

[noty, recenzje, przeglądy]

Eliza Gościńskiak: *Xięga bałwochwalcza* w reprodukcjach

Gdy patrzymy na *Xięgę bałwochwalczą* Brunona Schulza, niemal zawsze mamy przed sobą r e p r o d u k c j e, a nie oryginalne grafiki. *Xięga*, jaką znamy – z wydań książkowych, albumów, katalogów wystaw czy różnofunkcyjnych artykułów – dawno temu wymknęła się sferze autentyczności; jest dużo bardziej samodzielna niż zbiory opowiadań, które wyszły spod ręki Schulza. To dzieło rozproszone, niemające od początku do końca określonego składu – stale się zmienia i wydaje się wciąż rozwijać. Tę dynamikę przypisuję właśnie jej nietrwałemu istnieniu, które zostało zawieszona między ukrytymi w ciemnościach oryginałami a świetnie znanymi nam reprodukcjami.

Reprodukcja techniczna dzieła sztuki nie jest niczym nowym, sam Schulz z jednego negatywu pozyskiwał kilka, a nawet kilkanaście odbitek – przygotował wiele egzemplarzy *Xięgi bałwochwalczej* o różnej zawartości i historii, według tylko sobie znanego klucza. (Ktoś, kto dysponuje możliwością porównania kilku egzemplarzy, skupiając uwagę na wybranym elemencie grafiki, jest w stanie stwierdzić kolejność powstawania odbitek oraz ocenić stopień zniszczenia negatywu)¹. Jednak należy odróżnić działanie *stricte* manualne, jak w przypadku czasochłonnej pracy nad *clichè-verre*'ami², od współczesnych sposobów reprodukcji, które głównie mają charakter cyfrowy. Odbitki materialne, mimo że

1 W numerze 5 tego czasopisma opublikowano próbę porównawczą odbitek *Mademoiselle Circe i jej trupy*. Zob. *Mademoiselle Circe i jej trupa. Przybliżenia*, „Schulz/Forum” 5, 2015, s. 97–112.

2 Schulz opisuje metodę, którą się posługiwał, w liście do Zenona Waśniewskiego. Zob. B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzupełnił S. Danecki, Gdańsk 2016, s. 68.

noszą znamiona falsyfikatów, wydają się pewne, ponieważ możemy zobaczyć ich fakturę i dzięki temu dostrzec w nich działanie historii. Tej pewności trzeba odmówić reprodukcjom, którym bliżej do podobizn niż do w pełni uformowanego dzieła.

Powtórzę za Walterem Benjaminem³. Reprodukacja, po pierwsze, pozbawia dzieło „pierwotnego znaczenia”, to znaczy przynależności do konkretnego miejsca i czasu. Po drugie (i chyba ważniejsze), manipuluje odbiorem dzieła, może go więc dowolnie modelować. Przynależność do konkretnego momentu czasowego i materialny stan dzieła składają się na pojęcie autentyczności. Podążając za tezą Benjamina, musimy przyznać, że nie znamy prawdziwej *Xięgi bałwochwalczej* ani trochę. Ta, która jawi się w naszej percepcji, jest jedynie fantazmatem, wymyka się regułom, jakie autor eseju nałożył na dzieło sztuki. Jego rozmyślaniami przyświeca jednak przekonanie o konieczności dojrzania dzieła, o potrzebie przeżycia go, spotkania rzeczywistego „twarzą w twarz” z dziełem sztuki. Tymczasem liczne reprodukcje książkowe udowadniają, jak silnie grafiki Schulza oddziałują na swoich odbiorców, gdy oryginały zamknięte w muzeach czy w prywatnych kolekcjach nie mówią do nas wcale, wydają się obce i niedostępne. To świadczy o zmianie sposobów odbioru sztuki i wymagań odbiorców względem niej. Niewykluczone, choć może to być ryzykowana hipoteza, że nie chodzi już o często wspomniane w sporach teoretyków „przeżycie estetyczne”. Możliwe też, że współczesnemu odbiorcy kompletnie nie jest ono potrzebne.

Xięga zaistniała w sferze publicznej właśnie w formie reprodukcji. Najpierw w ramach artykułów prasowych poświęconych Schulzowi lub jego twórczości pisarskiej. Z tego powodu szczególnie wydaje się 18 numer dodatku ilustrowanego do ukraińskiej „Chwili”, gdzie przedstawiane są dzieła z salonu wiosennego, który odbył się w Łodzi w 1930 roku⁴. Wśród nich znajduje się Schulzowska praca *Infantka i karły*. W pozostałych publikacjach tego typu grafikom narzucono funkcję ilustratorską, jak choćby w recenzji *Sklepów cynamonowych* autorstwa Leona Piwińskiego z 1934 roku⁵, obok której została umieszczona *Dedykacja*, oraz w słynnym wywiadzie Witkiewicza z Schulzem, opublikowanym w „Tygodniku Ilustrowanym” w 1935 roku⁶, który został wyposażony w trzy grafiki: *Xięgę bałwochwalczą II*, *Undulę w nocy* i *Zuzannę i starców* (wszystkie

3 Mowa o eseu W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, w: idem, *Twórca jako wytwórca*, przeł. H. Orłowski, J. Sikorski, Poznań 1975, s. 66–95.

4 „Chwila. Dodatek Ilustrowany” 1930, nr 18, s. 3, <https://libraria.ua/numbers/886/37259/?PageNumber=4&ArticleId=1517792&Search=chwila%20dodatek%20ilustrowany%20%201930%20nr%2018> (dostęp: 26.10.2018).

5 Zob. L. Piwiński, *Sklepy cynamonowe*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 6, s. 3, <http://mbc.malopolska.pl/dlibra/doccontent?id=58205> (dostęp: 26.10.2018).

6 Zob. S. I. Witkiewicz, *Wywiad z Brunonem Schulzem*, „Tygodnik Ilustrowany” 1935, nr 17, s. 321–323, <http://cyfrowa.chbp.chelm.pl/dlibra/doccontent?id=7294&dirids=1> (dostęp: 26.10.2018).

ze zmienionymi tytułami). Należy sądzić, że Schulz miał wpływ na wybór tych grafik, o ile sam go nie dokonywał.

Cykl grafik na długi czas zniknął obserwatorom z oczu. Przyczyny tego dopatrują się w kontrolowaniu życia publicznego po II wojnie światowej przez władzę komunistyczną. *Xięga* w oczywisty sposób nie mogła wpasować się w akceptowalny przez cenzurę kanon tematów i przedstawień. (Wydaje się zresztą, że grafiki z tego cyklu zawsze budziły kontrowersje. Jerzy Ficowski w *Regionach wielkiej herezji* wspomina przecież, że pod koniec lat dwudziestych okrzyknięto Schulza pornografem)⁷. Pierwsze wydawnictwa po II wojnie światowej miały więc na celu przypomnienie *Xięgi* po długiej nieobecności. Były to zarówno artykuły prasowe, jak i próby zrekonstruowania biografii i twórczości Schulza, podejmowane między innymi przez Jerzego Ficowskiego.

W prasie *dichè-verre'y* pojawiają się „na nowo” w 1958 roku. Obok wspomnienia o Schulzu autorstwa Hanny Mortkowicz-Olczakowej⁸ została umieszczona w niezłej jakości grafika *Pielgrzymi*. Nie kolejnym chronologicznie, jednak najważniejszym wydaniem czasopiśmienniczym jest *Xięga bałwochwalcza* opublikowana w połączonym 7–8 numerze „*Twórczości*” z 1985 roku, który został przedrukowany z przetłumaczonym na język polski wstępem Serge’a Fauchereau do edycji francuskiej. Do roku 1988 było to najobszerniejsze wydanie grafik Schulza w Polsce.

Trudno kategorię wskazać na nurt, do którego można by zaklasyfikować *Xięga bałwochwalcza*. Prace plastyczne Schulza niemal w ogóle nie pojawiają się w edycjach poświęconych sztukom pięknym. Powszechną praktyką jest jedynie wskazywanie na inspiracje, jakie mogły towarzyszyć artyście, oraz na twórców, którzy realizowali motywy zbieżne lub podobne z tymi, po które sięgał Schulz. Dlatego też szczególne miejsce w tej recepcji zajmuje katalog *Ekspresjonizm w grafice polskiej* (VI Międzynarodowe Biennale Grafiki w Krakowie, 1976), którego pomysłodawcy umieścili dwie grafiki Schulza – *Dedykację* i *Zaczarowane miasto II* – obok prac Wojciecha Weissa, Konstantego Brandela czy Stanisława Rzeckiego. Związek wszystkich prac z katalogu polega na zbieżnej nastrojowości i czarno-białej kolorystyce. O wiele bardziej trafionego zabiegu dokonał Tomasz Gryglewicz, włączając grafiki z *Xięgi* w ikonografię wydawnictwa *Erotyzm w polskiej sztuce* (2004).

W pierwszych wydaniach książkowych Schulza grafiki były prezentowane sporadycznie. Zazwyczaj znajdowały się w aneksach z ilustracjami i zdjęciami do utworów literackich lub do biografii autora (pojawiało się ich tam zresztą niewiele, często z błędnymi nazwami). Jerzy Ficowski jako wydawca dzieł Schulza

7 J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 248.

8 Zob. H. Mortkowicz-Olczakowa, *Bruno Schulz. Wspomnienie*, „Przekrój” 1958, nr 676, s. 8–9, 22, http://schulzforum.pl/pl/zalacznik/1958-03-23_przekroj_nr_676_a (dostęp: 28.10.2018).

zazwyczaj korzystał z możliwości prezentacji wycinków twórczości plastycznej. Można odważyć się na stwierdzenie, że jest to specyfika wczesnych Schulzowskich edycji. Dopiero w latach osiemdziesiątych *Xięga bałwochwalcza* została wydana autonomicznie. *Cliché-verre*'y ze zbiorów muzealnych trafiły najpierw w czarne obramowania premierowej edycji Serge'a Fauchereau, która ukazała się nakładem wydawnictwa Calligrammes w 1983 roku. Wydanie francuskie zatem o pięć lat wyprzedziło edycję przygotowaną przez Jerzego Ficowskiego. Porównując oba wydania, można odnaleźć dwie znaczące różnice – sposób prezentacji grafik oraz odmienność w sposobie ułożenia prac tworzących cykl (Schulz dołączył spis treści tylko do jednej z tek, ale nie zawiera on całości cyklu, nie może więc być traktowany jak instrukcja wydawnicza). Jeszcze w tym samym roku polską edycję przełożono na języki obce – ponownie na francuski, niemiecki i dwa lata później na angielski.

Szczególne znaczenie w recepcji *Xięgi bałwochwalczej* miał rok 1992, czyli setna rocznica urodzin i pięćdziesiąta rocznica śmierci artysty. Nie sposób wspomnieć o wszystkich rocznicowych wydaniach, lecz na uwagę zasługują z pewnością: trzecie wydanie *Regionów wielkiej herezji*, książka pod redakcją Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak *Bruno Schulz. In memoriam*, obszerny katalog *Bruno Schulz 1892–1942. Rysunki i archiwalia ze zbiorów Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie*, towarzyszący wystawie *Bruno Schulz. Ad memoriam*, zorganizowanej przez Muzeum Literatury w Warszawie, oraz pierwsze wydanie niemieckich esejów i listów *Die Wirklichkeit ist Schatten des Wortes* [Rzeczywistość jest cieniem słowa].

Z czasem polem dla reprodukcji *Xięgi* przestały być edycje naukowe i artykuły okołoschulzowskie. Skupiono się na motywach realizowanych przez grafiki, tworząc bohaterkom Schulza nowe możliwości zaistnienia, szczególnie w katalogach powystawowych. Panują w nich współcześnie dwa trendy. Pierwszy polega na łączeniu twórczości plastycznej i literackiej Schulza, na pewnego rodzaju uzupełnianiu wizualnego przekazu grafik fragmentami prozy, które realizują ten sam lub podobny motyw. Drugi zaś – na zestawianiu *Xięgi* z pracami innych artystów, które przedstawiają podobne motywy. To zabieg z jednej strony interesujący i również użyteczny, zwłaszcza dla osób niezaznajomionych z twórczością drohobyckiego artysty. Z drugiej strony jednak wydaje się niebezpieczny, ponieważ narzuca odbiorcom ścieżki interpretacyjne. Myślę, że ciekawym przykładem łączącym te dwa zabiegi jest *Rzeczywistość przesunięta*, katalog pod redakcją Joanny i Jana Gondowiczów, wydany w 2012 roku. Pojawiły się tam między innymi zestawienia *Procesji* z krótkim fragmentem pochodzącym z *Ulicy Krokodyli*, *Mademoiselle Circe i jej trupy* z Ludwika Lilliego *Człowiekiem niosącym konia* lub *Pielgrzymów z Kobieta na schodach* Jana Lebensteina.

Obok katalogów warte wspomnienia wydają się książki: Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak *Schulzowskie marginalia*, w których autorka przedstawiła zjawiska

i tematy często pomijane w badaniach nad Schulzem artystą⁹, *Trans-Autentyk. Nie-czyste formy Brunona Schulza* Jana Gondowicza, gdzie autor opisuje najpopularniejsze motywy w plastycznej twórczości Schulza, oraz *Słownik schulzowski*, będący hybrydycznym medium dla zgromadzonej wiedzy o Schulzu.

Xięga bałwochwalcza jest także źródłem inspiracji teatralnych. W ramach spektakli często przedstawia się obrazy jakby wyjęte z cyklu lub też próbuje się wzbogacić Schulzowską prozę o dodatkowe sceny masochistyczne. Przyczyn przenoszenia na deski teatralne motywów z serii grafik doszukują się w próbach jej fabularyzacji¹⁰. Jednak ważniejszą, bo materialną pamięć mają broszury, plakaty i programy towarzyszące spektaklom, które oprócz funkcji informacyjnych pełniły również funkcję medium twórczości.

Częstotliwość reprodukcji grafik zależy od trzech czynników: od tego, co i w jaki przedstawiają, od dostępności oryginałów oraz od możliwości technicznych wykonującego reprodukcje. Wybór grafik, jakiego dokonywał każdy z badaczy przygotowujących kolejne Schulzowskie edycje, zawsze był subiektywny. Pomijając prace skupiające się wokół formy *Xięgi* i propozycji jej odczytań¹¹, o pojawieniu się grafiki decydowała kategoria reprezentatywności w stosunku do twórczości graficznej lub do ogółu Schulzowskich prac – również literackich.

Wyróżniam kilka następujących sposobów przedstawiania grafik w edycjach książkowych:

1. Oddanie całego cyklu.
2. Odwzorowanie części zbioru, której odrębność od cyklu jest motywowana subiektywnym wyborem autora edycji lub wyznaczonym dla niej celem.
3. Ilustracja pewnego motywu.
4. Zestawienia i porównania z twórczością innych artystów.
5. Umieszczanie grafik najbardziej reprezentacyjnych dla cyklu na okładkach książek.

Gdy analizuję zawartości wydań, w których znalazły się grafiki z *Xięgi*, narzucają mi się jej dwa oblicza – oficjalne i nieoficjalne. Pierwsze nie angażuje

9 Uwagę przyciąga cykl fotomontaży Romana Cieślewicza inspirowany *Sklepmi cynamonowymi* i *Sanatorium pod Klepsydrą*, przyjęty z dużo większym entuzjazmem przez krytykę francuską niż polską. Pracom Cieślewicza przypisuje się ambicje stworzenia alternatywnych ilustracji do zbiorów opowiadań. Zob. M. Kitowska-Łysiak, *Cieślewicza ikony codzienności*, w: eadem, *Schulzowski marginalia*, Lublin 2007, s. 97.

10 To zagadnienie podejmuje również Serge Fauchereau. Badacz sądzi, że *Xięga bałwochwalcza* jest tekstem, który nigdy nie został opublikowany. Zob. S. Fauchereau, *Fantazmatyczny świat Brunona Schulza*, przeł. P. Tarasewicz, Gdańsk 2018, s. 10.

11 Mowa o różnych koncepcjach układu grafik. Najpopularniejsze z nich należą do Jerzego Ficowskiego (układ *Xięgi bałwochwalczej*, jaki znamy, został opracowany właśnie przez niego), Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak oraz Jana Gondowicza. Zob. B. Schulz, *Xięga bałwochwalcza*, oprac. J. Ficowski, Warszawa 1988; *Bruno Schulz. In memoriam*, red. M. Kitowska-Łysiak, Lublin 1992; J. Gondowicz, *Trans-Autentyk. Nie-czyste formy Brunona Schulza*, Warszawa 2014.

grafik wariantywnych, natomiast drugie uzupełnia nimi obraz oficjalny lub na ich rzecz rezygnuje z dobrze znanych przedstawień. Myślę przede wszystkim o *Ogierach i eunuchach II*, które nie pojawiają się w edycjach *Xięgi* datowanych na lata osiemdziesiąte i dziewięćdziesiąte, oraz o *Zabawach w parku*, które nie są obecne w żadnej z edycji *Xięgi*.

W jednym z tekstów poświęconych *Xiędze bałwochwalczej* Stanisław Rosiek pisze: „Reprodukcje poszczególnych grafik układane są wedle mniej lub bardziej arbitralnego porządku. A przecież Schulz na karcie tytułowej tylko jednej teczki określił kolejność dziewiętnastu grafik, które do niej włożył (tworząc w ten sposób rozleglejszą narrację). Nie ma żadnej pewności, że podobne konfiguracje (i narracje) powtarzały się w innych teczkach. [...] *Xięga Bałwochwalcza* istnieje w jednorazowych, autorskich konkretyzacjach. Żadna z nich nie obejmuje wszystkich grafik (których jest łącznie dwadzieścia dziewięć)”¹². Nie ma więc jednej *Xięgi bałwochwalczej*. Oryginał, o którym pisał Benjamin, w przypadku *Xięgi* nie istnieje. Schulzologia jest skazana na reprodukcje lub na fantazmat dzieła nieuchwytnego.

Banjamin we wspomnianym eseju podejmuje jeszcze jedną ważną kwestię – mówi o utracie przez dzieło sztuki wartości kulturowych, która następuje w wyniku nastawienia na wartości ekspozycyjne. Leżące w ciemnościach oryginały grafik *Xięgi bałwochwalczej* przypominają podobiznę łosia narysowanego „w służbie kultu” na ścianie jaskini przez ludzi epoki kamienia. Być może, jak pisze Benjamin, „wartość kulturowa dzieła sztuki jako taka zdaje się dziś wręcz skłaniać do przechowywania go w ukryciu”¹³, a wartości ekspozycyjne wyprą wartości kulturowe (w tym punkcie Benjamin widział szansę na rozwój kinematografii).

Reprodukcja techniczna wywołała przewrót kulturowy na miarę opisywanego przez Benjaminą sporu między malarstwem a dopiero wyradzającą się fotografią. W jego konsekwencji do kultury popularnej przedostały się nieznanie wcześniej na taką skalę dzieła Picassa, a na ekranie kinowym mógł zaistnieć Charlie Chaplin. Być może tego typu istnienie pośrednie jest właśnie idealne dla *Xięgi bałwochwalczej*, która spotyka się ze swoimi odbiorcami poprzez reprodukcje, i gdyby nie to, niewykluczone, że nie miałyby możliwości opuszczenia muzealnych sal.

¹² S. Rosiek, *Dzieło, którego nie ma? Praktyczne (i ontologiczne) powody niedostępności „Xięgi Bałwochwalczej”*, „Schulz/Forum” 5, 2015, s. 115.

¹³ W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, s. 75.