

Metarefleksja artystyczna i zależność między sztukami w polskim modernizmie – prace graficzne i literackie Brunona Schulza

Kris Van Heuckelom, Dieter De Bruyn

Kris Van HEUCKELOM, Dieter De BRUYN

Metarefleksja artystyczna i zależność między sztukami w polskim modernizmie – prace graficzne i literackie Brunona Schulza¹

W słynnym eseju napisanym dla kolegi po piórze i artysty wizualnego, Stanisława Ignacego Witkiewicza, polski modernista Bruno Schulz (1892-1942) w następujący sposób ujął związek między swoimi artystycznymi zajęciami:

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 jako zasada selekcji. Rysunek zakreśla ciaśniejsze granice swym materiałem niż proza. Dlatego sędzę, że w prozie wypowiedziałem się pełniej.²

Niestety ta ogólna wypowiedź, jak zresztą większość autokomentarzy Schulza, była zbyt często przyjmowana bezkrytycznie. W efekcie rysunki i grafiki Schulza traktuje się zazwyczaj za ledwie jako preludium do jego „dojrzałych” opowiadań, w których te same wątki męskiego bałwochwalstwa i kobiecej dominacji są przedstawione w sposób bardziej dwuznaczny, a zatem bardziej przekonujący pod względem artystycznym. Gdyby jednak porzucić założenie o wyższości warstwy werbalnej (słowa pisanego, tekstualności) nad wizualną i potraktować obydwa wymiary

¹ Tekst jest poprawioną i rozszerzoną wersją artykułu: D. De Bruyn, K. Van Heuckelom *Artistic reflexivity and interartistic contamination in Polish modernism. The graphic and literary works of Bruno Schulz*, „Symposium” 2008 nr 62/3, s. 175-192. Chcielibyśmy podziękować prof. Małgorzacie Kitowskiej-Łysiak za jej pomocne uwagi w trakcie pracy nad tą wersją artykułu.

² B. Schulz *Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza*, w: tegoż *Proza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1964, s. 681.

twórczości artystycznej Schulza jako równoprawne reprezentacje wszakże tej samej rzeczywistości, wówczas przy porównaniu dojdziemy do nowych wniosków. Jedną z istotnych cech wspólnych tych projektów artystycznych jest ich głęboka refleksja nad własnym, wątpliwym statusem artefaktów słownych i wizualnych.

Począwszy od Artura Sandauera³, badacze podkreślali częste pojawianie się autoreferencyjności w dziełach Schulza. W jego licznych opowiadaniach i w większości wczesnych prac graficznych zdaje się obecne bezustanne napięcie między tym, co przedstawiane, a samym procesem reprezentacji⁴. W efekcie z braku skończonego – werbalnego lub wizualnego – przedmiotu interpretacji czytelnik/widz jest zmuszony do refleksji nad ontologicznym statusem artefaktów, które czyta/ogląda. Często jednak pomija się to, że owe metarefleksyjne cechy graficznych i literackich prac Schulza wydają się zakorzenione – cokolwiek paradoksalnie – w zamierzonej strategii heteroreferencyjności czy też, bardziej dokładnie, w zależności między sztukami: elementy jednego kodu artystycznego zostają „wypożyczone”, by rzucić nowe światło na pewne cechy drugiego. W rezultacie dzieła te prezentują się w postaci artystycznych hybryd, prowizorycznych mieszanek różnych kodów artystycznych, z których żadnemu nie przypisano pozycji dominującej. Zdają się zatem przekazywać ideę kontinuum między sztukami, a nie sztucznej klasyfikacji wedle odmiennych środków twórczej ekspresji.

Niniejszy artykuł jest próbą zbadania dwóch konkretnych przykładów metarefleksyjnej zależności między sztukami. Po pierwsze, zamierzamy dowieść, że wczesny cykl grafik Schulza, *Xięga bałwochwalcza* (około 1920), ma za podstawę pojęcie „narracji wizualnej”, czyli idei prezentowania obrazów w ramach narracyjnej struktury książki. Po drugie, obydwa zbiory opowiadań Schulza, *Sklepy cynamonowe* (1934) i – choć w mniejszym stopniu – *Sanatorium pod klepsydrą* (1937) interpretujemy w kategoriach techniki odwracania zależności między sztukami (przenikania elementów wizualnych w dziedzinę słowa)⁵. Uważamy, że w tych opowiadaniach nie chodzi o reprezentację iluzji rzeczywistości, ale o rzeczywistość różnych (artystycznych) kodów. W naszej analizie szczególną uwagę zwrócimy na

³ Por. A. Sandauer *Rzeczywistość zdegradowana (Rzecz o Brunonie Schulzu)* [1956], w: tegoż *Zebrane pisma krytyczne 1. Studia o literaturze współczesnej*, PIW, Warszawa 1981, s. 574-575; tegoż *Szkola mitologów* [1938], w: *Zebrane pisma krytyczne 3. Pomniejsze pisma krytyczne i publicystyka literacka*, PIW, Warszawa 1981, s. 802.

⁴ Strategia ta jest mniej widoczna w pracach graficznych i plastycznych Schulza z lat 30. i 40., w których artysta przyznaje pierwszeństwo funkcji ornamentacyjnej (zob. np. ilustracje i frontyspisy do obydwu zbiorów opowiadań).

⁵ Choć *Sklepy cynamonowe*, z ich cykliczną strukturą i ukrytymi aspiracjami powieściowymi, można analizować oddzielnie od bardziej heterogenicznego *Sanatorium pod klepsydrą*, większość badaczy zwykła traktować opowiadania z obydwu zbiorów jako jedną, fikcyjną całość, skoncentrowaną na dziecięcych doświadczeniach narratora pierwszoosobowego z jego enigmatycznym ojcem. Można zatem stwierdzić, że większość wniosków wyciągniętych z poszczególnych opowiadań odnosi się do całej prozy Schulza.

kod obrazowy i rzeźbiarski. Pojawienie się tych „wizualnych” kodów w opowiadaniach Schulza powoduje szczególną „ikonizację” literackiej *mimesis*, która wyrażnie przeciwstawia się konwencjonalnym metodom reprezentacji w literaturze. Na koniec zaś dodatkowo poświęcimy uwagę funkcji ilustracji w *Sanatorium pod klepsydrą*, temu, w jaki sposób te ilustrowane opowiadania rzucają światło na kwestię metarefleksji artystycznej i zależności między sztukami w Schulzowskim warsztacie pisarza.

Xięga bałwochwalcza jako „narracja wizualna”

Bruno Schulz zadebiutował jako artysta wizualny we wczesnych latach 20., w latach 30. zaś, po opublikowaniu dwóch powszechnie uznanych zbiorów opowiadań zyskał sławę prozaika. Jednak już wczesna teka z rysunkami, zatytułowana *Xięga bałwochwalcza* (1920), pokazuje, że idea zależności między sztukami leży już u podstaw jego twórczości⁶. Wyrazem tego jest określenie użyte w tytule artystycznego debiutu Schulza. Z jednej strony przez użycie wyjątkowej formy słowa *xięga* dzieło Schulza można zaliczyć do kategorii „tekstów świętych”, takich jak Biblia czy Koran⁷. Z drugiej zaś rdzenne pojęcie „xięgi” zostało charakterystycz-

⁶ *Xięga bałwochwalcza* dotyczy plastycznego debiutu Schulza. We wczesnych latach 20. zaczął on eksperymentować z rzadką techniką graficzną *cliché-verre*, czyli z charakterystycznym rytym na szkle polegającym na wyskrobaniu igłą obrazu na szklanej płycie pokrytej czarną emulsją. Efektem jest negatyw przenoszony następnie na papier światłoczuły, który się wywołuje, utrwała i zmywa (podobnie jak przy odbitkach z kliszy fotograficznej). Po ukończeniu około dwudziestu rozmaitych „szklanych negatywów” Schulz zdecydował umieścić powstałe ilustracje w różnych teczkach, z których każda nosiła tytuł *Xięga bałwochwalcza*. Teczki te, które oferowano na sprzedaż w kilku polskich księgarniach w tamtym czasie, różniły się nieco w układzie. Każda z nich zawierała serię około dwudziestu grafik, na których kobiety przedstawione są jako postaci dominujące, mężczyźni zaś przybierają pozycję podporządkowaną, usługują i wielbią kobiece bożyszczka na wszelkie możliwe sposoby. Ze względu na upodobania Schulza do sadomasochistycznego obrazowania nie powinno dziwić, że niektóre grafiki współcześni uznali za pornograficzne – por. M. Kitowska-Lysiak „*Xięga bałwochwalcza*”: *wizja – forma – analogie w: Bruno Schulz in memoriam. 1892-1942*, Wydawnictwo FIS, Lublin 1992, s. 133-151; H. Kasjaniuk *Rodowody i symbole w grafikach Brunona Schulza*, w: *Teatr pamięci Brunona Schulza*, red. J. Ciechowicz, H. Kasjaniuk, Teatr Miejski, Gdynia 1993, s. 10-25; K. Kulig-Janarek *Schulzowska mitologia: motywy, wątki, inspiracje w „Xiędze Bałwochwalczej*”, w: „Kresy” nr 14/1993, s. 37-49; T. Robertson *Bruno Schulz’s intimate communication: from the „True Viewer” of „Xięga bałwochwalcza” to the „True Reader” of „Księga*”, w: *(Un)masking Schulz. New combinations, further fragmentations, ultimate reintegrations*, red. D. De Bruyn, K. Van Heuckelom, Rodopi, Amsterdam–New York 2009, s. 451-71.

⁷ Forma archaiczna *księga* w przeciwieństwie do powszechnie używanej *książki* znaczy „wielką książkę” i jest stosowana w odniesieniu do tekstów o szczególnym znaczeniu, np. Ksiąg biblijnych jak *Księga Rodzaju*. Rzadko używana pisownia *xięga*

nie podważone przymiotnikiem *bałwochwalcza*, który oznacza przejście z dziedziny tekstualnej do wizualnej. Dokładniej mówiąc, przymiotnik *bałwochwalcza* pochodzi od rzeczownika *bałwochwalcstwo*, którego w języku polskim używa się powszechnie, zastępując grecki termin *eidōlolatreia* oznaczający cześć dla fałszywego bóstwa i idoli. Ten typ uwielbienia jest przeważnie nacechowany wizualnie, biorąc pod uwagę, że oryginalne znaczenie greckiego słowa *eidōlon* to „wizualna obecność”⁸.

W samej tece z rysunkami zależność warstwy słownej i wizualnej zachodzi zarówno na poziomie tematycznym, jak i formalnym. Przede wszystkim jednak „księga” Schulza, cykl grafik poświęconych zagadnieniu bałwochwalcstwa, jest w całości przesiąknięta wizualnością. Za to na jej powierzchni widać także warstwę słowną, czego najbardziej oczywistą oznaką jest motyw samej książki, który pojawia się na grafikach. Najznakomitsza i zamykająca cykl grafika zatytułowana „Księga bałwochwalcza” przedstawia postać przypominającą Schulza, który wręcza książkę kobiecemu bożyszczu⁹. Na poziomie formalnym zależność między warstwą słowną i wizualną ujawnia się w tytułach grafik i w tym, że artysta prezentuje je w ramach książki.

Niektórzy interpretatorzy to wyjątkowe połączenie warstwy wizualnej ze słowną w tece Schulza potraktowali czysto biograficznie. Jerzy Ficowski pojawienie się książki na końcu *Xięgi bałwochwalczej* określił jako „zapowiedź Schulzowskiego Słowa, proklamację jego pracy pisarskiej”¹⁰. Zamiast jednak postrzegać

dodaje wyjątkowości. Idea „świętej księgi” często pojawia się w dziełach Schulza, na przykład w opowiadaniach: *Traktat o manekinach albo wtóra księga rodzaju* i w *Księdze Mesjasz*, niezachowane „opus magnum”, mogłoby dostarczyć kolejnego przykładu fascynacji Schulza księgami ostatecznymi.

- ⁸ Angloamerykańscy krytycy Schulza (jak w angielskim wydaniu prac graficznych Schulza pod redakcją Jerzego Ficowskiego z 1988 roku) odnoszą się do „Księgi bałwochwalcstwa” [*The booke of idolatry*], zamiast do *Xięgi bałwochwalczej*. Angielskie tłumaczenie tylko częściowo oddaje charakterystyczną cechę oryginalnego tytułu. Posługując się konstrukcją rzeczownik – przymiotnik, Schulz zdaje się sugerować, że bycie bałwochwalczym nie stanowi tylko głównego tematu grafik, ale istotną cechę samej książki.
- ⁹ Wszystkie reprodukcje pochodzą z *Xięgi bałwochwalczej* Schulza (wyd. ang. B. Schulz *The booke of idolatry*, ed. J. Ficowski, trans. B. Piotrowska, Interpress, Warsaw 1988). Wprawdzie Schulz tworzył czasami po kilka wersji pojedynczej grafiki, ale końcowa praca, „Księga bałwochwalcza”, istnieje w dwóch, niewiele się od siebie różniących się wersjach. Tu odnosimy się do „wersji drugiej” (wedle określenia redaktora Jerzego Ficowskiego), której oryginał znajduje się w Muzeum Narodowym w Krakowie.
- ¹⁰ J. Ficowski *Introduction*, w: B. Schulz *The booke of idolatry*, s. 52. W kluczu biograficznym wiązałoby się to z faktem, że Schulz najpierw rozpoczął artystyczną karierę malarza i grafika, natomiast narodziny jego nadzwyczajnej prozy przypadają na późne lata 20. według listów, które napisał do bliskich przyjaciół i znajomych.

książkę jako emblemat nadchodzącego „zwrotu słownego” w artystycznym rozwoju Schulza, korzystniej byłoby może potraktować jej obraz jako element współtworzący złożoną strategię refleksji autora nad sztuką. W przypadku teki Schulza wyjątkowo cenne jest to, że pojęcie „książki” zdaje się występować w podwójnym sensie. Po pierwsze, odnosi się do materialnego produktu wytworzonego przez artystę (teka z grafikami). Po drugie, oznacza podobny przedmiot (książkę) przedstawiony na kilku grafikach. To podwójne położenie „księgi bałwochwalczej”, zarówno wewnątrz, jak i na zewnątrz świata przedstawionego, umożliwiła i przynagliła czytelnika do namysłu nad szczególnym statusem artefaktu, z którym ma do czynienia.

Można więc rzec, że do pewnego stopnia teka Schulza odsłania akt jej tworzenia (albo książka zawiera fragment dokumentacji planu filmowego, używając popularnego określenia z dziedziny kinematografii). W procesie wytwarzania książki na wspomnianej już finalnej grafice została ukazana kluczowa scena, która nosi taki sam tytuł jak cała teka („Xięga Bałwochwalcza”): ukończona „księga bałwochwalcza” zostaje zaprezentowana bałwochwalnej kobiecie. „Księga” ta będąca dziełem-w-toku pokazana jest na wcześniejszej grafice – „Undula u artystów”. Rysunek przedstawia spoglądającą na kawałek kartki Undulę, kobietę wielbioną i otoczoną przez grupkę mężczyzn-artystów, prawdopodobnie rzeźbiarzy i malarzy. Porzucane, leżące pod stopami Unduli kartki można traktować jak szkice lub skończone wersje rysunków, które ostatecznie znajdą się w „księdze bałwochwalczej”. Ten kierunek metarefleksyjnego odczytania grafik Schulza daje się jeszcze lepiej uzasadnić, ponieważ nie tylko sama książka, ale i jej twórca (postać męska podobna do artysty) pojawia się na wielu rysunkach.

To, że Schulz, artysta wizualny, zdecydował się zaprezentować temat idolatrii w formalnej strukturze książki, interpretuje się z perspektywy dyskursu Starego Testamentu na temat ikonoklazmu¹¹. Biblijny zakaz obrazów sformułowany w Księdze Wyjścia (a dokładniej, w przypowieści o Mojżeszu i złotym cielcu) zdaje się odzwierciedlać podstawową przewagę warstwy słownej nad wizualną – polega ona na zderzeniu „werbocentrycznego” ikonoklazmu (reprezentowanego przez Mojżesza) i „obrazocentrycznego” bałwochwalstwa (reprezentowanego przez Izraelitów oddających cześć złotemu cielcowi). Tak naprawdę w zniszczeniu złotego cielca i ukaraniu bałwochwalczego tłumu Mojżesz upatrywał odbudowania dominacji Słowa. Schulz w *Xiędze bałwochwalczej* idzie w odwrotnym kierunku. Jego prace zdają się przede wszystkim umniejszać wartość słowa na rzecz obrazu. Na poziomie formalnym sceneria Schulzowskiej teki zapełnionej obrazami dewaluje księgę będącą nośnikiem Boskiego Słowa. Tematycznie ideę tę trafnie reprezentuje wspomniana grafika końcowa – „Księga Bałwochwalcza”, która przedstawia podobną do artysty postać prezentującą kobiecie bożyszczu wytwór własnego

¹¹ Oczywiście ograniczenia co do reprezentacji wizualnej pojawiają się i w innych tradycjach religijnych, a także w tekstach sakralnych (na przykład w Koranie), lecz biorąc pod uwagę pochodzenie żydowskie Schulza, tradycja biblijna zdaje się bardziej adekwatna, szczególnie zakaz bałwochwalstwa w Starym Testamencie.

kunsztu. Innymi słowy, Księga jako ostateczny symbol „sfery wyższej” (intelektualnej, transcendentnej, duchowej...) zostaje podporządkowana rzeczywistości wizualnej, czemu towarzyszy oddzielenie twórczych władz człowieka od tekstu sakralnego i skierowanie ich w „sferę niższą”, wytwarzającą obrazy¹². Przejście od dziedziny tekstu do obrazu można z powodzeniem za Williamem J.T. Mitchellem nazwać „zwrotem obrazowym”¹³.

Zapewne jeszcze się okaże, do jakiego stopnia zamiana poziomu słownego na wizualny jest konieczna. Oczywiście prace graficzne Schulza są zdominowane przez komponent wizualny, co nie znaczy, że należy pomijać ich cechy werbalne. Główny tytuł *Xięgi bałwochwalczej* i tytuły nadane poszczególnym rysunkom stanowią motyw przewodni o formie i treści książki, a także w znaczący sposób przyczyniają się do jej interpretacji przez podsuwanie różnych intertekstualnych aluzji¹⁴. Ponadto księga, będąca sekwencją odrębnych scen, podtrzymuje ten aspekt, który zazwyczaj – przynajmniej w tradycyjnym podejściu, jak np. w *Laokoonie* G.E. Lessinga – przypisuje się domenie słownej, czyli narracji rozwijającej się w czasie¹⁵. Natomiast gdy sama książka zezwala na użycie jej w celu reprodukcji obrazów, to i obrazy umożliwiają włączenie ich w cykl narracyjny książki zawierający różne rozdziały i etapy. W takim sensie można o księdze Schulza rzec, że przekracza sztuczne granice między kodami artystycznymi. Zamiast uprzywilejowywać jedno medium kosztem drugiego, jego teka jest artystyczną hybrydą czerpiącą na równi ze sztuki słowa i wizualności.

¹² Bardziej rozbudowaną dyskusję na temat relacji tekstu i obrazu w *Xiędze bałwochwalczej* zob. K. Van Heuckelom *Artistic crossover in Polish modernism. The case of Bruno Schulz's „Xięga Bałwochwalcza” (The Idolatrous Booke)*, w: „Image [& Narrative. Online magazine of the visual narrative” 2006 nr 15, <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/iconoclasm/heuckelom.htm>.

¹³ Najprościej mówiąc, pojęcie „zwrot obrazowy” u Mitchella odnosi się do wzrastającego lokowania wizualności we współczesnym społeczeństwie. W sensie ogólniejszym – można go stosować do każdej zmiany paradygmatu literackiego na wizualny, która oddziałuje na relacje i hierarchie kulturowe w danym społeczeństwie lub wspólnocie – W.J.T. Mitchell *Picture theory. Essays on verbal and visual representation*, University of Chicago Press, Chicago 1994, s. 11-34.

¹⁴ Przekonującego przykładu dostarcza jedna z bałwochwalczych scen przedstawionych przez Schulza i zatytułowana „Na Cyterze”. Jest to aluzja do mitologii starożytnej Grecji (a dokładniej do kultu Afrodyty, która zgodnie z podaniami urodziła się na wyspie jońskiej – Cyterze). Z jednej strony motyw wykorzystany przez Schulza wiąże się z bogatą tradycją mitu Wenus w sztuce i literaturze i jego głównego pojęcia – miłości erotycznej. Z drugiej zaś – ze względu na masochistyczne obrazowanie, którym posługiwał się Schulz, przemawia za koncepcją, że *Xięga bałwochwalcza* powstała częściowo pod wpływem Schulzowskiej lektury Leopolda von Sachera-Masocha – *Wenus w futrze*.

¹⁵ Pogłębiona dyskusja na temat *Laokoona* Lessinga znajduje się w: W.T.J. Mitchell *Iconology. Image, text, ideology*, University Press of Chicago, Chicago 1986, s. 95-115.

Warto również mieć na uwadze dosłowne znaczenie wyrażenia biblijnego „avodah zarah”, które jest hebrajskim terminem na bałwochwalstwo. Zgodnie z tym, co już wykazali Halbertal i Margalit¹⁶, znaczy ono „obcy kult” i wskazuje, że żydowskie rozumienie idolatrii jest ściśle związane z pojęciem cudzołóstwa. Popełnienie bałwochwalstwa oznacza zdradę jednego i tylko jednego Boga, ponieważ kult oddaje się komuś lub czemuś innemu. Z tego powodu, że strach przed religijnym cudzołóstwem idzie w parze z zakazem obrazów, sferę wizualną postrzega się jako bardzo prawdopodobną przyczynę grzesznych fantazji. Wobec tego ród ludzki może z łatwością popaść w idolatrię z powodu wzroku. Dlatego też powracające w całym cyklu rysunków Schulza jawne motywy seksualne umożliwiają opis koncepcji przeplatania się sztuk także w taki sposób, że zyskuje on konotacje erotyczne. Xięga kończy konwencjonalny związek (małżeństwo) z sędziwym małżonkiem – Słowem i popełnia cudzołóstwo z Idolem (i jego rozmaitymi reprezentacjami wizualnymi). Tytuł *Xięga bałwochwalcza* można więc odpowiednio przeformułować w *X i ę g ę c u d z o ł o ż n ą*. Pomysł połączenia sfery werbalnej z wizualną został wyraźnie wyeksponowany w obu wersjach końcowej grafiki „Xięga Bałwochwalcza” (na której jednoczą się Księga i Idol). Taka sama idea przyświeca jednej z ilustracji, którą Schulz wykonał na okładkę swojej teki: pokazuje ona kobiece bożyszcze siedzące na tronie, który bardzo przypomina książkę.

Prace Schulza są tak interesujące najbardziej dlatego, że jego „wizualna narracja” nie tylko *i n s c e n i z u j e* koncepcję zależności między sztukami (w materialnym istnieniu), lecz także ją *f o r m u ł u j e* (w wyniku różnych przejawów meta-refleksji). *Xięga bałwochwalcza* z jednej strony jest szczególnym dziełem sztuki, które przekracza w najbardziej literacki i materialny sposób warstwę słowną i wizualną, z drugiej zaś – sam fakt wysunięcia na plan pierwszy procesu tworzenia „narracji wizualnej” i ujęcia go w samym dziele powoduje, że „Księga Bałwochwalcza” staje się artystycznym konceptem *sui generis*, który tworzy niezbędne zależności między różnymi artystycznymi kodami.

Dzieła Schulza zdają się, niezależnie od tego, unieważniać także inne konwencje. Zamiast prezentować swoje rysunki w ramach „kanonicznej” struktury i porządku – jak można by oczekiwać po książce o doniosłym znaczeniu – Schulz wolał wydać swą „bałwochwalczą” tekę w nieco różniących się konfiguracjach (z odmiennymi okładkami i frontyspisami, zmieniając kolejność, pomijając i dodając ryciny czy dokonując zmian w tytułach niektórych grafik itp.)¹⁷. Nie stworzył jednej „xięgi”, ale redagował różne jej dyskredytowane (przez siebie) wersje, tworzą-

¹⁶ M. Halbertal, A. Margalit *Idolatrii*, Harvard University Press, Cambridge 1992.

¹⁷ Warto dopowiedzieć, że grafiki Schulza nie były tylko rozpowszechniane w formie tek, ale także pokazywano je na różnych wystawach sztuki. Szczegółową dyskusję na temat wytwarzania i rozpowszechniania *Xięgi bałwochwalczej* oraz historię jej recepcji czytelnik znajdzie w: J. Ficowski *Introduction*, w: B. Schulz *The booke of idolatrii* oraz w: *Słownik schulzowski*, red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2003, s. 420-425.

ce pewną artystyczną całość, która nigdy nie mogła być skończona. Podobnie istotną strategię można zaobserwować w Schulzowskiej fikcji powstającej od lat 30. Tam z kolei Schulz rozpowszechnia pojęcie swego rodzaju Księgi ostatecznej, omawianej na przykład w utworze *Księga*, co zostaje jeszcze bardziej uwydatnione przez ogłoszenie nieopublikowanej (czy nawet nienapisanej?) powieści *Mesjasz* i co idzie w parze z powstaniem – w kolejności, która równie dobrze mogłaby być inna¹⁸ – dwóch zbiorów luźno powiązanych opowiadań.

„Ikonizacja” literackiej *mimesis* w Schulzowskiej fikcji

Polscy badacze, bardzo uwrażliwieni na „autotematyczne” składniki fikcji, o wiele większą uwagę poświęcali cechom metaliterackiej refleksji w zbiorach opowiadań Schulza niż podobnym technikom stosowanym przez artystę w pracach graficznych¹⁹. Jak już wykazaliśmy w innym miejscu, w odniesieniu do zastosowania pojęcia *autotematyzmu* w dziełach narracyjnych polscy krytycy zdają się przeceniać jednoznaczność tematykacji czy dyskursywnych dygresji na temat procesu twórczego – dzieje się to ze stratą dla bardziej subtelnych technik metarefleksji²⁰. W konsekwencji uznawano, że fikcja Schulza, w której bez-

¹⁸ Zbiory opowiadań Schulza (szczególnie *Sanatorium pod klepsydrą*) nie mają charakteru organicznej całości, ale powstały z opowiadań, które Schulz w pisał różnych okresach. Sam autor zdaje się traktować te utwory w charakterze części wymiennych większej całości, skoro planował, by niektóre z nich, które wcześniej uwzględnił w drugim zbiorze opowiadań, stały się częścią *Mesjasza*.

¹⁹ Ta tradycja krytyczna dotyczy następujących wpływowych stanowisk, jak np.: A. Sandauer *Rzeczywistość zdegradowana, Szkoła mitologów*, w: tegoż *Zebrane pisma krytyczne 3*, s. 797-803; W. Panas *Apologia i destrukcja („Noc wielkiego sezonu” Brunona Schulza)*, w: *Nowela. Opowiadanie. Gawęda. Interpretacje małych form narracyjnych*, red. K. Bartoszyński i inni, PWN, Warszawa 1979, s. 237-251; „*Regiony czystej poezji*”. *O koncepcji języka w prozie B. Schulza*, „*Roczniki Humanistyczne*” 1974 nr 22, s. 151-173; „*Zstąpienie w esencjonalność*”. *O kształtach słowa w prozie Brunona Schulza*, w: *Studia o prozie Brunona Schulza. Prace naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach 115*, red. K. Czapłowa, Uniwersytet Śląski, Katowice 1976, s. 75-89; W. Bolecki *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Universitas, Kraków 1996; A. Schönle *Cinnamon Shops by Bruno Schulz: The apology of tandem*, „*The Polish Review*” 1991 nr 36(2), s. 127-144; K. Stala *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1995.

²⁰ D. De Bruyn *The problem of „Autotematyzm” in Polish literary criticism, or how to immobilize a perpetuum mobile of nothingness*, w: *Perspectives on Slavic literatures. Proceedings of the First International Perspectives on Slavistics Conference (Leuven, September 17-19, 2004)*, w: *Pegasus Oost-Europese Studies 6*, ed. D. Danaher, K. Van Heuckelom, Pegasus, Amsterdam 2007, s. 137-138; tegoż *The Janus-Faced author: Narrative unreliability and metafiction in Karol Irzykowski’s Patuba and Witold Gombrowicz’s Ferdynand*, „*Russian Literature*” 2004 nr 62(4), s. 406-407.

pośrednie metaliterackie komentarze pojawiają się tylko okresowo, jest mniej „autotematyczna” od takich „samoinformujących” powieści jak *Patuba* (1903) Karola Irzykowskiego czy *Ferdydurke* (1938) Witolda Gombrowicza. Proponowana więc tutaj analiza fenomenu zależności między sztukami w fikcji Schulza sugeruje, że w wyniku zapożyczania elementów z innych kodów artystycznych czy zacierania granic między różnymi środkami artystycznej ekspresji w umyśle czytelnika/widza powstaje ten sam efekt artystycznej samoświadomości i ontologicznego zwątpienia.

Zarówno proza Schulza, jak i jego *Xięga batwochwalcza* nie pasują do ściśle uporządkowanych kategorii rodzajowych. Dlatego badacze poszukiwali alternatywnych pomysłów interpretacyjnych, po tym jak w latach 30. ukazały się dwa zbiory jego opowiadań²¹. Wcale nie dziwi, że starając się zdefiniować *differentia specifica* tej niecodziennej prozy, niektórzy z nich zbliżyli się do innych dyscyplin sztuk pomocnych w wydobyciu krytycznych metafor. Przykładowo Leon Piwiński utrzymywał, że zbiór *Sklepy cynamonowe* „ma kompozycję raczej muzyczną niż literacką”²². Podobnie Jan Lorentowicz twierdził, że „książka [...] nie jest właściwie pisana, ale – malowana bardzo kunsztownie”²³. Tak samo Herman Sternbach przywoływał skojarzenia ze sztukami wizualnymi: „Schulz nie opowiada słowami, lecz – jeśli tak rzec można – obrazami”²⁴. Podziela tę opinię Tadeusz Breza: „*Sklepy cynamonowe* są jak gdyby zbiorem nawiedzonych akcją obrazów, martwych natur, które ożyły”²⁵.

Z pewnością można stwierdzić, że taka reakcja krytyków była od zawsze zarezerwowana dla dzieł narracyjnych używających języka raczej figuratywnego niż „transparentnego”, a tym samym przywołujących świat obrazów artystycznych, a nie doświadczenia codziennego. Jednak w przypadku Schulza można doszukać się jeszcze jednej estetycznej zasady. Jak przekonująco pisał Krzysztof Stala, opowiadania Schulza eksponują paradoks artystycznej reprezentacji przez samo jej odzwierciedlanie:

z rozziwem, w jakim znalazła się [XX-wieczna] literatura pragnąca z jednej strony nazywać, dawać świadectwo, drążyć powierzchnię świata w poszukiwaniu prawdy, a z drugiej – pragnąca się usamodzielnąć, oderwać od jakichkolwiek obowiązków, zwrócić się ku

21 Wyjątkowo pouczający rozdział poświęcony przedwojennym odczytaniom prozy Schulza, por.: W. Bolecki *Poetycki model prozy...*, s. 303-319.

22 L. Piwiński, recenzja *Sklepów cynamonowych* Brunona Schulza, „Wiadomości Literackie” 1934 nr 6, s. 3.

23 J. Lorentowicz, recenzja „*Sklepów cynamonowych*” Brunona Schulza, „Nowa Książka” 1934 nr 1, s. 27-28.

24 H. Sternbach, recenzja *Sklepów cynamonowych* Brunona Schulza, „Miesięcznik Żydowski” 1934 nr 4, s. 384.

25 T. Breza *Sobowtór zwykłej rzeczywistości*, w: *Nelly. O kolegach i sobie*, Czytelnik, Warszawa 1983, s. 362-67.

swej własnej materii – językowi, odpoznać swe własne, immanentne obszary, przesunąć horyzonty poznawcze do wewnątrz samej siebie.²⁶

W rezultacie stawia się czytelnika przed podobnym paradoksem, to znaczy przeciwstawienia konwencjonalnego, „referencyjnego” odczytania jakiegokolwiek tekstu narracyjnego bardziej „poetyckiemu”, sugerowanemu przez ten konkretny tekst²⁷. Szczególnie interesujące w podejściu Stali jest to, że zwraca on uwagę na Schulzowskie metarefleksyjne opracowanie obu aspektów paradoksu reprezentacji. Rzeczywiście, opowiadania nie tylko odsłaniają sztuczność każdej reprezentacji literackiej przez „wysuwanie na czoło” kodu lingwistycznego, ale także kwestionują tradycyjną, „referencyjną” lekturę tekstów narracyjnych, podkreślając, że działanie ikoniczne leży u podstaw każdej aktywności mimetycznej. Uwagi Stali dotyczące ikonicznych warstw reprezentacji werbalnej zdają się wyjątkowo przydatne w dyskusji na temat zależności między sztukami w prozie Schulza. Dlatego warto je dokładniej zbadać.

Punktem wyjścia stanowiska Stali jest interpretacja Rolanda Barthes’a (w *S/Z*) klasycznych tekstów (realistycznych), które są raczej iluzjami iluzji, kopiami słownymi (umysłowymi) obrazu tego, co realne niż samego realnego²⁸. Bez względu na to, jak bardzo teksty realistyczne udają, że odnoszą się do rzeczywistości, nie mogą ustrzec się przed statusem czystego odniesienia do „różnych przeplatających się kodów”, wśród których wyraźnie przeważa kod sztuk wizualnych: „kod Sztuki, kod, który właściwie dominuje sposób przedstawiania, w którym rzeczywistość «krzepnie», zanim zostanie ujęta w słowa, w kształt językowej *mimesis*”²⁹. Prozę Schulza – według Stali – wyróżnia to, że próbuje ona przedstawić cały proces mimetyczny, „zjawiska wywoływane przez zderzenie, konwergencję werbalnych i pozawerbalnych technik przedstawiania”³⁰, zamiast kusić czytelnika, by od razu oderwał się od powierzchni tekstu. W rezultacie pojawia się pewien rodzaj „ikonizacji reprezentacji”:

pewna warstwa [...] tekstu zakorzeniona jest w systemie przedstawień sztuk plastycznych, czy nawet ogólniej, w systemie przekazów ikonicznych [...] pomiędzy tekst (znak) a poziom odniesienia zostaje wbudowana warstwa pośrednicząca, modelująca.³¹

²⁶ K. Stala *Na marginesach rzeczywistości*, s. 29.

²⁷ Tamże, s. 188.

²⁸ Ta mimetyczna operacja jest w sposób następujący odgrywana, mówiąc słowami samego Barthes’a: „Każdy opis literacki jest jakimś oglądem. Można powiedzieć, że narrator, zanim zacznie opisywać, ustawia się przed oknem; nie dlatego, żeby widzieć, lecz by ustanowić to, co widzi poprzez samo obramowanie: rama okienna tworzy scenę. Opisywać więc, to ustawiać pustą ramę, którą autor realistyczny zwykle trzyma przy sobie, [...] przed jakimś zbiorem, *continuum* przedmiotów, nie dających się ująć w słowa bez pomocy tego obsesyjnego działania” – cyt. i przekł. za K. Stala *Na marginesach rzeczywistości*, s. 190.

²⁹ Tamże, s. 191.

³⁰ Tamże, s. 193.

³¹ Tamże, s. 192.

Stala w swojej analizie koncentruje się na charakterystycznych przykładach czegoś, co nazywa „odwróconą *mimesis*” – „naśladowania już nie natury przez sztukę, ale sztuki przez *physis*”³². Czy chodzi o osobliwy klimat prowincji, na który oddziałuje obfitość podrzędnych form sztuki w lokalnych muzeach, jak w opowiadaniu *Druga jesień*, czy o emanację ptaków z kolorowych książek ornitologicznych w *Ptakach* – w obu przypadkach to Natura naśladuje istniejące środki wizualnej ekspresji:

Podobnie jak język naturalny, strukturujący nasz światobraz dzięki zdolności różnicowania, kategoryzacji, tworzący siatkę różnic pozwalających na orientację w pierwotnie chaotycznej, entropijnej materii świata, język form plastycznych stanowi zespół wzorów, paradygmat stereotypów widzenia, który za każdym razem „przymierzamy” do rzeczywistości, do „empirii” świata, aby drogą kolejnych przybliżeń i eliminacji uzyskać jego uporządkowany i prawdopodobny obraz.³³

Powinno być jasne, że dzięki wymiarowi metarefleksji możliwe jest odróżnienie w tych przykładach odwróconej *mimesis* od *mimesis* tradycyjnej:

Schulzowski narrator odsłania swoje techniki, przedstawia swoje metody, świadomie ujawnia ikoniczny charakter obrazu. Opisuje rzeczywistość tak, *jakby to był obraz*, podczas gdy narrator realistyczny przedstawia obraz tak, jak gdyby to była rzeczywistość.³⁴

„Ikonizacja” świata Schulza nie jest wyłącznie ograniczona do tych oczywistych tematykacji. Jak Stala pokazuje dalej, różne obrazowe metafory zostają wielokrotnie użyte w opowiadaniach do opisanego zjawisk naturalnych, do takiego stopnia, że natura zdaje się dosłownie „namalowana” z jej całą dziwaczną teksturą.

Wprawdzie Stala proponuje przekonujący wgląd w „ikonizujący” charakter świata literackiego Schulza, to jednak skupia się przede wszystkim na jego cechach obrazowych, a mniej na architektonicznych czy ornamentacyjnych. Dość zadziwiające, że pomija jeden z najbardziej wyrazistych przykładów wizualnej pomysłowości Schulza w opowiadaniach, czyli manekina. W wyobraźni pisarza manekin jest uprzywilejowanym modelem, rzeźbiarskim bądź plastycznym, reprezentującym człowieka. W naszym artykule przykład ten wydaje się szczególnie interesujący, dlatego omawiamy go szczegółowo wraz z prawdopodobnym odpowiednikiem literackim *Xięgi bałwochwalczej*, który tworzy krótki tryptyk – *Traktat o manekinach albo wtóra księga rodzaju*. Podobnie jak jego graficzny pendant cykl tej opowieści jest podstępnie „obramowany” przez pojęcia „traktatu” i „księgi” realizowane tylko częściowo. Mimo że cykl zapowiada się pod postacią tekstu dyskursywnego, to jest wyrażony w formie mówionej, a nie jako coś rzeczywiście napisana-

32 Tamże, s. 195.

33 Tamże.

34 K. Stala *On the margins of reality: The paradoxes of representation in Bruno Schulz's Fiction*, Almqvist & Wiksell International, Stockholm 1993, s. 104 [ten fragment występuje tylko w wersji angielskiej książki – przeł. A.B.].

nego. Innymi słowy, obie „księgi” reprezentują tylko wybrakowane wersje swego rodzaju Księgi idealnej. Podobnie jak *Xięga bakwochwalcza* także i ta *Księga* podaje w wątpliwość swoje własne kody i konwencje oraz skupia się na własnościach innej dyscypliny artystycznej. Mówiąc dokładniej, Jakub, ojciec narratora pierwszoosobowego, w swej hipnotyzującej mowie do służącej Adeli i dwóch szwaczek, Poldy i Pauliny, dokonuje wyróżnienia spośród „figur panoptikum” dwóch możliwych sposobów reprezentacji człowieka: z jednej strony chodzi mu o manekina, z drugiej – o „pałubę woskową”.

W wiele wyjaśniającym artykule poświęconym pojęciu *tandety* w prozie Schulza Andreas Schönle słusznie zwrócił uwagę na semiotyczną wartość „tandetnego” czy „niedbale wykonanego” manekina w przeciwieństwie do pałuby woskowej, o której mówi się, że jest niemal identyczna z modelem. Jak twierdzi Jakub przed swoją publicznością, pałuby to „kalwaryjskie parodie manekinów”³⁵, ponieważ są zmuszone do upodabniania się do nieosiągalnego modelu:

O, ironio tych nazw, tych pozorów! Czy jest w tej pałubie naprawdę coś z królowej Dragi, jej sobowtór, najdalszy bodaj cień jej istoty? To podobieństwo, ten pozór, ta nazwa uspokaja nas i nie pozwala nam pytać, kim jest dla siebie samego ten twór nieszczęśliwy.³⁶

Innymi słowy, gdy pałuba usiłuje za wszelką cenę skrywać to, co nieuchronnie różni ją od modelu, manekin nieustannie odsłania czyste zadanie referencji. Według Schönle’a metarefleksyjny wymiar tego drugiego sposobu reprezentowania człowieka powinien być dla nas czytelny:

W języku semiotyki pałuba woskowa jest znakiem przezroczystym wobec znaczonego, ponieważ jest całkowicie umotywowana wizualną prostotą, zaś manekin reprezentuje sam znak, który tylko częściowo skierowany jest na znaczone i pozostaje niejasno uzasadniony, choć zawiera już w sobie konwencjonalność, a tym samym *przyciąga uwagę samym swoim znaczącym kształtem*.³⁷

Bez wątpienia wielu czytelników może mieć skłonność do interpretowania wybranego przez Jakuba manekina tak, że jest on widoczną skargą wobec „antymimetycznych” czy abstrakcyjnych form sztuki, skoro mógłby być postrzegany jako abstrakcyjna reprezentacja człowieka. Jednak bardziej szczegółowa analiza przekonuje o subtelniejszym stanowisku ojca. Wyjaśnijmy, że Jakub nie dąży do (założmy, że artystycznego) tworzenia manekinów „na obraz i podobieństwo człowieka”, ale wręcz przeciwnie – do ustanowienia „generatio aequivoca”³⁸ przez stworzenie człowieka „na obraz i podobieństwo manekina”³⁹. A zatem to, co zdaje się

³⁵ B. Schulz *Proza*, s. 86.

³⁶ Tamże, s. 87.

³⁷ A. Schönle *Cinnamon Shops by Bruno Schulz: The apology of tandeta*, s. 132, wyróżnienie autora.

³⁸ B. Schulz *Proza*, s. 89.

³⁹ Tamże, s. 83.

on atakować na poziomie metafikcji tekstu, nie dotyczy tak bardzo wiernego przedstawienia człowieka (jak w tradycyjnej *mimesis*), ale każdej artystycznej wizji człowieka, która pozostaje tylko sztuczną kopią (umysłowego) obrazu realnego człowieka – dodatkowej abstrakcji „dla jednego gestu, dla jednego słowa”⁴⁰. Zdaniem Jakuba każdy rodzaj tworu ludzkiego, gdy pojawia się porównanie do Boskiego „pierwszego” stworzenia⁴¹, jest drugorzędny i nieautentyczny, więc nawet najlepszy człowiek może tylko obnażać nieprawdziwość własnej kreacji tak bardzo, jak to możliwe: „Demiurgos kochał się w wytrawnych, doskonałych i skomplikowanych materiałach – my dajemy pierwszeństwo tandecie”⁴².

Schulz bez wątpienia znowu promuje ideę zależności między sztukami przez wypowiedzi swego ojca: jako pisarz odrzuca twórczość konwencjonalną, „iluzję ludzi” (kukielek) w zamian za wytwarzanie „iluzji na temat iluzji człowieka” (kopii kukielek). Zatem zamiast kształtować swój świat literacki i jego mieszkańców na wzór świata rzeczywistego, woli posługiwać się artystycznymi (stworzonymi przez człowieka), modelowymi przedmiotami. W konsekwencji to, co wizualne (kukielka jako wytwór sztuk wizualnych), wkracza w rzeczywistość słowną. Obierając w pełni sztucznego manekina za model (zamiast bardziej doskonałej figury pałuby, co nieświadomie czyni pisarz realistyczny), bardziej prawdopodobne jest, że czytelnik zauważy zamierzoną „iluzję na temat iluzji człowieka” niż jakąś nową iluzję (prawdziwej kukielki)⁴³. Transartystyczne podejście Schulza jest oczywiście w subtelniejszy sposób bardziej refleksyjne, kiedy porówna się je, przykładowo, do obrazu, który bezpośrednio przedstawia zarówno inny obraz, jak i sztalugę malarza; albo do powieści, która poza reprezentacją fikcyjnej rzeczywistości zawiera także opis artystycznej genezy zastosowanej konstrukcji literackiej (jak w tradycyjnej metafikcji). Jednak we wszystkich tych przykładach chodzi o oddziały-

40 Tamże, s. 82.

41 Jakub w swej przemowie dokonuje wyraźnego podziału między pracą Demiurga (Stworzyciela świata), a twórczymi działaniami człowieka „we własnej niższej sferze” – B. Schulz *Proza*, s. 82. Już we wstępnej opowieści, „Manekiny”, ojciec ostrzega ludzkosc, by nie usilowała rywalizować z doskonałością boskiego stworzenia: „Więcej skromności w zamierzeniach, więcej wstrzemięźliwości w pretensjach – panowie demiurdzy – a świat byłby doskonalszy!” – B. Schulz *Proza*, s. 78.

42 B. Schulz *Proza*, s. 83.

43 Takie tradycyjne, mimetyczne odczytanie podjęli pierwsi komentatorzy Schulza, którzy narzekali, że nie przedstawił on prawdziwych ludzi, tylko kukielki, natomiast w lekturze metarefleksyjnej chodziłoby o utożsamienie literackich postaci ze sztucznymi ludźmi, zamiast z prawdziwymi kukielkami. Zob. stanowisko Stefana Napierskiego w *Dwugłosie o Schulzu* [1939], głośnej diatrybie przeciwko Schulzowi, gdzie „ojciec, matka, Adela itp. – to są kukły, marionetki, fetysze, które prześlizgnęły się z gabinetu figur woskowych” – K. Wyka, S. Napierski *Dwugłos o Schulzu*, w: K. Wyka *Stara szuflada i inne szkice z lat 1932-1939*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, s. 426.

wanie tej samej artystycznej zasady: zamiast zaprzeczać, że to, co sportretowane, jest czystą konstrukcją rzeczywistości (jak w realizmie), metarefleksyjne formy sztuki, w ten czy inny sposób, odsłaniają jej złudne praktyki.

Przyjrzyjmy się jeszcze temu, że Schulz, oprócz formułowania idei zależności między sztukami (przez wypowiedzi ojca), także odgrywa ją w opowiadaniach. Powstaje pytanie, czy ta fantastyczna rzeczywistość reprezentuje iluzję prawdziwego świata, czy jest raczej iluzją „pewnej wadliwej sztucznej scenerii «w typie *manekina*»”? Bohaterowie zamieszkujący jego literacki świat są niemal całkowicie sztuczni i wadliwi. Niektórzy z nich (ojciec, ciotka Perazja, wuj Edward) sterowani są przez to, co sam Schulz (w eseju dla Witkiewicza) określił zasadą „panmaszkarady”⁴⁴, która sprawia, że wciąż zakładają na siebie nowe maski, natomiast inni wyraźnie odsłaniają fizyczne ubytki (Edzio, Dodo) czy nawet jednoznaczne cechy „manekiańskie”. W pierwszym opowiadaniu *Sklepów cynamonowych*, w *Sierpniu*, młody narrator pierwszoosobowy mówi, że jego kuzynka Łucja podała [mu] rączkę lalkową tą⁴⁵. Wyjątkowo ciekawe są te fragmenty, w których ludzcy bohaterowie zdają się zrastać z częściami przypominającymi lalki. Najbardziej narzuca się przykład samego *Traktatu o manekinach*, w którym przemowa ojca, jak pokazał Schönle, natychmiast wpływa na różnych protagonistów, przekształcając jednego po drugim w kukielki⁴⁶. Podobnie jest w *Ulicy Krokodyli*, gdzie wszechobecne „wystawy sklepowe, te brudne, szare czworoboki, pełne tandetnych towarów, wielkich woskowych manekinów i lalek fryzjerskich”⁴⁷ na poważnie oddziałują na mieszkańców peryferyjnych rejonów, odkąd sami zaczynają przejawiać małe niedostatki i cechy bycia jednowymiarowymi. W rzeczywistości każde stworzenie (jak ptaki, które powracają do ojca w ostatnim opowiadaniu *Sklepów cynamonowych*) może po prostu okazać się sztuczne, poddane dwoistej tendencji naśladowania, która leży u podstaw każdej artystycznej *mimesis*.

Podobne wnioski da się wyprowadzić na temat materialnego aspektu literackiego świata Schulza. Iluzoryczność i „tandetność” kolejnych scenerii opowiadań można najlepiej zaobserwować na peryferiach albo na granicach reprezentowanego świata. Podobnie jak rzeczywiste malowidło, które najlepiej zdradza swą własną konstrukcję na obrzeżach (gdzie zaczyna się rama, a porządek pracy stapia się z chaosem rzeczywistości), tak i fikcyjne tło u Schulza, szczególnie na krańcach,

⁴⁴ B. Schulz, *Proza*, s. 682.

⁴⁵ Tamże, s. 55.

⁴⁶ Konkluzja Schönle’a jest następująca: „Traktat wypowiedziany przez Jakuba obramowany jest łańcuchem metamorfoz pochodzących ze specyfiki relacji pomiędzy stwórcą a materią: szwaczki muszą ubrać manekina, proces kończy się transformacją dziewcząt w kukielki. Z kolei kukielki te stają się przedmiotem aktywnego uwielbienia ze strony Jakuba, fatalnego zauroczenia, od kiedy sam Jakub nabiera cech maszyny. Dwie transformacje odpowiadają i potwierdzają substancję Jakubowego traktatu” – A. Schönle *Cinnamon shops...*, s. 137-138.

⁴⁷ B. Schulz *Proza*, s. 130.

odsłania swą „kiczowatość”. Jeden z najbardziej charakterystycznych przykładów tej tendencji można odnaleźć w *Ulicy Krokodyli*, gdzie młody pierwszoosobowy narrator opisuje (na podstawie mapy swego rodzinnego miasta) peryferyjne rejony miasta. W tej części miasta stopień naśladownictwa jest niemal nieograniczony:

Jest to szary dzień, jak zawsze w tej okolicy, i cała sceneria wydaje się chwilami fotografią z ilustrowanej gazety, tak szare, tak płaskie są domy, ludzie i pojazdy. Ta rzeczywistość jest cienka jak papier i wszystkimi szparami zdradza swą imitatywność. Chwilami ma się wrażenie, że tylko na małym skrawku przed nami układa się wszystko przykładownie w ten pointowany obraz bulwaru wielkemiejskiego, gdy tymczasem już na bokach rozwiązuje się i rozprzega ta zaimprovizowana maskarada i, niezdolna wytrwać w swej roli, rozpada się za nami w gips i pakuły, w rupieciarnię jakiegoś ogromnego pustego teatru. Napięcie pozy, sztuczna powaga maski, ironiczny patos drży na tym naskórku.⁴⁸

Opisy te idealnie ilustrują metodę Schulza polegającą na posługiwaniu się „tandetną”, wyraziście sztuczną wersją rzeczywistości, która stanowi bardziej model literackiej *mimesis* niż samej rzeczywistości. Co więcej, niemal jak w przypadku manekina taki rodzaj tła może sprawić, że czytelnik będzie postrzegał rzeczywistość dwojako: z jednej strony jako tymczasową iluzję ludzkiego stworzenia (jak w przypadku manekina) lub jako prawdziwą (dużą) arterię miejską (jak w przypadku rejonu ulicy Krokodyli), a z drugiej – jako trwałą rzeczywistość złożoną z tandetnych materiałów: „kłaków”, „trocin”⁴⁹ czy z „gipsu i pakułów”.

Od księgi bałwochwalczej ponad Drugą Księgą Rodzaju do Księgi

W świetle wcześniejszych rozważań warto poczynić dodatkowe uwagi odnośnie do metarefleksji artystycznej i przeplatania się sztuk w pracach Schulza będących ilustracjami jego własnej prozy. Biorąc pod uwagę rozmaite starania, które poczynił Schulz, by zaprezentować swoją literacką twórczość jako sztukę słownej i wizualnej interakcji, trudno zakwestionować, że nawet w latach 30., kiedy jego zainteresowania twórcze stopniowo zwracały się ku pisaniu fikcji, pozostał przywiązany do idei przeplatania się sztuk⁵⁰. Mamy jednak do czynienia z kilkoma interesującymi rozbieżnościami w sposobie, w jaki została przedstawiona zależność między sztukami i metarefleksją w *Xiędze bałwochwalczej*, a w jaki – w ilustrowanych dziełach literackich Schulza.

48 Tamże, s. 127.

49 Tamże, s. 83.

50 Wiemy, że Schulz początkowo planował opublikować swój pierwszy zbiór opowiadań z własnymi ilustracjami, ale z powodu problemów finansowych dopiero druga jego książka ukazała się z zaprojektowanymi przez autora ilustracjami i okładką.

Po pierwsze, w porównaniu z kunsztowną i skomplikowaną strukturą *Xięgi bałwochwalczej* ilustracje Schulza wydają się znacznie bardziej bezpośrednie i mniej dwuznaczne niż *cliché-verres*, które oryginalnie stanowiły o jego debiucie jako artysty wizualnego. Nie dziwi więc, że większość krytyków Schulza wyrażała raczej negatywne opinie o ilustracjach przez niego wykonanych w *Sanatorium pod klepsydrą*⁵¹. Krytyka najczęściej twierdziła, że ilustracje Schulza nie mogą rywalizować z siłą wyobraźni w jego prozie. Choć te surowe opinie dotyczą tylko pewnej części spośród 33 ilustracji opublikowanych w *Sanatorium pod klepsydrą*, niektórzy badacze, tacy jak Wysłouch, Shallcross, Kitowska-Łysiak czy Kato, wskazywali, że pewne ilustracje są czymś więcej niż zwykłymi ilustracjami i uznawali je za punkt zwrotny dla fikcji Schulza.

Tym samym wyjątkowo zastanawiające jest, że ten autoreferencyjny potencjał połączenia książki z obrazem, który odsłoniła *Xięga bałwochwalcza*, nie został potem rozwinięty w literackich pracach Schulza z lat 30. To wszystko jeszcze bardziej zaskakuje, biorąc pod uwagę fakt, że pojęcie Księgi miało stać się jednym z kluczowych elementów jego fikcji. Z jednej strony książki, które stanowią przedmiot opisu w Schulzowskiej prozie, z pewnością należą do kategorii „ksiąg bałwochwalczych” w tym sensie, że zazwyczaj zawierają zarówno tekst, jak i obrazy (np. wydarte kawałki papieru ze „szpargału” w *Księdze*, album ze znaczkami w *Wiośnie*, ornitologiczne kompendium w *Ptakach...*), a z drugiej strony – żadna z ilustracji w *Sanatorium pod klepsydrą* nie zawiera wizualnych reprezentacji książek opisanych w tekście (ani innych obrazów zawartych w tych książkach). Aby uzyskać jakiś ogląd na tę sprawę, trzeba szczególną uwagę poświęcić dwóm rysunkom Schulza z początku lat 30., które są zbliżone do motywu książki⁵². Wydaje się, że oba mogłyby dobrze posłużyć jako ilustracje do opowiadania Schulza – *Księga*. Gdyby znalazły się w *Sanatorium pod klepsydrą*, stworzyłyby efekt *mise en abyme* (autotematyzmu), który byłby podobny do dwoistego statusu księgi „autoreferencyjnej” z *Xięgi bałwochwalczej*: uzyskalibyśmy obraz księgi towarzyszącej opowiadaniu *Księga*, która z kolei mieści się w prawdziwej książce (zbiór opowiadań napisanych i opublikowanych przez Schulza)⁵³.

Mamy tu jednak do czynienia z czymś radykalnie różnym od potraktowania autotematyzmu w *Xiędze bałwochwalczej*. Podczas gdy grafiki w *Xiędze bałwochwalczej* łączą w sobie warstwę wizualną („idola”) i słowną („księga”) na poziomie za-

⁵¹ Zob. np. wstęp Johna Updike’a do wydania *Sanatorium pod klepsydrą – The Street of the Crocodiles*, przeł. C. Wieniewska, Penguin, New York–London 1977.

⁵² Obie grafiki są uwzględnione w wydaniu Ficowskiego Schulza *Ilustracje do własnych utworów* (1992), gdzie zatytułowane są *Czytanie księgi*.

⁵³ Odnośnie do dyskusji na temat *mise en abyme* w twórczości artystycznej Schulza: Kato ciekawie ogranicza dyskusję na temat autotematyzmu u Schulza do motywu „obrazu w obrazie” i „księgi wewnątrz księgi”. Por. A. Kato *Obraz i Księga. O autoreferencyjności w twórczości Brunona Schulza*, w: *Białe plamy w schulzologii*, red. M. Kitowska-Łysiak, Wydawnictwo KUL, Lublin 2009, s. 151-167.

równy werbalnej, jak i wizualnej reprezentacji (elementy pojawiają się obok siebie werbalnie – np. w tytule teczki – i wizualnie – na samych rysunkach), to wspomniane ilustracje nie zawierają nic poza wizualną reprezentacją książki. Jako takie zniknięcie komponentu wizualnego („idola”) na tych obrazach może być adekwatne – by użyć wcześniej cytowanych słów Jerzego Ficowskiego o *Xiędze bałwochwalczej* – do „zapowiedzi Schulzowskiego Słowa, proklamacji jego pracy pisarskiej”. Pomocny w tej interpretacji może być sam fakt, że ilustracje zajmują raczej marginalną pozycję w *Sanatorium pod klepsydrą*.

Niemniej jednak coś jeszcze jest na rzeczy w przypadku tych dwóch dyskutowanych rysunków. Jak wspomnieliśmy wcześniej, autotematyczny charakter *Xięgi bałwochwalczej* jest nierozzerwalnie związany z faktem, że teka, będąca wytworem, na pierwszy plan wysuwa akt swojego powstania. Proces twórczy jest postrzegany w odniesieniu do bałwochwalstwa, ponieważ opiera się na „heretycznej” lub „cudzołożnej” iluzji obrazów w ramach książki. Przedstawienie książki na dwóch omawianych grafikach zdaje się odnosić do drugiego wymiaru starotestamentowej koncepcji idolatrii, czyli do czci i uwielbienia: w obu przypadkach widzimy figurę młodego człowieka podobnego do Schulza unizającego się przed księgą⁵⁴. Innymi słowy, gdy księga w *Xiędze bałwochwalczej* jest najbardziej b a ł w o c h w a l c z a (w znaczeniu zawierania obrazów), księga na obu dyskutowanych rysunkach jest tylko wielbiona (w znaczeniu stawania się przedmiotem czci). Tym samym można twierdzić, że „idol” nie zniknął wcale z obrazu: oba wymiary, słowny i wizualny, które były odrębnie reprezentowane w *Xiędze bałwochwalczej*, połączyły się w jeden pojedynczy przedmiot (księgę „wielbioną”).

Ta szczególna zmiana zdaje się korespondować z inną istotną kwestią w Schulzowskim podejściu do metarefleksji artystycznej. Podczas gdy *Xięga bałwochwalcza* stawia na czele „konstruowany” charakter jakiegokolwiek wytworu przez wyeksponowanie procesu jego t w o r z e n i a (jak powyżej), to dwie omawiane grafiki koncentrują się wyłącznie na r e c e p c j i tych artefaktów (czyli na procesie lektury). Zmiana ta zdaje się mieć związek z rozbieżnym charakterem „konstruowanej” „księgi” w powiązaniu z dwoma zbiorami opowiadań Schulza. I tak, *Sklepy cynamonowe*, w szczególności krótki tryptyk – *Traktat o manekinach albo wtóra księga rodzaju* jest bardzo bliski *Xiędze bałwochwalczej*: obie odsłaniają sztuczny charakter każdej twórczości (choć w szczególności wizualnej) przez eksponowanie procesu k r e a c j i (teoria Jakuba na temat „Drugiej twórczości”, proces tworzenia *Xięgi bałwochwalczej*). Opowiadania w *Sanatorium pod klepsydrą*, szczególnie *Księga*, *Genialna epoka* i *Wiosna*, wyprowadzają poszczególne autotematyczne cechy nie z procesu tworzenia (pisanie, rysowanie) artefaktu, ale raczej z procesu

⁵⁴ Por. Bardziej rozbudowaną dyskusję na temat podwójnego znaczenia idolatrii w Starym Testamencie znajdzie czytelnik w: K. Van Heuckelom *Artistic crossover...*; tegoż *Koncepcja idolatrii w twórczości Brunona Schulza z punktu widzenia studiów wizualnych*, w: *Literatura, kultura i język polski w kontekstach i kontaktach światowych*, red. M. Czermińska, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2007, s. 563-571.

jego lektury (interpretowania) (który podkreśla jego dynamikę, niestabilny, wadliwy charakter)⁵⁵. Jeden z najbardziej tego wyraźnych przejawów widać w następującym fragmencie *Księgi*:

Wracamy do Autentyku. Ależ nie opuszczaliśmy do nigdy. I tu wskazujemy na dziwną cechę szpargału, już teraz jasną czytelnikowi, że rozwija się on podczas czytania, że ma granice ze wszech stron otwarte dla wszystkich fluktacji i przepływów.⁵⁶

Zmiana ta – od skupienia na „tworzeniu” do „czytania” – zdaje się być zgodna z faktem, że interferencja między sztukami (na przykład w wyniku genialnego przemieszania tekstu z obrazem, jak we wczesnej *Xiędze bałwochwalczej*) staje się mniej widoczna w późniejszej twórczości Schulza. Mówiąc jeszcze inaczej, Schulz jako twórca artystycznej/sztucznej rzeczywistości ustępuje Schulzowi, który tę rzeczywistość tłumaczy⁵⁷.

Wnioski

Jak zauważyliśmy, zarówno *Xięga bałwochwalcza* Schulza, jak i zbiory jego opowiadań, chociaż są to odrębne dzieła sztuki, odsłaniają podobne cechy metarefleksji i zależność między sztukami. Schulz ma absolutną rację, gdy twierdzi, że to, co różni jego dwa artystyczne zajęcia, polega na tym, że „ramy są inne” i że „materiał i technika funkcjonują jako kryterium selekcji”, a także kiedy dochodzi do wniosku, że „zestaw kreślarski bardziej od prozy zawęża granice z powodu materiału”. Niemniej jednak, jak pokazała nasza analiza *Xięgi bałwochwalczej*, technika zależności między sztukami, rozpuszczania granic pomiędzy różnymi środkami ekspresji artystycznej była już obecna w jego wczesnych pracach graficznych⁵⁸.

⁵⁵ Zob. analizę Schulzowskiej techniki „mówienia jako czytania”, w: D. De Bruyn *An eye for an I. Telling as reading in Bruno Schulz's fiction*, w: *Narrative unreliability in the twentieth-century first-person novel*, Narratologia 14, ed. E. D'hoker, G. Martens, de Gruyter, Berlin 2008, s. 209-227.

⁵⁶ B. Schulz *Proza*, s. 78.

⁵⁷ Zmiana ta również wydaje się zgodna z socjologicznymi okolicznościami, w których Schulz stworzył następujące po sobie dzieła: *Xięgę bałwochwalczą* (którą układał w różnych konfiguracjach w zależności od wybranej publiczności) i *Sklepy cynamonowe* (wyrósł z nieśmiałyłch szkiców literackich, które dodawał jako postscripta do listów jednego z korespondencyjnych przyjaciół) będące wciąż efektem szczególnej (prywatnej i intymnej) praktyki twórczej; Schulz napisał *Sanatorium pod klepsydrą* (czy przynajmniej tryptyk zawierający *Księgę*, *Genialną epokę* i *Wiosnę*) w czasie, kiedy jako literat był już osobą publiczną i bardziej był zainteresowany przyjęciem swoich dzieł, będąc tylko jednym z jego wielu czytelników.

⁵⁸ W rzeczywistości podobną konkluzję można wyprowadzić odnośnie do jeszcze innej wczesnej działalności artystycznej Schulza – stworzenia kilku ekslibrisów dla znajomych (ok. 1920). Grafiki te nie tylko powtarzają wiele aspektów zawartych

Kiedy „bardziej dojrzała” proza najwyraźniej prezentuje już szersze spektrum takich subtelnych narzędzi autotematycznych, można chcieć solidaryzować się ze stanowiskiem Schulza, że „wyraził [on siebie] pełniej w [swoim] pisarstwie”. Niezależnie od tego nasza analiza pokazuje, że dzięki mniej wartościującemu podejściu do Schulzowskich technik metarefleksji i zależności między sztukami odsłania się to, że dla Schulza wszystkie istniejące granice między różnymi formami sztuki są tak naprawdę płynne, a więc ustanowione sztucznie, ponieważ wszystkie pojedyncze artefakty (bez względu, czy wizualne czy słowne) okazują się być niczym więcej niż podobnie niedoskonałymi odniesieniami do tej samej rzeczywistości „przeplatających się kodów”. W artystycznym świecie Schulza zostały zneutralizowane wszystkie hierarchie i podziały między, przykładowo, tym, co werbalne, a tym, co wizualne. Faktycznie, wszystkie prace, które przeanalizowaliśmy a które zdają się należeć do dwóch różnych dyscyplin sztuki (literatury i sztuk wizualnych), same prezentują się wyjątkowo zmiennie. Kategorie rodzajowe w istotny sposób mieszają się do takiego stopnia, że czytelnik/widz musi mieć dostęp do różnych artystycznych kodów w celu rozszyfrowania tych prac. Tym samym, jak wykazała nasza analiza ilustrowanych opowiadań Schulza, samo zagadnienie metarefleksji nad sztuką jest tematem delikatnie ewoluującym przez całą artystyczną karierę Schulza. Gdy „wczesny” Schulz odsłania sztuczny charakter każdego rodzaju reprezentacji przez wysuwanie na czoło procesu tworzenia (często w kontekście zależności między sztukami), „późny” zmienia zainteresowanie nakierowane bardziej na czytelnika w kwestii metarefleksji artystycznej.

Przełożyła Anna Barcz

w *Xiądze batwochwalczej* (technika *cliché-verre*, temat kobiecej dominacji wobec męskiego podporządkowania, motyw księgi), ale także dodają coś szczególnego do idei zależności między sztukami ze swej natury, skoro zostały zaprojektowane do umieszczenia w prawdziwych książkach. Więcej informacji na temat dyskusji o ekslibrisach Schulza znajdzie czytelnik w *Słowniku Schulzowskim*, s. 98-104.

Abstract

Kris Van HEUCKELOM
Katholieke Universiteit Leuven (Belgia)

Dieter De BRUYN
Universiteit Gent (Belgia)

Artistic Reflexivity and Interartistic Contamination in Polish Modernism: The Graphic and Literary Works of Bruno Schulz

This article discusses two forms of reflexive inter-artistic contamination within the literary and graphic output of the Polish artist Bruno Schulz (1892-1942). It claims, first of all, that Schulz's early portfolio of graphics, *The Book of Idolatry* (*Xięga bałwochwalcza*), displays the characteristics of a "visual narrative", by incorporating images within the narrative sequence of a book. At the same time, Schulz's two story collections, *Cinnamon Shops* (*Sklepy cynamonowe*) and *Sanatorium under the Sign of the Hourglass* (*Sanatorium pod Klepsydrą*) are treated as the realization of a reverse strategy of inter-artistic contamination (namely the invasion of the visual into the domain of the word). As ensues from our analysis, for Schulz, all boundaries between various forms of art are actually fluid, and thus artificial, as all individual works of art (whether verbal or visual) appear to be nothing but equally defective manifestations of the same reality of "intertwining codes".