



[Kitowska-Łysiak]

Kamila Dworniczak: Dusza „poniekąd akademicka”. O Małgorzacie Kitowskiej-Łysiak i sztuce zainfekowanej życiem

W ułamkach zwierciadła odbija się i rzeczywistość, i – u Schulza wsparta przez nią – fikcja¹

Jeden z błyskotliwych esejów Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak, poświęcony zmaganiom krytyków z nowymi zjawiskami w sztuce, zawierał nawiązanie do słów Juliana Kornhausera². Poeta powiedział kiedyś, że ma duszę „poniekąd akademicką”, a więc taką, która nie pozwala uczonemu na zastygnięcie w sferze refleksji spekulatywnej, wprawionej w porządkowanie i klasyfikacji. Buforem bezpieczeństwa jest dla niego bowiem zmysł krytyka – wnikliwego obserwatora zdarzeń, których różnorodność rozsądza ramy każdej linearnej narracji i każe rozsuplać przyciasny gorset języka. Niewątpliwie Kitowska-Łysiak odnajdywała się i w jednym, i w drugim rejestrze. A także i w trzecim. Zarówno bowiem dla poety, jak i lubelskiej historyczki sztuki – „najwybitniejszej znawczyni twórczości plastycznej Schulza, autorytetu w tej mierze bezwzględnej i, by tak rzec,

1 Małgorzata Kitowska-Łysiak, *Matka wychodzi z cienia*, [w:] eadem, *Schulzowskie marginalia*, Lublin 2007, s. 46.

2 Eadem, *Przykry charakter obcości*, [w:] eadem, *Ślady. Szkice o sztuce polskiej po 1945 roku*, Lublin 1999, s. 191–192.

ostatecznego”³ – wszelka aktywność miała również wymiar egzystencjalny i filozoficzny. Sztuka – jako rzeczywistość głęboko ludzka, a zarazem przestrzeń spotkania z tym, co człowieka przekracza – stanowiła problem etyczny. Zarazem więc humanistyczny w najgłębszym znaczeniu tego słowa.

Pograniczna pozycja, jaką w świecie akademickim z charakterystyczną dla siebie subtelną stanowczością konstruowała Małgorzata Kitowska-Łysiak, była przejawem niezwykle samoświadomości. Większość podejmowanych przez nią tematów wyłaniała się z głębokich fascynacji, emocjonalnych poruszeń czy bliskich spotkań z ludźmi, tekstami, obrazami, a także z potrzeby, by istotne momenty spiąć przekazać, wytłumaczyć innym, otworzyć również dla nich. Waham się, pisząc, że taka postawa była świadectwem pokory wobec sztuki. Poniekąd tak, ponieważ intencjonalne przesuwanie akcentu z syntetyzującej optyki badacza-historiografa ku partykularnemu spojrzeniu eseistki to, między innymi, skwapliwy gest unikania przemocy autorytetu (i interpretacji). Skłaniam się jednak ku opinii, że chodzi o odmienny, nie mniej autorytatywny, rejestr głosu. Zamiast wydającego wyroki *forte*, spokojny – i kobiecy – rytm konwersacji, trafna puenta, szept. Ściszony głos bywa przecież także przejawem sprzeciwu albo załamkiem buntu.

Nie wiem, co pomyślałaby sobie Małgorzata Kitowska-Łysiak na temat stwierdzenia, że, z perspektywy czasu, obraz tkany przez nią z esejów, artykułów i rozproszonych tekstów nabrał spójności i aktualności. Zwłaszcza że akademicki chochlik podszeptuje: spójności i aktualności *metodologicznej*. Chyba obyłoby się jednak bez zaskoczenia. Sama uważała, że „wszelkie pisanie o sztuce jest czynnością najpierw i przede wszystkim indywidualną”⁴, zatem charakterystyczne dla niej odsłanianie własnej pozycji jako badaczki, krytyczki, pisarki – jakże pokrewne praktykom „zwrotu afektywnego” – nie pozwala na budowanie suspensu. Nie wiem także, co miałyby do powiedzenia na temat dalszego życia bardzo bliskiego jej obszaru badawczego, czyli biografistyki. Materia losów wielkich, a także – coraz częściej – tych nieznaczących w ostatniej dekadzie doczekała się bowiem akademickiej rehabilitacji. W samej polskiej historii sztuki biografistyka wciąż rozwija się jednak opornie, choć, głównie za sprawą namysłu nad (nie)obecnością artystek, znać daje o sobie coraz bardziej wartki nurt refleksji nad powikłanymi związkami życia i dzieła⁵. Otwieranie archiwów, odsłanianie

3 Jerzy Jarzębski, [Wspomnienie o Małgorzacie Kitowskiej-Łysiak], [w:] *Rozmaitości emigracyjne. Literatura i sztuka*, red. Dorota Kudelska, Zdzisław Kudelski, Lublin 2017, s. 289.

4 M. Kitowska-Łysiak, *Wstęp*, [w:] eadem, *Ślady...*, op. cit., s. 7.

5 Warto w tym miejscu przywołać pracę Luizy Nader na temat Władysława Strzemińskiego (*Afekt Strzemińskiego. „Teoria widzenia”, rysunki wojenne, «Pamięci Przyjaciół – Żydów»*, Warszawa 2018), Agaty Jakubowskiej, dedykowaną Marii Pinińskiej-Bereś (*Sztuka i emancypacja kobiet w socjalistycznej Polsce. Przypadek Marii Pinińskiej-Bereś*, Kraków 2022), a także książki Piotra Słodkowskiego – o Marku Włodarskim (*Modernizm żydowsko-polski. Henryk Streng/Marek Włodarski a historia*

skrawków egzystencji i myśli potrafimy już rozpoznać jako zaproszenie do intelektualnej przygody. Nie jestem jednak pewna, czy przygody takiej, o jakiej świadczyłoby spotkanie Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak ze znaczącymi dla niej artystami, których dzieło zostało „zmałowane” przez życie⁶. Na przykład z Jackiem Sempolińskim. Do jego przekonania o tym, że sztuka jest przestrzenią porozumienia z drugim człowiekiem, procesem empatycznego „zabliźniania rany” pomiędzy dziełem i widzem, powracała wielokrotnie – od niego także rozpoczynając swoje dwie książki poświęcone sztuce powojennej⁷. Spotkania takie miały zatem wymiar intelektualnego wtajemniczenia, kontaktu, chciałoby się powiedzieć: *meeting*, który zmienia sposób myślenia i postrzegania świata, pomaga ustalić własny zespół pojęć, zadawać pytania o to, czego nie rozumiemy w sobie samych. Wówczas dzieło, niczym medium, pośredniczy w spotkaniu z Drugim.

W krajobrazie życia Brunona Schulza (Odnaleźć własną, prywatną mitologię...)⁸

W całej pełni metafizyczny charakter miało jednak tylko spotkanie z Brunonem Schulzem. Jego twórczości poświęciła swoje pierwsze i ostatnie teksty⁹. „Ślady”, „marginalia”, „ułamki zwierciadła” – już pobieżne zestawienie metafor, którymi się posługiwała, dobrze oddaje sposób myślenia kryjący się za nieustannymi powrotami do postaci i twórczości drohobyckiego autora. Świadomość ograniczonego poznania, towarzysząca każdemu historykowi, w konfrontacji z życiem i dziełem Schulza – przecież nadal enigmatycznym, pełnym „białych plam”¹⁰ – uległa wyostreniu, stała się sposobem na bardzo szczególne pogłębianie własnego warsztatu badawczego, a zarazem pisarskiego. Wspomniana wyżej potrzeba indywidualnego kontaktu z dziełem, a za pośrednictwem dzieła z żyjącym, choć nieobecnym autorem, wypełniała uniwersalną kondycję badacza przeszłości rodzącym moralnego imperatyw. Nie chciałabym być jednak źle zrozumiana. Każdy, kto poznał Małgorzatę Kitowską-Łysiak, z pewnością przyzna mi rację, że patos nie był jej szczególnie bliski. Poważny stosunek do przedmiotu

sztuki, Warszawa 2019) oraz Marku Oberländerze (*Klimat odwilży. Obrazy Marka Oberländera*, Gdańsk 2024).

6 M. Kitowska-Łysiak, *Wstęp...*, s. 17–18.

7 Eadem, *Rzeczywistość obrazu. Teksty o sztuce polskiej po 1945 roku*, Lublin 2007, s. 5–6.

8 Tytuł tekstu Małgorzaty Kitowskiej opublikowanego w lubelskiej „Kamieniu” w dwóch częściach na przełomie 1984 i 1985 roku.

9 Pierwszym z nich był tekst *Bruno Schulz – grafik i literat*, opublikowany w 1979 roku na łamach „Literatury”, a ostatnimi – artykuły o znaczeniu techniki *cliché-verre* dla projektu *Xięgi Bałwochwalczej* („Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2012) oraz relacji młodzieńczego szkicownika artysty i jego ostatniego dzieła, fresków w willi Landaua („Schulz/Forum” 2013).

10 Przypominam, że *Białe plamy w schulzologii* to tytuł książki pod redakcją Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak, wydanej w 2010 roku.

zainteresowania przeplatał się u niej nieustannie z przyjemnością odkrywania tego, co koturnową powagą podważa: odprysków codziennej krzątanimy, zapomnianych przedmiotów, bohaterów drugiego i trzeciego planu, a więc szczegółów. Interesowały ją „obrzeża, głównie to, co znalazło się niejako na zewnątrz jego dzieła życia – prozy”¹¹. Nie były to zresztą postulaty oderwane od rzeczywistości ani od sposobu bycia samej autorki, którą jej uczennice, takie jak ja, zdrobniale nazywały „Kitosią”. W jednej z jej ważniejszych książek, *Schulzowskich marginaliach*, skrupulatnie opracowanej zarówno literacko, jak i wizualnie, znalazła się wyrazista reprodukcja jednego z malowideł Schulza pozostawionych w willi Landaua – wizerunek kota. Tym, którzy znali autorkę, pod wrażeniem tego niepozornego, acz ekspresyjnego obrazu przed oczyma stanąć może jej własna bura i zaborcza kicia. Podobny los spleta zainteresowanie matką Schulza, tą „przeoczoną mieszkanką Schulzowskiej krainy wyobraźni”, której poświęciła znakomity esej *Matka wychodzi z cienia*¹², z ważną, z pozoru cichą obecnością mamy autorki, której dedykowana była niejedna książka. Są to afiliacje wynikające z mojej indywidualnej lektury i pamięci, aby jednak autobiograficznej interwencji stało się zadość, przedstawiam je jako symptomatyczne. Gdy bowiem przekonuję, że w piśarstwie Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak dokonywała się apoteoza szczegółu, to myślę o funkcji, jakiej udzielał mu Aby Warburg. Szczegół, wytrwale tropiony w dziele albo może raczej spontanicznie w nim napotykanym, decydował nie tylko o jego interpretacji, ale o porządku rzeczy. Taki sposób myślenia o przeszłości zawsze będzie kreślony szkicową kreską, a jego efektem musi być zbiór tekstów i obrazów, z których można dowolnie czerpać. Do jego określenia nie potrzeba jednak autora *Atlasu Mnemosyne*. Równie dobrze przewodnikiem po świecie szczegółu może być bowiem Schulz, wnikliwy obserwator bliskich mu ludzi, swego miasteczka i siebie. Sposób odślaniania struktury świata, a także sfery nadmysłowej, poprzez operowanie partykularnymi widokami rzeczy i wieloma perspektywami oglądu był bowiem także jego domeną. „Sęk jednak w tym, że z dorobku Schulza trudno wyciąć fragment, który nie miałby związku z innym fragmentem, ten zaś z jeszcze innym i tak dalej” – pisała Kitowska-Łysiak¹³. Była to zarazem jej własna zasada działania – te słowa można bowiem odnieść i do jej piśarstwa.

W znanym – a dla lubelskiej badaczki, jak sądzę, szczególnym – szkicu Schulza, *Mityzacja rzeczywistości*, padają znamienne słowa: „rzeczywistość jest cieniem słowa”¹⁴. Jest także cieniem obrazu. Szczegół nie istnieje bez całości, a jednak owa całość nigdy w pełni się nie objawia – jedynie w dążeniu.

11 Eadem, *Od autorki*, [w:] eadem, *Schulzowskie marginalia...*, op. cit., s. 7.

12 Ibidem, s. 29–46.

13 Ibidem, s. 7.

14 Bruno Schulz, *Mityzacja rzeczywistości* (1936), [w:] idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. Jerzy Jarzębski, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1989, s. 368.

Kitowska-Łysiak zatem pisała: „Czy sztuka przywraca pamięć o rzeczywistości, by tak rzec, fizycznej i zarazem uniwersalnej, czy reaktywuje jedynie fikcję – mit artysty, prywatny, indywidualny? I co pozwala nam zbliżyć się do prawdy o świecie: to, co ogólne, czy to, co szczególne, pojedyncze? Najprawdopodobniej – w różnym stopniu – i jedno, i drugie”¹⁵. Wspomniany wcześniej moralny imperatyw przybliżania się do przeszłości i rzeczywistości, który realizowała i z którym zmagala się na swój szczególny sposób, miał zatem jeszcze jeden wymiar. Był także praktykowaniem uważności. Oczywiście dzisiaj, gdy to pojęcie – jako anglosaskie *mindfulness* – robi „pop-psychologiczną” karierę, należałoby obwarować je kilkoma zastrzeżeniami, starannie przyjrzeć się odcieniom słowa „kontemplacja” i tradycjom kulturowym, z których się ono wywodzi. Chodzi jednak o to, że skupienie i refleksja nie miały dla Kitowskiej-Łysiak charakteru użytkowego (kto bowiem uprawia naukę bez skupienia i refleksji?), ale stanowiły o sposobie przeżywania procesu badania i wyrażania doświadczenia przeszłości. To jest natomiast domeną dusz tylko „poniekąd akademickich”, a w dodatku tych, które potrafią wyartykułować – a więc zamknąć w tekście – analityczną sprawność na równi z życiem, które ją infekuje. Myślę, że, między innymi, z tego powodu Kitowska-Łysiak łączyła namysł nad sztuką z zainteresowaniem tym, co i jak o sztuce pisano – wiele jej esejów było bowiem poświęconych lekturze ważnych dla niej tekstów, przeprowadzanej jakby „w zbliżeniu”. Takie *close reading* ujawniało niezwykle szerokie spektrum problemów zarówno badawczych, jak i egzystencjalnych. Zwróciła zatem uwagę choćby na Adama Hoffmana zobaczonego przez Mieczysława Porębskiego (by zgłębić problem „artystów osobnych”) albo na autobiograficzną prozę Józefa Czapskiego (żeby uchwycić różne modusy znaczeniowe artystycznej, kontemplatywnej wizji¹⁶). Osobne miejsce w owych praktykach wnikliwej lektury, obok samych obrazów, zajmują rzecz jasna teksty Schulza – zwłaszcza Schulza-krytyka – które, rozproszone w czasopiśmie, przez długi czas były pomijane nawet przez samych schulzologów¹⁷.

15 Ibidem, s. 46.

16 M. Kitowska-Łysiak, „Un peu demodé”. O Adamie Hoffmannie, [w:] eadem, *Rzeczywistość obrazu...*, op. cit., s. 35–47; eadem, *Sztuka – „posiew kontemplacji”?*, [w:] eadem, *Rzeczywistość obrazu...*, op. cit., s. 9–19.

17 B. Schulz, *Szkice krytyczne*, oprac. i posłowie M. Kitowska-Łysiak, Lublin 2000.

W poszukiwaniu Autentyku¹⁸

O szczególe można także myśleć podobnie jak późny Roland Barthes, a więc jako o *punctum*. Dla niego był on poznawczą przygodą, przeszywającym doznaniem detalu, który fotografię przywraca (mojej) rzeczywistości. Dla autora *Camera lucida* [polski tytuł: *Światło obrazu*] szczegół był więc także spotkaniem mojego czasu z czasem minionym, lecz uobecnionym w spojrzeniu. Krótkotrwałym poczuciem, że dotykam przeszłości w sposób niezapośredniczony; że to, co/kogo widzę, już minęło. „To-było”, ale zarazem wciąż żyje. Dla Kitowskiej-Łysiak refleksja o sztuce i historii była doświadczeniem podobnym, *punctum* podniesionym jakby do drugiej potęgi. Rozpoznania, a raczej poczucia tego szczególnego stanu (współ)bycia, sytuowania się zarazem wewnątrz i na zewnątrz zdarzeń, pomiędzy tym, co subiektywne, indywidualne i obiektywne, uniwersalne, wytrwale poszukiwała. Nie wystarczało jej zamykanie zjawisk w słowach: „Choć ostatecznego aktu włączenia jakiegoś zdarzenia w obszar, w dzieje sztuki dokonujemy, posługując się językiem, to warunkiem porozumienia jest jednak coś więcej niż samo tylko nazwanie. Jest nim poczucie wspólnoty, zamieszkania we wspólnym Domu, poczucie dążenia do jednego celu [...]”¹⁹. Spotkanie, porozumienie, dialog, próba poszukiwania uniwersalnego, „ludzkiego” w tym, co często skrajnie indywidualne – biologiczność, cielesność, ale także duchowość – są również fundamentem pewnej wizji uprawiania humanistyki, którą – pożyczając pojęcie „krytyki towarzyszącej” Tadeusza Nyczka – można byłoby nazwać właśnie towarzyszącą. Sprawne poruszanie się po obrzeżach dyskursu i uważne podążanie w tym samym kierunku wraz z wybranymi bohaterami dobrze określają jej specyfikę. Zresztą i u Barthes’a można znaleźć bolesne dla autora rozważanie o niemożliwości dotarcia do prawdy o rzeczywistości, a nawet o sobie. Nie może tego zaoferować ani fotograficzny portret, ani – jak u Schulza – lustrzane odbicie: „Oby i gdzieś w bok patrzący stoisz tam i zdajesz się nasłuchiwać gdzieś w głębi, komuś innemu posłuszny, skądinąd czekający rozkazów”²⁰. Jednak zmaganie z formą, z niejednoznacznością (siebie samego) napędzało jego sztukę, a Kitowska-Łysiak, tropiąc szczegóły – na przykład domowe pantofle na jednej z najbardziej znanych fotografii artysty – towarzyszyła tej wiwisekcji. Kompozycja wspomnianego zdjęcia jest więc przez autorkę rozumiana jako

18 Tytuł wstępu Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak do katalogu wystawy pod tym samym tytułem, na której prezentowano prace Stanisława Fijałkowskiego, Eugeniusza Muchy, Zbigniewa Makowskiego, Jerzego Nowosielskiego i Andrzeja Strumiły. Wystawa miała miejsce w lubelskiej Starej Gallerii BWA w 2002 roku.

19 M. Kitowska-Łysiak, *Przykry charakter obcości*, [w:] eadem, *Ślady...*, op. cit., s. 191.

20 Bruno Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. Jerzy Jarzębski, Wrocław 1998, s. 326–327.

cudzysłów, autoironiczny nawias, „zabieg mający na celu podważenie tego, z czym przedstawienie narzuca nam się od pierwszego wejrzenia”²¹. I to stwierdzenie można odnieść nie tylko do fotograficznych portretów autora *Sanatorium pod klepsydrą*, ale również do jego artystycznego credo, a także do programu podążającej za nim badaczki, która zachęcała, by wyostrzyć optykę aparatu percepcji. Zacząć czytać (i widzieć) między wierszami.

Schulz, jako osoba i problem badawczy, oświeślał jeszcze jedną specyficzną cechę refleksji Kitowskiej-Łysiak, o której już mimochodem wspomniałam: pograniczność. Teraz jednak chciałabym zwrócić uwagę na inny jej wymiar niż samo sytuowanie siebie na obrzeżach akademickiego dyskursu. Być na pograniczu to także balansować pomiędzy słowem i obrazem. Jest to fundacyjna kondycja historyków sztuki, zamknięta w starym toposie „korespondencji sztuk”. Bez trudu można przywołać kilku powojennych patronów takiej postawy – choćby Mieczysława Porębskiego czy Wiesława Juszczaka – do których Kitowska-Łysiak często się odwoływała. A jednak problem „korespondencji” był przez nią traktowany – co niezaskakujące – indywidualnie. Sieć powiązań pomiędzy dwoma dziedzinami krążyła niemal zawsze wokół biografii albo samego autora – gdy uchwytnie mogło być specyficzne dla niego multimodalne usytuowanie względem czytelnika i widza, wymagające uważnej „lektury” – albo osoby interpretującej. W tym przypadku przeczytane przez badaczkę teksty lub przywoływane obrazy oświełają dzieło podane w innym, „drugim” medium. Siłą się na terminologiczną precyzję, można byłoby określić ten typ refleksji mianem komparatystycznego. Nabiera on szczególnej wymowy zwłaszcza wtedy, gdy komparatystykę traktujemy szeroko, jako nomadyczną dyscyplinę promującą spojrzenie z ukosa, a co za tym idzie – praktykę uważności, która pozwala uniknąć schematyzmu²². Fragmenty, marginesy, ślady są jej domeną, w procesie ich interpretacji bowiem decydujące znaczenie ma poznawcza ciekawość, skłonność do otwierania nowych sensów. Można byłoby więc powiedzieć, że podczas gdy u Schulza sięganie do słowa i obrazu wynikało, między innymi, z potrzeby wyrażenia szczególnie złożonego projektu własnej wyobraźni, w pisarstwie Kitowskiej-Łysiak umożliwiało zbliżenie się do niego na tyle, na ile to możliwe. Umożliwiało zarówno doświadczanie, jak i uczciwe towarzyszenie imaginarium Schulza.

Uważność Kitowskiej-Łysiak podążała jeszcze innym wyznaczonym przez drohobyckiego autora szlakiem. Drogą fascynacji „szpargałem”, tym, co banalne, tandetne, nieprofesjonalne, w którym dokonywało się jednak – niczym

21 M. Kitowska-Łysiak, *Twarz artysty – fizjonomia bez pointy*, [w:] eadem, *Schulzowskie marginalia...*, op. cit., s. 26.

22 O komparatystyce w kategoriach „dyscypliny nomadycznej” pisał Andrzej Hejmej: A. Hejmej, *Komparatystyka kulturowa: interpretacja i egzystencja*, „Teksty Drugie” 2010, nr 5, s. 53–64.

w legendzie o Annie Csillag – uświęcenie profanum²³. W repertuarze zjawisk niegodnych i naiwnych mieści się także prowincja. Podobnie jak pogranicze oferowała ona Kitowskiej-Łysiak walory liminalnego stanu bycia, moment zawieszenia pomiędzy partykularnym a uniwersalnym. W ten sposób widziała Drohobycz Schulza, dla którego „drobiazg prowincji, tak jak drobiazg pozornie podrzędnego przedmiotu, był niczym kryształ, w którym przegląda się cały świat”²⁴. Ale takim miejscem był również Lublin, dla którego (razem z Władysławem Panasem i środowiskiem skupionym wokół Stowarzyszenia Festiwal Brunona Schulza, a także Ośrodka Brama Grodzka – Teatr NN) współtworzyła mityczną opowieść, „Księgę” miasta poetów i „widzących”²⁵. Schulzowski Drohobycz (ale także Lwów), również za jej sprawą, mógł zatem przejrzeć się w (Czechowiczowskim) Lublinie i na odwrót, powołując do życia miejsce wyobrażone, spadkobiercę synkretycznego idiomu wschodniego pogranicza, które – jak każde pogranicze, rzeczywiste czy tylko wymaginowane – staje się rezerwuarem kreatywnej potencji. Jest to zresztą miejsce, w którym szczególnie lubią przebywać – lub, parafrazując Schulza, często stąd biorą swój duchowy rodowód – artyści osobni, wizjonerzy. Ów pograniczny, prowincjonalny idiom szczególnie dobrze przystawał do jej postawy jako badaczki, autorki i czytelniczki, ponieważ niełatwo jest zamknąć go w języku, wyrazić choćby pobieżnie bez odwoływania się do dynamicznej gry detalu i całości, wielokrotnych przybliżeń i panoramicznych widoków. Mówiąc zaś językiem współczesnej historii sztuki – figuracji i abstrakcji. Podążając za Hansem Georgiem Gadamerem, widziała szczególny walor w wysiłku godzenia antynomii, które „są nieprzekraczalne tylko w słowie, w języku mówionym i pisanym, w języku krytyki i historii sztuki, zniewolonym regułami dyskursu, nie zaś w sztuce samej, wolnej i nieprzewidywalnej. Ona uchyla wątpliwości, niweluje bariery, godzi przeciwieństwa”²⁶. Trafnie zatem o hermeneutycznej postawie Kitowskiej-Łysiak pisała Urszula Ślusarczyk, wskazując, że budowała „nowe relacje i głębsze konteksty”²⁷. Czyniła to nie tylko w samym sposobie myślenia o problemie badawczym, ale także w chętnie i często podejmowanej aktywności opracowywania i redagowania antologii i tomów zebranych, a zatem gromadzenia tekstów rozproszonych, skrupulatnej pracy wykonywanej po to, by głos oddać innym.

²³ M. Kitowska-Łysiak, „Ja, Anna Csillag...”, [w:] eadem, *Schulzowskie marginalia...*, op. cit., s. 47–67.

²⁴ Ibidem, s. 60.

²⁵ Grzegorz Józefczuk, *Schulz w Lublinie. Nasza tutaj specjalna rola*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2019, nr 1–2, s. 451–453. Na temat Lublina jako opowieści zob. dedykowany miastu numer „Kontekstów” z 2017 roku.

²⁶ M. Kitowska-Łysiak, *Wróblewski odzyskiwany, czyli próba myśli o tym, co obraz „wiedzieć może”*, [w:] eadem, *Rzeczywistość obrazu...*, op. cit., s. 85.

²⁷ Urszula Ślusarczyk, [Wspomnienie o Małgorzacie Kitowskiej-Łysiak], [w:] *Rozmaitości emigracyjne. Literatura i sztuka...*, op. cit., s. 293.

Czy nowa historia sztuki?²⁸

Warto zatem zapytać o aktualność kultywowanej przez Małgorzatę Kitowską-Łysiak wizji refleksji naukowej. Z pewnością jej etyczny wymiar przystaje do wpływowej dziś perspektywy humanistyki ekologicznej. Ewa Domańska w ogłoszonym rok po śmierci lubelskiej schulzolożki programowym artykule pisała o tym paradygmacie jako o wyrosłym z tęsknoty za przynależnością do wspólnoty. Zauważyła, że jest on oparty na promowaniu „innego sposobu widzenia świata”, wynikającego z myślenia relacyjnego, podkreślającego „wzajemne związki, współzależność, współbycie i współ-życie naturo-kultury, człowieka i środowiska, bytów i istot ludzkich i nie-ludzkich”²⁹. Przypomnę więc, że w ostatnim okresie życia Kitowską-Łysiak fascynował głos i losy zwierząt – choćby wymarłego ptaka dodo – nie tylko w imaginarium wizualnym samego Schulza, ale także w praktykach współczesnych artystów³⁰. Skądinąd zaś wiemy, że „bezbłędnie rozpoznawała różne odmiany ziół”³¹. Podobnie przedmioty codzienne, wspomniane już „szpargały”, traktowane były przez nią jako element współtworzący nie tylko świat przedstawiony, ale także rzeczywistą tkanę, która się pod nim kryje. Dziś już przywykliśmy do tego, że byty nie-ludzkie, a także same dzieła, mają swoją sprawczość, życie i śmierć, a więc także własne opowieści, splatające się z narracjami człowieka. Biografie rzeczy czy miast usytuowały się na dobre w praktykach akademików i prywatnych lekturach. Domańska zauważyła, rzecz jasna, że humanistyka ekologiczna miała swoich prekursorów, wywodzących się z młodego duchem kontrkulturowego środowiska lat siedemdziesiątych XX wieku. Byli wśród nich filozofowie – na przykład Fritjof Capra – ekolodzy, feministki, artyści, a nawet, dodam, katolickie teolożki, którzy pod koniec ubiegłego stulecia, epoki totalitaryzmów i politycznych wstrząsów, a więc w dobie „obumierania postmodernizmu”, na różne sposoby artykułowali potrzebę tworzenia nowego społecznego programu globalnego współbycia. Kategorie takie, jak intuicja, wyobraźnia, partnerstwo, ale także lokalność, „tubylczość” i duchowość, nie były dla nich tylko „innym” nauki, jej „poniekąd akademickim” obrzeżem, ale koniecznym elementem etosu uczonego. Nie jest to zatem paradygmat jednolity światopoglądowo, można też debatować nad jego faktyczną nowością, ale

28 Tytuł recenzji wystawy *Powinność i bunt* w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki, poświęconej historii warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Recenzja ukazała się na łamach pisma „Aspiracje” w 2005 roku.

29 Ewa Domańska, *Humanistyka ekologiczna*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1–2, s. 15.

30 Mam na myśli dwa teksty, „*Dom Martwych Zwierząt*” oraz *Szeny z Dodolandii. Przypisy do imaginarium Brunona Schulza*, oba opublikowane na łamach „Kontekstów” w latach 2010–2011.

31 Marcin Lachowski, [Wspomnienie o Małgorzacie Kitowskiej-Łysiak], [w:] *Rozmaitości emigracyjne. Literatura i sztuka...*, op. cit., s. 311.

z pewnością afirmuje on komparatystyczny, antytotalistyczny gest, tak samo jak afirmuje życie. Spełnia się też, jak sądzę, w poszukiwaniu języka wystarczająco przejrzystego i empatycznego, by był w stanie podtrzymywać dialog – na przykład języka autentycznej sztuki czy poezji.

Upominam się o miejsce dla Małgorzaty Kitowskiej-Lysiak w genealogii „ekologicznego myślenia”. Nawet jeśli jest to jedynie mało znacząca potrzeba klasyfikacji, to jednak dzięki niej bardziej wyrazistej wymowy nabiera estyma, jaką lubelska badaczka darzyła artystów osobnych, kontestatorskie bycie *démodé*, niepopularne malarstwo figuratywne, pokorne roztrząsanie fragmentów i śladów rzeczywistości albo zgłębianie prywatnej, fantastycznej i symbolicznej ikonografii. Jej optyka nie powinna być widziana jako reakcyjny przejaw sprzeciwu względem nowoczesności, ale raczej jako zabieg rewizji kanonu, wyraz spojrzenia dekolonizującego i w tym sensie emancypacyjnego, wizjonerskiego. Jeśli można w ekologicznych kategoriach pomyśleć o wymiarze „poniekąd akademickiego” projektu autorki *Schulzowskich marginaliów*, to eksponuje on aktualność sztuki samego Schulza, jej rys wielogatunkowy, kosmiczny, transgresyjny, na kresach którego znajdziemy nie generalną odpowiedź, ale raczej uniwersalne pytanie: co znaczy wiedzieć?