

Bartosz Dąbrowski: „Białe plamy w schulzologii” pod redakcją Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak

Ubi leones... terra incognita

Zbiór *Białe plamy w schulzologii* zawiera materiały z międzynarodowego panelu dyskusyjnego, który stanowił część projektu *Schulzowska jesień*, zrealizowanego w listopadzie 2007 roku przez Katedrę Historii Sztuki Współczesnej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego oraz Centrum Kultury w Lublinie przy współpracy Polonistycznego Centrum Naukowo-Informacyjnego imienia Igora Menioka w Drohobyczu. Bogato ilustrowana książka zawiera referaty wygłoszone w trakcie panelu, artykuły dołączone później do zbioru przez redaktorkę, a także przynosi zapis dyskusji zamykającej samo spotkanie¹.

Po syntezie *Słownika schulzowskiego* (2006) i amsterdamskim zbiorze (*Un)masking Bruno Schulz* (2009) lubelska monografia bodaj w największym stopniu przedstawia kierunki najważniejszych współczesnych badań nad spuścizną Brunona Schulza. Głównym tematem zbioru są nie tylko tytułowe „białe plamy” Schulzowskiego dzieła, ale także granice i perypetie dzisiejszej schulzologii jako dyscypliny międzynarodowej i coraz bardziej hermeneutycznie otwartej na nowe konteksty i metodologie. Z tego powodu autorzy monografii wskazują obszary szczególnie ważne dla współczesnej wiedzy o twórczości Schulza.

Warto od razu uściślić, że tytułowa metafora zbioru odwołuje się do takiego obrazu mapy i takiego rozumienia „białych plam”, w którym stanowią one część terytorium już (w pewien sposób) epistemologicznie wyznaczonego przez dotychczas prowadzone badania. W opinii Jerzego Jarzębskiego status takich „miejsc niedookreślenia” we współczesnej schulzologii polega na ich podwójnym usytuowaniu – są one jednocześnie dość dobrze zlokalizowane i zarazem tylko częściowo wypełnione. Stąd też trudno mówić w jej obrębie o „białych plamach” *sensu stricto*, ponieważ granica potencjalnie „niesystemowych” odczytań

1 *Białe plamy w schulzologii*, pod red. M. Kitowskiej-Łysiak, Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2010. Dalej podaję tylko numer strony w tekście głównym. Warto dodać, że w zamykającej zbiór debacie wzięli udział literaturoznawcy i historycy sztuki, głównie autorzy zebranych w zbiorze tekstów, a także przysłuchujący się rozmowie uczestnicy.

jest wyjątkowo silnie ograniczona przez stosunkowo ustabilizowany i właśnie „systemowy” charakter całej dyscypliny. To między innymi powód, dla którego, jak zauważa inny autor zbioru, Jan Gondowicz, (prawie) każdy ze współczesnych schulzologów z reguły wie, gdzie i czego należy szukać. W tej perspektywie „nieznane” terytoria pokrywa gęsta siatka adnotacji i monogramów, dzięki którym to, co niewiadome, jest już częściowo zaanektowane lub częściowo dookreślone. Gondowicz porównuje taką sytuację do map z wypełniającymi puste pola inskrypcjami *ubi leones* („tu są lwy”) lub fantastycznymi przedstawieniami mitologicznego bestiariusza. W opinii badacza współczesna schulzologia ma jednak nader konkretne wyobrażenie „lwów” kryjących się w schulzowskim półmroku. Są to – jak wymienia autor w podsumowującej dyskusji – judaizm i żydowskość, a także sprawy polsko-żydowskie, dalej kwestia niepokojącej seksualności autora *Xięgi bałwochwalczej*, a także, jak uzupełniają pozostali uczestnicy debaty, nieznanne fakty biograficzne (związane na przykład z pobytem Schulza w Wiedniu) czy też kwestie łączące jego wczesne dzieło malarskie z problematyką obrazu obecną w jego prozie. Innymi poświadczonymi przez autorów zbioru połaciami szczególnej „sejsmicznej” aktywności, pozwalającej żywić nadzieję na możliwość tektonicznych przesunięć całego paradygmatu schulzologii, zdają się psychoanaliza i badania genderowe, stanowiące cały czas szczególny rodzaj wyzwania dla interpretatorów dzieła Schulza.

Wydaje się zatem, że lubelską monografię określić można jako rodzaj szkicowej lub fragmentarycznej mapy, obejmującej zwłaszcza trzy zasadnicze „tereny odkrywkowe” współczesnej schulzologii. Pierwszy obszar stanowią studia nad obrazem malarskim i graficznym, które podejmują także kwestię ich relacji z prozą – ranga tych badań wzrasta wraz z świadomością coraz większego znaczenia plastycznego dzieła Schulza dla całości jego *œuvre* i – jak można sądzić – ma także pewien związek ze współczesnym zwrotem ikonycznym i zainteresowaniem performatyką. Kolejnym poszerzającym się terytorium schulzologii zaświadczone przez omawiany zbiór jest obszar studiów nad judaizmem i kontekstami żydowskimi, który łączy problematykę tożsamościową i etniczną z historycznymi zagadnieniami charakterystycznymi dla kulturowego „biotopu” galicyjskiego i z zagadnieniami z pogranicza geopoetyki i urbanizmu. Trzecie i ostatnie „nieznane” terytorium monografii obejmuje tematykę seksualności i erotyzmu, skonfrontowaną zarówno z kontekstem francuskiego i austriackiego *fin de siècle*’u, jak i z filtrami współczesnej perspektywy feministycznej i genderowej.

Szczególnie intrygującą właściwością zbioru wydaje się logika wzajemnych przecięć tych obszarów i możliwość ich potencjalnego wielopoziomowego oddziaływania, częściowo zresztą udokumentowana przez poszczególne artykuły. Warto zwrócić przy tym uwagę, że wszystkie spośród wymienionych tematów stanowią pole szczególnego zainteresowania schulzologii ostatnich dwóch dekad i z tego powodu trudno uznać je za przykłady Schulzowskiej *terra incognita*.

Zagadki obrazów

Większość artykułów lubelskiego zbioru podejmuje tematykę dzieła malarskiego Schulza. Część z nich koncentruje się na biograficznych drobiazgach i niewielkich detalach, które w wypadku badań nad Schulzem odsłonić mogą jednak obszary potencjalnej odkrywczości i oddziaływać niczym derridiański suplement. Poszerzają one także zakres wiedzy nad związkami biografii i dzieła malarskiego Schulza.

Shalom Lindenbaum w tekście *Bruno Schulz w Berlinie* przedstawia okoliczności pobytu pisarza w stolicy Niemiec (w 1920 lub 1921 roku), zajmując się głównie okresem biografii Schulza poprzedzającym podjęcie przez niego posady nauczyciela rysunków w drohobyckim gimnazjum (1924). Wedle autora młody Schulz odbył w tym czasie podróże do Warszawy, Kudowy, Berlina i do Wiednia (1923), usiłując sprzedać w tych miastach prace graficzne pochodzące prawdopodobnie z *Xięgi bałwochwalczej*. Z relacji zgromadzonych przez Lindenbauma wynika, że w tych latach autor *Sanatorium pod Klepsydrą* zamierzał zrobić karierę jako malarz (wykonał wówczas kilka olejów) i wytrwale poszukiwał nabywców dla własnych dzieł.

Lindenbaum wskazuje także na psychologiczny aspekt oddziaływania Wiednia w świadomości drohobyckiej społeczności żydowskiej. Wiedeńska metropolia była miejscem, gdzie prawie każdy z żydowskich mieszkańców Drohobycza usiłował osiąść, o czym świadczą przywołane przez autora przedwojenne pochwalne adresy ku czci cesarza Franciszka Józefa, otoczonego w mieście szczególnym kultem, a także świadectwa relacji rodzinnych łączących żydowskich drohobyczan z ich rodzinami w Wiedniu, jak również – *last but not least* – fragmenty listów gestapowca Landaua (także wiedeńczyka), szydlerczy przywołującego wspomniany stosunek semickich mieszkańców prowincji do dawnej metropolii. Niemożność podbicia Wiednia przez młodego Brunona, który po dłuższym, choć znaczącym przerwami pobycie w okresie wojny (1914–1918) podjął jeszcze jedną próbę zamieszkania w stolicy (1923), częściowo tłumaczyć może późniejszą decyzję o podjęciu pracy w prowincjonalnym gimnazjum w roli szkolnego nauczyciela (1924).

Podobną zagadkę malarskich początków twórczości Brunona Schulza podejmuje Ewa Kuryluk w artykule *Od Arthura Millera w Baden do tajemniczej kolekcji w Zachęcie*. Autorka stawia w nim pytanie o zaginione obrazy młodego autora i o losy tajemniczej kolekcji, na której ślad natrafiła przy przygotowywanej przez siebie w 2002 roku wystawy *Przedwiośnie. Sztuka polska 1880–1920* w warszawskiej Zachęcie. W pace obrazów znalezionych pod podłogą domu w Wałbrzychu i dostarczonych przez anonimowe małżeństwo znalazły się prace sygnowane nazwiskiem pisarza. Nie przypominały one „prawie nic z Brunona Schulza, jakiego znamy” (s. 26). Ostatecznie znajdujące się w tym

zbiorze kopie obrazów Weissa, chasydzkie sceny rodzajowe i niedokończone portrety zostały uznane przez Jerzego Ficowskiego za falsyfikaty i zwrócone właścicielom. Zdaniem Kuryluk nie można jednak do końca odrzucić tezy, że stanowić one mogły przykład najwcześniejszych prac Schulza i szczególnie dokument z czasu początków jego malarskiego terminowania.

Na inny biograficzny i plastyczny kontekst twórczości autora *Sklepów cynamonowych* zwraca z kolei uwagę Małgorzata Kitowska-Łysiak w artykule *Duch uwikłany w materię (ciała)*. Autorka przedstawia w nim dzieje koleżeńskiej więzi łączącej Schulza z rysownikiem i współtwórcą „Kameny” Zenonem Waśniewskim. Znajomości z tym grafikiem, będącym rówieśnikiem Schulza (pisarz zapoznał się z nim na lwowskiej Politechnice w roku 1910), zawdzięczamy między innymi jedyny zachowany manuskrypt Schulzowskiego opowiadania (*Drugiej jesieni*, opublikowanej przez Jerzego Ficowskiego w roku 1973 wraz z faksymile). W archiwum Waśniewskiego zachowały się także rysunki przedstawiające Schulza, w tym dwa szczególnie studia powstałe w trakcie wspólnego pobytu w Zakopanem latem 1935 roku, które badaczka zestawia jako dwie różne próby uchwycenia cielesności pisarza przez innego rysownika. W ołówkowym szkicu, datowanym na sierpień 1935 roku i zatytułowanym *Karykatura Brunona Schulza*, Waśniewski sportretował rozczochranego autora *Komety* w trakcie toalety, z odkrytym torsem i w spodniach od pidżamy. Szkic bezlitośnie obnaża cielesną nędzę niespełna czterdziestoletniego Schulza, który w liście powstałym w tym okresie wspominał, że waży zaledwie pięćdziesiąt trzy kilogramy. Wbrew ironicznej tytułaturze ten bodaj jedyny rysunek ciała pisarza odzwierciedla gorzyc i zakłopotanie obserwatora. Zupełnie inny charakter przyjmuje potrójne studium twarzy Schulza, wykonane przez Waśniewskiego w technice tempéry. Jak zauważa Kitowska-Łysiak, twarz modelu odzwierciedla na nim różne mimiczne fazy, które odnajdziemy także na autoportretach pisarza, a także na słynnym zdjęciu Schulza z Witkacym i Romanem Jaworskim. Zasadniczą cechą portretu uchwyconą przez grafika jest znamię nieobecności modelu, którego twarz zapada się pod swoim brzemieniem, by w innym momencie rozpalic i ożywić, co symbolizuje walkę ducha z ciężarem materii.

Autoportret z dybukiem i bachantką

Do najważniejszych artykułów zbioru, łączących problematykę malarskiego przedstawienia z całością Schulzowskiego *œuvre*, należy zaliczyć dwa brawurowe i ambitne eseje Jana Gondowicza: *Mrugająca materia* i *Magiczna bogini ciała*. W pierwszym i jednocześnie najobszerniejszym tekście całego zbioru autor podejmuje wątek ukrytych figur w obrazach Schulza, które wiąże z tradycją barokowej anamorfozy i jarmarcznych *Vexierbilder* (zniekształconych obrazów). Wedle autora w znacznej części rysunków pisarza można odkryć zakamuflowane i z reguły parodystyczne przedstawienia, kontrapunktujące prze-

śmiewczo figuralne znaczenie obrazu. Gondowicz nie rozstrzyga, na ile te odwrócone zniekształcenia stanowią dowód świadomego działania pisarza, a na ile są wyrazem oddziaływania jego nieświadomości (w swoim studium poświęconym Leonardowi da Vinci Freud składał podobne przedstawienia na karb mechanizmów nieświadomych), autor przedstawia jednak frapujące uzasadnienie takiej praktyki we fragmentach dotyczących różnych obszarów prozatorskiego dzieła Schulza.

Wedle Gondowicza na trop anamorfotycznej karykatury natrafić można po odwróceniu rysunku Schulza do góry nogami. Portetowane twarze odsłaniają wówczas swój zdeformowany rewers – karłów, koboldów bądź uwięzionych w ciele i parodystycznie przedstawionych demonów. Przykładem takiego obrazu ukrytego w obrazie może być choćby zamieszczona w „Tygodniku Ilustrowanym” (nr 2 z 1935 roku) grafika *Dodo i ciotka Retycja*, przedstawiająca postać jednego z bohaterów prozy Schulza. Dodo uskarża się, że nie daje mu spać ktoś w nim zamurowany, przywołując aluzyjnie figurę dybuka zaczerpniętą z folkloru żydowskiego. Autor artykułu zwraca uwagę, że po odwróceniu szkicu o sto osiemdziesiąt stopni fizjonomia postaci ulega diametralnej i groteskowej metamorfozie i przyjmuje kształt odpychającego i szydlerczego kobolda.

Na ślad podobnej zabawy Gondowicz trafia w najwcześniejszych rysunkach Schulza, podając je za przykład szkolnego folkloru (młodzieńczy szkic *Kot* z 1907 roku przekształca się po odwróceniu w sylwetkę psa); tropi ją także w innych szkicach i grafikach, przywołując kilkanaście przykładów podobnie zastosowanej techniki.

Podane przez badacza przykłady nie zawsze są przekonujące i przypominają nieco tryb czytania tekstu poddanego lekturze anagramatycznej – ostatecznie spoza powierzchni komunikatu musi wyłonić się szereg liter, które od biedy połączą się w jakieś spójne całości znaczeniowe. Dlatego nie przekonują mnie argumenty Gondowicza, wedle którego Schulz ukrył na przykład we fragmencie *Kobiety z pejczem i klęczącego przed nią mężczyzny* „brodatego, wąsatego Małorusina, ostrzyżonego *à la moujik*, chwytającego się gestem desperacji za czoło” (s. 120). Podobnie wątpliwy charakter mają inne przywołane przez niego przykłady.

Znacznie bardziej przekonująco brzmią natomiast wywody autora dotyczące związku tak zarysowanych zabaw, polegających w dużej mierze na autosugestii i odnajdywaniu znaczących kształtów w przypadkowym kłębowisku linii, z pierwotną aktywnością artystyczną. Odnoszą się one zarówno do archaicznej sztuki wróżenia, rozumianej między innymi przez Benjamina i Agambena jako forma hipnagogicznego otwarcia się augura na obszar nieświadomości, jak i późniejszych praktyk surrealistów i artystów pokroju Kantora i Białoszewskiego, „lepiących” swoje światy z jarmarcznych i kalekich przedmiotów codziennego użytku. Autor w tym kontekście podaje przykład „frotazy” Maxa Ernsta (z 1925), które będąc odwzorowaniem drewnianej bretońskiej podłogi, przez swoją skom-

plikowaną „lineaturę” kierowały uwagę artysty w głąb symbolicznego porządku nieświadomego.

W dalszej części wywodu ten ważny wątek łączy się z obsesyjnym dla wyobraźni pisarza motywem tapet. Stanowią one przykład Schulzowskiej materializacji nieświadomości i swoistą „scenę pierwotną” jego pisarstwa. Autor przytacza w tym miejscu znamiennej odpowiedzi Schulza na ankietę „Wiadomości Literackich”, dotyczącą źródła inspiracji. „Pierwszym załącznikiem moich *Ptaków* – jak pisał Schulz – było pewne migotanie tapet, pulsujących w ciemnym polu widzenia – nic więcej. To migotanie posiadało jednak wysoki potencjał treści możliwych, ogromną reprezentacyjność, prawieczność, pretensję do wyrażenia sobą świata” (s. 121). Wedle Gondowicza te osobliwe obszary sennych spektralizacji materii wiążą się z wywiedzionym z tradycji „kacerskiego witalizmu” Paracelsusa i Agrippy von Nettesheim przekonaniem podzielanym także przez Schulzowskiego Ojca, który traktuje podobne miejsca rozluźnienia spójnych form świata organicznego jako ośrodki potencjalnego „odwrócenia” rozkładu, pociągającego za sobą możliwość zapanowania na twórczymi siłami natury i pokierowania „Drugą Generacją Stworzenia”. W ten sposób autor wskazuje na miejsca wspólne Schulzowskiego dzieła, łącząc obrazy anamorfotycznych *Vexierbilder* z motywem manekinów i zdeformowanych ciał, które zawsze mają w sobie coś z ducha panironii i szyderstwa.

Podobna erudycyjna strategia towarzyszy Gondowiczowi w drugim szkicu, zatytułowanym *Magiczna bogini ciała*. Badacz drobiazgowo analizuje w nim Schulzowski *Autoportret przy pulpicie rysowniczym* (1919), poddając szczegółowej interpretacji dwa znajdujące się w nim obrazy. Autor stawia tezę, że zamieszczone w ten sposób na drugim planie autoportretu szkice stanowią ilustrację ezoterycznych i hermetycznych poglądów Piotra Piobba (właśc. Pierre Vincenti), którego poglądy Schulz poznał za pośrednictwem opublikowanej w 1910 roku książki *Moralność rozkoszy. Wenus – magiczna bogini ciała (Studyum)*. Obecność dokładnie zilustrowanej symboliki Piobba, odnoszącej się zwłaszcza do postaci kobiecych i motywów związanych z bachanaliami, udokumentowana także na kartach *Xięgi bałwochwalczej*, stanowi wedle Gondowicza dowód oddziaływania intelektualnych zabaw rówieśniczego środowiska, podobnego do opisanej przez Zdzisława Kępińskiego „kultury tuchanowickiej”. Autor, kreśląc socjologiczne analogie ze sztuką wywiedzioną z środowisk małych grup rówieśniczych (leningradzkiej grupy Oberiu, katowickiego kręgu ezoterycznego Oneiron), podkreśla szczególne znaczenie, jakie dla młodego Schulza miała drohobycka samoszktałeniowa grupa Kalleia Marii Budratzkiej (Tempele), do której pisarz należał wraz ze Stanisławem Weingartenem (w latach 1910–1925).

Parergon Schulza

Autoportret przy pulpicie rysowniczym (z 1919 roku) stanowi także punkt wyjścia do analiz nad autoreferencyjnością Schulzowskich przedstawień, zawartych w artykule Ariko Kato *Obraz i Księga. O autoreferencyjności w twórczości Brunona Schulza*. Autorkę interesuje przede wszystkim obecny w tym dziele fenomen *mise en abyme*, który tłumaczy na polski jako samoodzwierciedlenie. W interpretacji japońskiej badaczki, powołującej się na definicję Luciena Dällenbacha, *mise en abyme* to rodzaj zwierciadła odbijającego fabułę przez jej proste lub pozorne podwojenie czy powtórzenie. Kato tropi fenomen autoreferencyjności na kilku powiązanych ze sobą płaszczyznach.

Pierwszą stanowi kategoria tak zwanego obrazu w obrazie, wykorzystująca także analizy Jacques'a Derridy, odnoszące się do kategorii Kantowskiego *parergonu*, która zasadza się na podwojeniu przedstawienia i zatarciu wyrazistej granicy pomiędzy wnętrzem (polem obrazu) a jego zewnątrz (czyli ramą lub bordiurą). Wedle autorki podobny mechanizm dostrzec można w najważniejszych autoportretach i portretach autorstwa młodego Schulza.

W *Portrecie Stanisława Weingartena* ostentacyjnie wyeksponowana rama kwestionuje realizm malarstwa i ujawnia tym samym określoną konwencję przedstawienia. Kato, poddając interpretacji pozostałe obrazy z tego okresu (na przykład *Autoportret z dwiema modelkami i Stanisławem Weingartenem* z 1921 roku), dowodzi, że ironizują one konwencję malarstwa figuratywnego i przedstawiają tym samym „modernistyczne widzenie kanonu malarstwa europejskiego” (s. 154). Derridiańska ironia Schulza, wynikła z logiki *parergonu*, zwracać się ma także wedle japońskiej badaczki w stronę relacji łączącej dzieło sztuki z odbiorcą. Kato wskazuje na fakt, że wspomniane szkice Schulza przedstawiają relację zachodzącą pomiędzy dziełem sztuki a samym widzem. Rysunki inscenizują obcowanie modela z dziełem sztuki – prawdopodobnie z własnym autoportretem – i w ten sposób odwracają kierunek relacji łączącej dzieło sztuki z naśladowaną naturą – tu model naśladuje dzieło sztuki.

Inny – tym razem już literacki – przykład dekonstrukcyjnego oddziaływania *parergonu* stanowi obraz mapy z Schulzowskiej *Ulicy Krokodyli*, w której zatarta i zakłócona zostaje granica pomiędzy tym, co odwzorowane, i samym odwzorowaniem. Jak nietrudno się domysleć (mając w pamięci znakomitą książkę Krzysztofa Stali), za główny motyw, spokrewniony z formą działania Derridiańskiego *parergonu*, uznany zostaje przez autorkę motyw Księgi występujący w twórczości Schulza. Według Kato inspirację dla mallarméańskiego ujęcia tego motywu znaleźć można w krótkim fragmencie Karola Irzykowskiego *Książka-matka (szkic scenariusza)*, zamieszczonego na łamach „Pionu” na początku grudnia 1933 roku, niespełna miesiąc przed ukazaniem się *Sklepów cynamonowych*. Typowa dla Księgi logika wycofywania się znaczenia i ironizo-

wania samej formy przedstawienia stanowi tym samym kolejny objaw autoreferencyjności, wynikający z oddziaływania strukturalnej dla twórczości Schulza *mise en abyme*.

Koda

Pozostałe zawarte w lubelskim zbiorze odczytania dzieła Schulza odnoszą się do obszaru literatury i wiążą się z próbami reinterpretacji pewnych aspektów jego prozy z perspektywy metodologicznych ujęć z pogranicza badań genderowych i tożsamościowych. Małgorzata Smorań-Goldberg w artykule *Metaforyczne kodowanie u Schulza na przykładzie „Wichury”* podejmuje ryzykowną próbę odczytania słynnego opowiadania ze *Sklepów cynamonowych* jako formy dialogu Schulza z toposem literatury żydowskiej – z obecną w niej (choćby w twórczości Szolema Alejchema) metaforą pogromu i prześladowania. Ewa Świąc z kolei poddaje feministycznej i częściowo psychoanalitycznej interpretacji opowiadanie *Sierpień*. Te interpretacyjne etiudy można potraktować jako wstęp do pogłębionej analizy twórczości Schulza z perspektywy feministycznej i psychoanalitycznej. Przedsięwzięcie takie wciąż jednak pozostaje niespełnioną obietnicą współczesnej schulzologii.