógł naiwnie tłumaczyć wyjazd naciskami swej teściowej. Odwrotnie niż Nussbaum. Ten wtedy nie miał teściowej ani wcale nie szukał pretekstu. Zresztą jego ucieczka była nieudana. Bruegel zyskał spokój, tłące się powstanie zostawiając za ścianą, Nussbaum stracił wszystko. Niemcy rozszerzyły wkrótce władzę na znaczne obszary zachodniej Europy. Dostali w swoje ręce i Belgię<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Zob. dokumentację dzieł malarza: *Catalogue raisonné of the works of Felix Nussbaum*, [www.felix-mussbaum.de](http://www.felix-mussbaum.de).

<sup>4</sup> Na temat belgijskiego fragmentu historii Zagłady zob. M. Steinberg *The Jews in the years 1940-1944. Three strategies for coping with a tragedy*, w: *Belgium and the Holocaust*, s. 347- 372.

Zatem doświadczenie malarza kształtowała sceneria okupowanej Belgii. Kraj ten stanowił przystań dla tysięcy niemieckich Żydów. Kończącą stacją ich wędrówki miała być Ameryka. Większości wystarczyć musiały jednak miejscowe krajobrazy. Améry, uciekinier, filozof, bojownik, którego biografia zawiera belgijskie epizody, swe tułaczce doświadczenia podsumował bez złudzeń: „Czarne jodły niczym nie różniły się od swych siostr w naszej ojczyźnie, ale były to już jodły belgijskie i wiedzieliśmy, że one nas nie chcą”<sup>5</sup>. Następnie przedstawił fenomenologię własnego wygnania. Z intelektualną gorliwością dopytywał o ojczyznę: „ile potrzebuje jej człowiek”? Podobne pytał Nussbaum. Jeżeli podkreślał on los wygnańca, to nie epatując tęsknotą. Z drugiej strony, trudno pozbawić *Uchodźcę* rangi autoportretu z zakrytą twarzą. Także wymowa *Wygnańców* jest oczywista<sup>6</sup>. Améry podkreślał możliwości stworzone odebraniem kraju. Daje intelektualny impuls, poszerza horyzont, jest ćwiczeniem umysłu: „Tyle, że wciąż jestem przekonany, że trzeba mieć rodaków przy wiejskich drogach i miejskich ulicach, żeby móc się cieszyć z tych intelektualnych”<sup>7</sup>. Mówił także o stracie dalej idącej. Nie tylko kawałka świata, ale całego dawnego życia: „To jednak wiem dopiero teraz, dwadzieścia siedem lat później”<sup>8</sup>.

Ostateczności poniesionej straty nie definiował on stanem wygnania automatycznie. Wcześniej musiał zostać złamanym. Podobnie jak Nussbaum. Owszem, będąc zachodnim Żydem, wdział niejedno. Tropiony – zmieniał mieszkania, złąpiany – szukał protekcji. Jego brukselskie obrazy nie pokazują jednak rozpacz. Raczej wyczekiwanie i niepewność jutra. Dalsze wypadki są nieuchronne, oczekiwane jednak ze spokojem. Nie licząc dramatycznego *Strachu* bohaterowie panują nad emocjami. Mroczne są scenerie: obdrapane ściany, opustoszałe ulice. Jeden z ostatnich obrazów Nussbauma przedstawia portret chłopca z gwiazdą. Jaqui jest cichy. Nie wygląda na stojącego nad przepaścią<sup>9</sup>.

Krótko przed deportacją Nussbaum namalował portret trojga. Obok postaci leży żółta gwiazda. Odpruta z ubrania mogłaby sugerować decyzje ucieczki z piętnującego świata. Natomiast mapa sugerowałaby plan ewakuacji<sup>10</sup>. Postaci nie wyglądają jednak jak uciekinierzy. Nussbaum pozbawił je wszelkiego dynamizmu. Każda z nich patrzy w inną stronę. Dziwne wyglądają ich zastygłe dłonie. Mężczyźni je eksponują. Palec młodszego jakby przywoływał, dłoń starszego wręcz

<sup>5</sup> J. Améry *Poza winą i karą. Próby przełamania podjęte przez złamanego*, przeł. R. Turczyn, postł. P. Weiser, Homini, Kraków 2007, s. 103.

<sup>6</sup> *Der Flüchtling I. Europäische Vision* (1939); *Der Flüchtling II* (1939); *Der Sturm. Die Vertriebenen* (1941).

<sup>7</sup> J. Améry *Poza winą i karą...*, s. 112.

<sup>8</sup> Tamże, s. 104.

<sup>9</sup> *Angst. Selbstbildnis mit seiner Nichte Marianne* (1941); *Selbstbildnis mit Judenpass* (1943); *Jude am Fenster* (1943); *Jaqui auf der Straße* (1944).

<sup>10</sup> *Dreiergruppe* (1944). Por. *Selbstbildnis im Totenhemd. Gruppenbildnis* (1942).

przeciwnie. Co znaczą ich pozy? Może z braku bezpiecznych miejsc zrezygnowali z ucieczki?

Ale kartografia zbrodni różnicowała jej odcienie. Belgia nigdy nie była na marginesie historii, jednak długo nie stała na pierwszym planie. Tocząca się tu swoim trybem *machinery of destruction* nabierała rozpędu wolniej niż na Wschodzie. Sprawy miały skończyć się tak samo, ale tutaj mogły jeszcze poczekać. Również brutalności prześladowań Nussbaum doświadczył zapewne inaczej. Żydzi nosili łaty, ale Bruksela nie miała swojego getta; Żydzi byli łapani, ale Belgowie nie mieli swojego pieca<sup>11</sup>.

Szukanie śladów nadziei na *Triumfie śmierci* to jednak zadanie karkołomne. Pośród kreatur jedyna żywa postać to Nussbaum. Jego ostatni autoportret jest wyraźnie dwuznaczny. „Nussbaum – mówi odważnie krytyk – sam zaliczył się w poczet ocalańców”<sup>12</sup>. Czyżby? Ocalenie w tym trupio szemranym towarzystwie stałoby się kpina z ocalenia. Ludzka postać na płótnie to zaledwie człowiek niezabity. Pojęcie ocalańca kamufluje zresztą językowy paradoks<sup>13</sup>. Przetrwał, czyli pozostał cały, nierozbity; przeżył, czyli wyszedł cało, nietknięty. Pragmatyka ocalenia wyraźnie przeczy postulatowi integralności. Bywa składaniem z bezładnych części. Próbuje zmienić skórę Améry, zmieniający nazwisko na brzmiące francusko, byłby przykładem idealnym<sup>14</sup>.

Ale malarz siedzący wśród kreatur nie posiadał nawet takiego statusu. Nie wyglądał na człowieka, który dostał kolejną szansę, ani choćby na pogorzela, który będzie uprzątał zgłiszczca. Przypomina raczej samotnika wzbudzającego litość narratora szekspirowskiego sonetu. Komentator po latach nadał mu tytuł Brueglowski. Śmierć niepokoi nie dlatego, że zabiera ze świata, ale dlatego, że skazuje na samotność. Doradza więc niepamięć: „Nie wołaj za bardzo mego nędznego imienia. Pozwól lepiej swej miłości rozpaść się wraz z moim życiem”<sup>15</sup>.

Trudno wyjaśnić także liczbę mnogą. Jedyne postacie na płótnie, oprócz kreatur i samego malarza, to frunące latawce. Pierwszy z lewej patrzy z groźbą. Wyszczersza zęby i wybałusza oczy. Wygląda na upiora. Grymasy na obliczach pozostałych są łagodne. Drugi ma wielkie i smutne oczy; piąty ma szerokie i rozwarte

<sup>11</sup> Zob. przyp. 4.

<sup>12</sup> E. Bilski *Art and Exile*, s. 66.

<sup>13</sup> K. Długosz- Kurczabowa *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa 2005, s. 62.

<sup>14</sup> Zob. I. Heidelberger-Leonard *Jean Améry. Revolte in der Resignation. Biographie*, Stuttgart 2004.

<sup>15</sup> „No longer mourn for me when I am dead...” (*Sonnet 71*). Wiersz warto przeczytać w towarzystwie innych liryków ze słynnej dziewiętnastowiecznej antologii Francisca T. Palgrave’a. Cytowany sonet zatytułowany jest w niej *Triumph of Death (The golden treasury of the best songs and lyrical poems the English language)*, Oxford 2002, s. 30). Tłumaczenie pióra Macieja Słomczyńskiego, w: W. Shakespeare *Dziela. Sonety*, Znak, Kraków 1988, s. 79.

## Weiser „Co raz stało się rzeczywistością...”

usta. Może to ofiary? Nieżywe odfruwają znad miejsca Zagłady. Pierwszy z wściekłością, pozostałe z przerażeniem. Ale żywych ludzi Nussbaum nie pokazał nigdzie.

Posiadał więc intuicję ostateczności, czy pozostał niewolnikiem złudzeń? Argument za mrocznym przecuciem ma przewagę. Niderlandcy czasu okupacji hiszpańskiej i niemieckiej różnił niezauważony szczegół. Brueglowi wyprawiono pogrzeb, grób ma do dziś, Nussbaum tymczasem zniknął. Jego zniknięcie nie było przypadkiem. Prześladowcy malarza przeoczyli jego płótna, jego ciało potraktowali jednak odpowiednio. Wcześniej żydowskie pochówki, skromne ceremonie na koszt społeczności, stanowiły higieniczną konieczność. Cmentarze zachowano w większości skupisk. Dewaluacja osiągała swe apogeum, gdy zbrodnia nabierała rozpędu: w Polsce rosła śmiertelność, z Belgii szły deportacje. Kiedy nadszła już nawałnica, zwłoki okazywały się materiałem. Owszem, wojny i okupacje zostawiają swoich żołnierzy i ofiary niepochowane. Listy zaginionych to nierzadko tysiące nazwisk, anonimowe kości znajduwane są całymi latami. Fabryczny mord milionów zmienił szybko znaczenie zwłok. Pochówek zastępowała utylizacja. Ocalańcy to rozumieli. Uratowana z pożogi kobieta opowiada o swoim dziecku. Urodzony po wojnie mężczyzna ma niewielką uwagę do matki. Także cmentarz, kiedy ona umrze, odwiedzi rzadko. Jego obojętność jednak jest niezawiniona: „Nie nauczyłam go, bo na czyje groby miałam go zabierać”<sup>16</sup>.

Bruegel sugeruje istnienie grobów nawet w świecie triumfu śmierci. Malowidło przedstawia sceny rzezi, dlatego nieboszczyki leżą wokół. Rozrzucone zwłoki są jednak uprzątane. Dwie kreatury trumną na kółkach wywożą ciało. Trudno tu wprawdzie dostrzec przesadny szacunek do denata, zostanie on jednak najpewniej złożony do grobu. Jest zawinięty w *sudarium* oraz starannie ułożony. Zresztą dwa inne szkielety już grzebią jakąś trumnę. Jeden porusza liną, spuszczaając skrzynię do wykopanego otworu, obok leży łopata. Mogłyby ordynarnie cisnąć pudłem względnie wrzucić nagiego trupa. Jeszcze inne kreatury trzymają oznaczone krzyżem trumienne wieka. Te apokaliptyczne wydarzenia kończą się zatem ostatecznie po chrześcijańsku. Całun nie oznacza namaszczenia, ale ciało spocznie pod ziemią, kapłan nie udziela absencji, ale trumnę położy pod krzyżem. Jakby kościotrupy szanowały to ostatnie prawo konających. Nussbaum zaś niczego takiego nie sugerował. Pomiął wszystkie cmentarne akcesoria. Żadnych symboli, odniesień do rytuałów, oznak żałoby. Jakby znalazł się w świecie bez grobów.

## Osteofonia

Pierwsza z kreatur zostawia z pytaniem. Spogląda owinięta w taśmę, chociaż trudno dostrzec filakterie, w rękę trzyma klarnet. Motywy żydowskie u Nussbau-

<sup>16</sup> Artykuł Doroty Wodeckiej o Stelli Czajkowskiej *Ja nie wiem, jak się Żydów chowa*, „Duży Format” (dodatek do „Gazety Wyborczej”) 2011 nr 15, s. 5. Por. film Ireneusza Dobrowolskiego i Andrzeja Barta *Rachunek szczęścia* (2011).

ma są rzadkie. Częściej niż naród księgi maluje wiatraki lub okręty. Jego młodo-dzieńcza grafika przedstawia pobożnego Żyda. Namalował żydowską uliczkę w Antwerpii i wewnątrz synagogi w Osnabrück. Kiedyś dostrzegł wędrującego pagórkami Żyda. Żydzi pojawiają się częściej w czasie trwającej już Zagłady. Dziewczyna stojąca na pustej ulicy, zasmuceni ludzie przy mapie świata, mężczyzna odwrócony do okna. Jaqui też był Żydem. Taśesy z kolei widać na innym obrazie z tego czasu. Pokazuje on postaci biegnące do baraku. Tytuł obrazu, *Obozowa synagoga*, brzmi jasno. Tymczasem teraz, chociaż bez pewności, taśesy zmieniły właścicieli<sup>17</sup>.

Ale ludzka postać na płótnie to również Żyd. Autoportret stanowił specjalność Nussbauma. Przypisywał sobie atrybuty i prowokował różne sytuacje. Targały nim emocje lub zdradzał spokój. Bywał rozanielony, obojętny, zawstydzony, upojony albo poważny. Często filuteryjny, żartobliwy, prowokujący, wręcz prześmiewczy. Pokazywał się w cieniu lub oświetlony słońcem. To gwizdnął, to zatrąbił. Panował nad mimiką albo krzywił się zabawnie. Wciąż zmieniał nakrycia głowy. Nosił kapelusze, papieroplastykę, najczęściej берет. Był jegomościem w knajackiej pozie lub džentelmenem w zielonym cylindrze. Pewnego razu założył strój kobiecy. W dłoni trzymał driakiew, przypominając kobietę dystygowaną, o lekko zalotnym uśmiechu. Czerwoną apaszkę w czarne grochy wiązał do portretów z pospolitymi owocami. Z nastaniem wojny nie zniknął z własnych płócien. Zbierał rozsiane dotąd ponure motywy: rozrzucone kości, kikuty drzew, czarne chorągwie. Wyglądał na świadka wydarzeń, niosących go niewiadomo dokąd. Niekiedy aż zastanawia niepasujący tu spokój<sup>18</sup>.

Ponuro wygląda jego podwójny portret. Namalowany późno na brukselskim załku. Człowiek nosi kapelusz oraz brązowy płaszcz. Na płaszczu przyszyty ma żydowski emblemat. Podnosi klapę i wyciąga rękę. Pokazuje żółtą gwiazdę i zarazem kartę tożsamości. Karta identyfikacyjna ma stempel, *Juif, Jood*, którym to znakowano auzwajsy. Nussbaum zdradza podszyte strachem zażenowanie. W prowadzonych równolegle zapiskach drezdeński profesor wspominał najgorszą chwilę w czasie nazistowskich prześladowań: „[To] dzień, w którym musieliśmy nosić gwiazdę żydowską. Nigdy ani od siebie, ani od innych nie otrzymałem odpowiedzi innej niż ta”<sup>19</sup>. Jej włożenie stanowiło piętno, zdjęcie zaś oznaczało bunt. Nuss-

<sup>17</sup> *Bleibe Fromm* (1920); *Die beiden Juden. Inneres der Synagoge in Osnabrück* (1926); *Judengasse in Antwerpen* (1928); *Der wandernde Jude. Wanderer im Gebirge* (1939); *Lagersynagoge*, (1941) oraz przywoływane już *Jude am Fenster* (1943); *Dreiergruppe* (1944); *Jaqui auf der Straße* (1944).

<sup>18</sup> Oto tytuły płócien tylko z obfitego w autoportrety roku 1936: *Selbstbildnis mit Geschirrtuch*; *Selbstbildnis mit Apfel*; *Selbstbildnis mit Schatten*; *Selbstbildnis mit Schal*; *Selbstbildnis mit Schal und Baskenmütze*; *Selbstbildnis mit Maske und Schalltrichter* (1, 2); *Selbstbildnis mit närrischem Lachen*; *Selbstbildnis am Zeichenbrett*; *Selbstbildnis im Torbogen*; *Selbstbildnis als Grimasse* (1, 2); *Selbstbildnis in Untersicht*; *Selbstbildnis pfeifend*.

<sup>19</sup> V. Klemperer *Lingua Tertii Imperii. Notatnik filologa*, przeł. M. Stroińska, Polski Fundusz Wydawniczy w Kanadzie, Toronto 1992, s. 156.

baum zatem pokazuje wstydliwie, częściowo ukryte żydowskie oznaczenie. Gwiazdę nosił nieregularnie, częściowo niewidoczną, ukrywając chyba pochodzenie. Powody kamuflażu rozumiał profesor Klemperer. „Przyjrzyj się temu tu, Horst! – zasłyszał uwagę dobrotliwego staruszka dla wnuka. On jest wszystkim winien!”<sup>20</sup>.

Obraz apokalipsy nie musiał być jednak autoportretem. Dobrym kandydatem na niezbitego byłby inny mężczyzna. Człowiek ten, umieszczany często na pierwszym planie, był smukłogłowy. Dwa wizerunki pokazują jego uwikłanie. Raz jest organistą, drugi raz potępionym. Sprawy się dzieją na ulicy. Organista stoi, potępiony idzie. Jego spokój, biorąc pod uwagę okoliczności, jest dziwny. Za organistą leżą porozrzucone kości, za potępińcem maszeruje orszak kościotrupów. Porozrzucone kości leżą beładnie, idące kościotrupy trzymają trumnę. Kilku potępionych, z konającym chyba mężczyzną, z wręcz oszalałą kobietą, zdradza przerażenie. Spokój człowieka łączy oba wizerunki, ale dynamizm tamtych sytuacji różni. Jakby posegregowane były chronologicznie. Najpierw idzie organista z *Potępiionych*, później stoi potępiony z *Organisty*. Na *Potępiionych* sytuacja się dzieje, przypomina Brueglowską dynamikę, na *Organistcie* wszystko się stało<sup>21</sup>.

Tytuł tego ostatniego obrazu jest wymowny. Nussbaum przypisuje znaczenie katarynce. Bywała zwiastunem złego. Nie zapowiada ona bliskiej śmierci, ale podkreśla śmierć już dokonaną. Katarynki na przykład przygrywały do pogrzebu: Ciało w całunie leży na ziemi, żałobnicy, brodaci jegomości, stoją w rzędzie. Niedaleko grają chyba requiem. Śpiewa chór, dziwnie liczny, dmą trębacz. Przed nimi wygrywają swoje partie organiści. Wcześniejszy obraz przedstawia scenę dwuznaczną: kataryniarz stoi z chłopcem ubranym w marynarski strój. Ręką trzyma korbę. Jeżeli gra, to beznamiętnie, bez zapалу, na odczepnego. Jest sztywny i jakiś smutny. Z granatowego mroku wychodzą tymczasem osobnicy z kwiatami słoneczników. W czarnych ubraniach z pobielalymi twarzami. Skradają się podstępnie lub tańczą. Nie wyglądają jednak jak zawodowi tancerze. Przynoszą raczej jakieś niejasne zagrożenie. Te zaskakujące atrybuty – *Sonnenblumen* – wyglądają na uzurpację. Jakby ludzie mroku zgasili słońce. Później malarz katarynek przedstawi jeszcze anonimowego grajka. Człowieka o przytłumionej twarzy z filuteryjnie zarzuconym szalikiem. Akompaniuje mu pianista. Słońce będzie na swoim miejscu, świecąc im jednak zimnym światłem<sup>22</sup>. Nussbaum malował katarynki szczegółowo. Mają piszczałki, drewniane kółka. Instrument beznamiętnego grajka zdobią wyzywające malowidła. Jej wygląd wkrótce się jednak zmieni. Popatrzmy bliżej na katarynkę człowieka ze smukłą głową. Smukłogłowy stanął za pudłem rezonansowym. Skrzynia nie zachowuje żadnej cechy właściwej dla katarynki. Poza jedną: w drewnianej skrzyni umieszczone są kości z wyżłobionymi otworami. Tam-

<sup>20</sup> Tamże.

<sup>21</sup> *Die Verdammten*, (1943/1944); *Orgelman* (1942/1943). Por. *Einsamkeit* (1942).

<sup>22</sup> *Leierkastenmann* (1931); *Das Begräbnis. Orgelspieler* (1933); *Surreale Landschaft mit Leierkastenmann* (1939).



## Dociekania

tędy uchodzi tworzące dźwięk powietrze. Piszczelami zastąpiono piszczałki. Przepoczwarzona katarynka należy odtąd do grupy instrumentów osteofonicznych<sup>23</sup>.

## Apokalipsa

Obok siedzącego beznamytnie Nussbauma świętowane jest zwycięstwo. Zwycięzcami są kościotrupy. Malarz pokazywał kreatury wielokrotnie. Na *Szubiencach* i na *Potępionych* noszą garnitury i drewniane trumny. Przedstawiał także skażnięć. Dyndali na stryczku albo czekali na ulicy. Kreatury z *Szubienc* grzebią truposzy, wtedy jeszcze kopano groby, kostuchy z *Triumfu* epatują radością. Zmieniają także swój wygląd. Jako pogrzebowi są ubrani w garnitury, jako zwycięscy owinięci są w sukno. Zwróćmy uwagę na postać stojącą najdalej na lewo. Materiał zakrywa ją prawie zupełnie. Głowa postaci, właściwie czaszka, pozostaje widoczna. Odniesione zwycięstwo podkreśla sarkastycznym uśmiechem<sup>24</sup>.

Pośredników apokalipsy wyobrażano najróżniej. Wieszczenie schyłku przez stulecia bywało stałym zajęciem różnej maści katastrofistów. Duchowa intuicja albo misterne kalkulacje wskazywały dokładne daty. Praktycznie nie było stulecia bez zapowiedzi końca. Straszili nim uduchowieni mistycy lub uczeni astronomowie. Hochsztaplerzy z widokiem zysku oraz scholastycy w najlepszej wierze. Współczesny Pietera – Leovitz, obserwator ciał niebieskich, mówił o roku 1584; współczesny Feliksa – Ballou, depozytariusz praw objawionych, raczej o roku 1947<sup>25</sup>. Malarze nie zdążyli sprawdzić ich wyroków. Sądząc po obrazach, wrażenia nie zrobiły na żadnym. Triumfujące kościotrupy nie są bowiem na ich malowidłach pośrednikami. Nie reprezentują kosmicznych zagrożeń, ani chociażby religijnych inspiracji. Nie ma śladu marszu antychrysta, paruzji, nie ma nawet sądu ostatecznego. Dziejący się dokoła konflikt nie miał także swojego przywódcy. Nie widać sprawiedliwego Sędziego, Abadona, ani odkupiającego świat Mesjasza. Nie inspirowały mordy i nie niosą wybawienia.

Triumf kościotrupów oznacza zatem trupią samodzielność. Sieją zniszczenie dla samego zniszczenia. Trzydzieści względnie czterysta lat później podobnie twierdził Fackenheim. Ten filozof z żydowskim paszportem, uciekający przed zbrodnią, niestrudzenie dopytywał o przyczyny zła. Posiadało ono konkretne twarze, miejsca, język, metody, wybrało też konkretne ofiary, *Juden*. Ale jedyna odpowiedź, jaką znał, niczego nie wnosiła: „przyczynę zła stanowiło zło”<sup>26</sup>. Pomyślaną w szes-

<sup>23</sup> Zob. *Orgelman...*

<sup>24</sup> Zob. jeden ze szkiców do obrazu zatytułowany *Studie zu einem Klarinette spielenden Skelett* (1944).

<sup>25</sup> Na dowód, że sprawy wzbudzają emocje po dziś dzień zob. *An educational resorce on the paranormal, pseudoscientific and the supernatural*, James Randi Educational Foundation, [www.randi.org](http://www.randi.org).

<sup>26</sup> Zob. E.L. Fackenheim *To mend the world. Foundation of the future Jewish thought*, Indiana University Press, Bloomington 1994; s. 12; *Quest for past and future. Essays*

nastym wieku tautologię zastąpił tym samym przeżyty w dwudziestym wieku precedens. Skutki takiego metafizycznego spełnienia złowrogo spuentowałby pewien nauczyciel Spinozy, który twierdził, że co raz stało się rzeczywistością, na zawsze pozostanie możliwe.

Fakt takiej autonomii wywołać musi bunt. Krótco sprawę skwitował Jonas: „Zagłada była bardziej realna niż możliwa”<sup>27</sup>. Taka autonomia kreatur, symbolizująca zło nieokieźlnanie, zaprzecza całej kulturze. Rozum zakłada przyczynę, nawet zepsucia; wiara nadaje znaczenie, także ofierze. Dlatego zwycięstwo śmierci, tutaj będącej wyrazem działań ciemnych mocy, traktują raczej połowicznie. Anegdotycznie wygląda w kontekście problemów z sensownością zagubienie antropologa. Włoski uczony podkreślał znaczenie żałoby. Jego stanowczy sąd nie zostawia iluzji: „W archaicznym typie opłakiwania [...] żałoba może być pojmowana jako zwyczajowe i zdecydowane zwycięstwo nad śmiercią”<sup>28</sup>. Opłakiwanie wyraża szacunek do zmarłego, cierpiącemu pozwala wrócić do świata. Powszechna śmierć zatem nie zrywa ciągłości świata. Wdowa nie wskoczyła do grobu, choć to uroczyscie nam obiecała. Nieodżałowanemu dziadkowi rodzą się najregularniej kolejne wnuczeta. Chociaż uczony podkreślał to wszystko wprost, złośliwe pióro odmówiło mu jednak posłuszeństwa. „Zwyczajowe zwycięstwo nad śmiercią odniesione [zostaje] dzięki ceremoniom i tradycjom niwelującym moc zgonu [,] dlatego też postanowiono nadać książce tytuł – uwaga – *La morte trionfata*”<sup>29</sup>. Kto więc triumfuje i nad kim zwycięża? Problem miał najwyraźniej także tłumacz. Zacytował włoski oryginał i zgodnie z duchem tekstu w nawiasie napisał poprawnie: „Triumf nad śmiercią”. Choć w tytule książki przyimek zniknął również u niego.

Straszdyła tymczasem dają swój zwycięski koncert. Chaotycznie dmą w tuby i zawadziacko walą w bęben. Przedstawiają przy tym różny stan deformacji. Pierwsze z lewej ma ciągle cechy cielesne, oczodoły nie zapadły się jeszcze całkowicie, zaś skronie są delikatnie owłosione, drugie z prawej to zaledwie tańczący szkielet. Szósty muzykant przyprowadził sobie cynicznie skrzydła anioła. Wcześniejsze płótna Nussbauma pokazywały muzykę. Koncertom towarzyszyła podobna scenografia. Dźwięki dobywają się zza murów obok antycznych posągów bez rąk. Śpiewaków otacza niewysoki mur, zza którego wyrastają słoneczniki. Wykonywany na głos męski *Kosmiczny koncert* wyglądałby na recital wokalny. Postępy w katastrofie jednak zmieniają muzykę w kakofonię. Następny śpiewak swoje partie wykrzykuje. Jakby opiewał, obsesyjnym wrzaskiem, pozbawiony kończyn, bezgłowy posąg. Tu

---

*on Jewish theology*, Indiana University Press, Bloomington 1970, s. 18; *Jewish return into history. Reflections in the age of Auschwitz and a New Jerusalem*, Schocken Booksa, New York 1978, s. 45.

27 H. Jonas *Idea Boga po Auschwitz*, przeł. G. Sowiński, wstęp J.A. Kłoczkowski, Znak, Kraków 2003.

28 A.M. di Nola *Triumf śmierci. Antropologia żałoby*, przeł. M. Woźniak (i in.), Universitas, Kraków 2006, s. 10.

29 Tamże.

## Dociekania

stał on dumnie na cokole. Nawet ten pudel, którego ulubionym miejscem są grzyzy antycznych kolumn, ukrył się teraz. Niestrojność dźwięków podkreśla wygląd śpiewaków. Człowiek śpiewający z pierwszego obrazu, stoi opierając rękę o fortepian, mężczyzna krzyczący z drugiego płótna, klęczy, ręce trzymając w powietrzu. Jeden to szykowny džentelmen, drugi wygląda na kogoś pospolitego<sup>30</sup>.

Kiedy śmierć zatriumfowała, grały jednak kościotrupy. Według podtytułu przyrywają do tańca. Na dole obrazu są rzucone nuty. Bystry obserwator odczytał tekst<sup>31</sup>. To popularna piosenka ze znanego musicalu. Ale grającym kreaturom nie potrzeba partytury. Zamiast *Lambeth walk* tańczą *Danse macabre*. Koncert kościotrupów nie przypominał ekstazy. Bywał jakoś wyrafinowany, wstrzemięźliwie sarkastyczny, jakby pełen samokontroli. Kreatury grają osobno. Nie tworzą one zespołu, ale napawają się sukcesem. Nie jest trudno odczytać stan ich emocji. Najdoskonalej wiedzą o nieodwracalności spraw. Jeszcze się nagrają, jeszcze się natańczą. Ten podniecony szkielec z tałesem i klarnetem, z triumfem w oczodołach wyglądał właśnie tak. Nie przypomina rabina, wznoszącego modły do niebios ani wędrownego muzyka, grającego skocznie do tańca<sup>32</sup>.

Malarz dłuższy czas wieścił Zagładę. Niosący trumnę w upiornym *Tańcu przy murze* maszerowali tanecznym krokiem. Ciała mieli nadpsute, odziane w smokingi, palce wyraźnie kościste. Wszystko było na tym obrazie: szubienice z konturami wisielców, żerujące szczury, wypatroszone z tkanek szkielety. Kościstą ulicę także widać wcześniej. Jest wąska, zbyt ponura. Na domach wetknięto czarne chorągwie, na trotuarze wyrasta nadeschnięte drzewo. Drzewa tracą liście nie zgodnie z cyklicznością przyrody, ale zgodnie z postępującą katastrofą<sup>33</sup>.

Przestrzeń katastrofy stanowi u Nussbauma odkształcone miasto. Niekiedy znane, Paryż, Osnabrück, Piza, Bruksela, Rzym, niekiedy obce. Zawsze towarzyszy jej zniszczenie klasyki. Tych wszystkich posągów, kolumn, popiersi albo antycznych budowli. Katastrofa wyniszcza starożytnie osiągnięcia. Miasta przechodzą mutacje. W Paryżu wyrasta niespodziewanie gmach z Berlina: zamiast Łuku Triumfalnego widać Bramę Brandenburską. Zresztą nagle nad Sekwaną pojawiają się inne rodzynki: prosta wieża, przypominająca krzywą, zabawne putto, zatykające flagę<sup>34</sup>.

Malarz dodaje *Triumfowi śmierci* tylko latawce. Przetwarza elementy znane z innych obrazów zniszczenia. Zagęszcza atmosferę i podkreśla szczegóły. Apokaliptyczny znaczy przepoczwarzony. Teraz to połączenie dawnych motywów aspiruje do wyjątkowości. Może jeszcze ten sugerujący spełnienie spokój. Nagromadzone

<sup>30</sup> *Komisches Konzert* 1, 2 (1935); *Sänger und Statue* (1935); *Por. Schwarzer Pudel* (1932).

<sup>31</sup> E. Berger *Art Defamed...*, s. 440-441.

<sup>32</sup> *Studie zu einem Klarinette spielenden Skelett* (1944).

<sup>33</sup> *Zerstörung 1* (1933); *Zerstörung 2* (1933). *Tanz an der Mauer. Sargträger* (1930); *Por. Galgenbild. Begräbnis* (1930).

<sup>34</sup> *Die trostlose Straße* (1928); *Der tolle Platz. Der Pariser Platz*, (1931).

przedmioty oznaczają również powszechną dekompozycję. Zniszczeniu ulegają nawet środki, które opisują dokonaną destrukcję świata. *Triumf śmierci* to *Pogrzeb sztuki*. Nussbaum znajdował rozmaite inspiracje. Brał z portowych widoków albo szukał w twarzach bliskich. Osobny rozdział stanowi martwa natura. Komponował ją regularnie. W różnych układach, także surrealistycznych, różnymi kolorami, w różnym klimacie, czasem apokaliptycznym. Niektóre wątki przywoływał dość regularnie: Fragmenty gazet ze świeżymi informacjami, maski, nadpalony papier, zegary, antyczne figury, jajka, pojedyncze ryby wyciągnięte na powierzchnię wody. Teraz te przedmioty leżą zniszczone na ziemi. Telefon z porozbijaną tarczą i zegar z popsutym cyferblatem. Maszyna do pisania, przekłuty obraz kobiety, automobil po wypadku. Antyki, rzecz jasna, także. Oto śmierć święci triumf także nad rzeczami. Ułożenie z tej sterty czegokolwiek nie jest z pewnością możliwe. Martwa natura stała się teraz gruzami sztuki.

Te kilogramy rzeczy to rezerwar symbolu. Od znaków masońskich do figurek szachowych. Semantyka symbolu to klucz do obrazów Nussbauma. Różnice między *Triumfem* według Bruegla a *Śmiercią* pędzla Nussbauma tworzy historia. Nie artystyczne wyrazy, estetyka albo techniki, ale historyczna sytuacja: niesiony wydarzeniami Nussbaum wypowiedział Bruegelowi posłuszeństwo. Odtąd podobieństwa będą, uwikłane w kontekst, coraz bardziej powierzchowne. Wskazówkę pomagającą zrozumieć ten intuicyjny akt emancypacji pozostawił flamandzki konser. Orteliuszowe oceny przeszły do historii Brueglowskiej krytyki. Twórca miał choćby namalować wiele rzeczy niemożliwych: „We wszystkich jego dziełach zawsze jest więcej myśli niż farby”<sup>35</sup>. Obserwacja ta otworzyła biograficzne porównania na metafizykę: dla Bruegla po *Śmierci* przyjdą następne dzieła, dla Nussbauma ów *Triumf* stanowi epilog twórczości. Portfolio jednego będzie pięcniem od perełek, biogram drugiego został domknięty na zawsze. Bruegel dostrzeże radośniejsze sceny, Nussbaum pieczętuje schyłek epoki. Znamienne będzie jeszcze miejsce powstania przedstawię. Bruegel malował na dworze niderlandzkiej namiestniczki, Małgorzaty Parmeńskiej, Nussbaum na poddaszu brukselskiej kamieniczki. Jeden – bezpieczny, pod kloszem panującej, drugi – schowany, bez prawa istnienia. Szkielety Bruegla należą do dziedziny myśli, są symbolem-możliwością, malowaną przestrożą; kreatury Nussbauma natomiast to emanacja mocy, są symbolem-spełnieniem, zapisem wydarzeń. Jeden malował idee, drugi – fakty. Bruegel był prorokiem, Nussbaum – kronikarzem. Nussbaum-kronikarz zrywał z Brueglem-prorokiem powoli. W roku 1930 przewidział ekstatyczny *Taniec*, w roku 1944 dostrzegł nieokiełznany *Triumf*. Historia nazwie go później Zagładą.

<sup>35</sup> *Epitafium Orteliusza dla Bruegla* po raz pierwszy ogłosił Arthur E. Pophlam. Słynny jest jego artykuł *Pieter Breugel and Abraham Ortelius*, „The Burlington Magazine for Connoisseurs” 1931 v. 59 no. 343, s. 184-188.

Dociekania

## Abstract

**Piotr WEISER**  
**The Jewish Historical Institute (Warszawa)**  
**Jagiellonian University (Kraków)**

**„What has once become reality, will always remain possible...”.  
Death according to Nussbaum with a footnote to Bruegel**

The article presents the motif of death in the work of the Jewish painter, Feliks Nussbaum who came from Osnabrück, lived in Brussels and was murdered in Auschwitz. Nussbaum was frightened of the catastrophe which can be seen in one of his last works. *The Triumph of Death* depicts a self-portrait of the painter sitting next to joyous skeletons. Civilisation has just ceased to exist. If so far, as a critic has said, in the images of catastrophes, such as in Bruegel, there was more imagination than paint, in Nussbaum's experience, reality and imagination came too close together. The painter is not so much a gloomy visionary, as a sober chronicler who applies the language of symbols.