

Ariko Kato: Obraz w obrazie i rama. Schulz wobec tradycji¹

Freud i malarstwo historyczne

Najstarszy spośród zachowanych rysunków Schulza pochodzi z 1916 roku². Już tutaj odnaleźć można pojawiające się wielokrotnie w *Xiędze bałwochwalczej* i innych późniejszych pracach wizerunki dominujących kobiet i ich atrybuty, takie jak czarne pończochy, buty na obcasie, pejcze. Przyjmuje się, że Schulz zaczął intensywną pracę twórczą około 1918 roku, po powrocie do Drohobycza z Wiednia, gdzie szukał schronienia podczas I wojny światowej. Podobno był autorem co najmniej kilku obrazów olejnych, jednak do dzisiaj zachował się tylko jeden z nich – znany pod popularnym tytułem *Spotkanie* sygnowany obraz z 1920 roku (obecnie w zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie). Do czasu debiutu literackiego w latach trzydziestych artysta skupiał się głównie na szkicach i grafikach. W 1919 roku, zanim powstały grafiki w technice *cliché-verre*, zebrane w połowie lat dwudziestych w zbiorze *Xięga bałwochwalcza*, spod ręki Schulza wychodzą trzy szkice ołówkiem: *Autoportret przy pulpicie rysowniczym*, *Portret Stanisława Weingartena* oraz *Portret Marii Budrackiej*, które łączą obecność motywu ramy, lub inaczej – obrazu w obrazie.

Motyw obrazu w obrazie obecny jest w malarstwie europejskim od czasu renesansu, kiedy to pojawiają się przedstawienia wewnątrz namalowane przy użyciu perspektywy. Podobnie jak pejzaż widoczny przez otwarte okno lub pomieszczenie widziane przez uchylone drzwi czy odbite w zwierciadle, pozwalał on na poszerzenie przestrzeni obrazu przy zachowaniu obiektywizmu przedstawienia. Francuski historyk sztuki André Chastel wskazuje na to, że prócz funkcji formalnych i ikonograficznych

genealogia
motywu

- 1 Artykuł jest fragmentem wydanej po japońsku książki Ariko Kato *Burūno Shurutsu. Me kara te e*, Tōkyō 2012, której wersja polska jest w przygotowaniu.
- 2 W Muzeum Literatury w Warszawie, gdzie znajdują się największe zbiory prac plastycznych Schulza, na żadnym ze szkiców nie pojawia się data powstania. Na podstawie porównania prac uznaje się, że wszystkie obiekty pochodzą z lat trzydziestych. Zob. W. Chmurzyński, *Schulziana w zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie: Kształtowanie kolekcji i próba charakterystyki dzieł plastycznych*, w: Bruno Schulz 1892–1942: Rysunki i archiwalia ze zbiorów Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, red. W. Chmurzyński, Warszawa 1992, s. 16.

znak auto-
tematyizmu

motyw ten pełni także funkcję symboliczną, będąc miejscem, gdzie artysta przemyca wiadomość dla odbiorcy dzieła. Zasadniczo, w przeciwieństwie do motywu drzwi lub okna, pozwalających na ukazanie krajobrazu na zewnątrz, oraz lustra, które pokazywało widok odbity, za pomocą obrazu w obrazie wprowadzać można dowolne tematy do przestrzeni malarskiej. W malarstwie ograniczonym przez wymóg zastosowania perspektywy to właśnie obraz w obrazie stał się sposobem demonstrowania kreatywności i wyobraźni malarza. W XVII wieku motyw ten był często wykorzystywany w – zwłaszcza holenderskim – malarstwie rodzajowym. Pozostając w ścisłym związku z innymi obiektami umieszczonymi w przestrzeni dzieła, pełnił funkcję komentarza do sportretowanej osoby lub przedstawionej przestrzeni³.

We wspomnianych powyżej trzech szkicach z 1919 roku Schulz wykorzystuje omawiany motyw w postaci widocznych na ścianie za postaciami obrazów. Rok przed ich powstaniem autor, który powrócił w 1918 roku do Drohobycza, wstępuje do zrzeszającego żydowską młodzież stowarzyszenia miłośników sztuki Kaleia. Dwa spośród wspomnianych szkiców przedstawiają jego członków, z którymi Schulz się przyjaźnił. Byli nimi Maria Budracka, wspierająca Kaleię melomanka, późniejsza śpiewaczka Opery Wiedeńskiej, oraz Stanisław Weingarten, miłośnik malarstwa i literatury. Weingarten pełnił funkcję dyrektora spółki naftowej Galicja, a jako entuzjasta sztuki i bibliofil stał się później także kolekcjonerem dzieł Schulza. Prześledźmy zatem sposób, w jaki z wykorzystaniem motywu obrazu w obrazie dwudziestoparoletni aspirujący artysta ukazuje siebie i swoich zafascynowanych sztuką przyjaciół.

dwa
autoportrety

Autoportret przy pulpicie rysowniczym z 1919 roku przedstawia wpatrzonego w widza Schulza, który szkicuje, stojąc przy niewielkim pulpicie. Tło stanowi ściana, na której znajdują się półki wypełnione rzędami książek. Na ścianie nad regałem wiszą obok siebie dwa oprawione w ramy obrazy. W lewej dolnej części szkicu, przed półką z książkami, widnieje figurka putta. Nie widać natomiast tego, co szkicowane jest przez artystę. Zachował się jeszcze jeden autoportret, *Autoportret przy sztalugach malarskich* z około 1920 roku, w którym autor przedstawia siebie jako malarza stojącego przy dużej sztaludze. Tu także sztalugi odwrócone są tyłem, nie widać zatem powstającego obrazu.

Uznaje się, że obydwa autoportrety powstały poprzez namalowanie odbicia w lustrze, gdyż na obydwu z nich artysta maluje lewą ręką.

3 A. Chastel, *E no naka no e* (Obraz w obrazie), hen. G. Kimata, A. Miura, „Seiyō bijutsu kenkyū” (Badania nad sztuką zachodnią) 2000, gō. 3, s. 18–23. Ponadto o motywie obrazu w obrazie pisze Victor I. Stoichita, *The Self-Aware Image. An Insight into Early Modern Meta-Painting*, transl. A.-M. Glasheen, Cambridge 1997.



Autoportret przy pulpicie rysowniczym, 1919, ołówek, 43×29 cm.
W zbiorach Żydowskiego Instytutu Historycznego w Warszawie



Autoportret przy sztalugach malarskich, około 1920, czarna kredka, 53×37 cm.
W zbiorach Lwowskiej Galerii Sztuki

Fotografia Brunona Schulza na schodach domu przy ul. Floriańskiej w Drohobyczu,
około 1935. W zbiorach Jerzego Ficowskiego

Dowodzi tego wykonane w 1935 roku zdjęcie, które przedstawia Schulza pozującego z notatnikiem i piórem trzymanym w prawej ręce. Wnioskować można, że był on praworęczny.

Autoportret malarza pracującego w skupieniu na zwróconych tyłem do widza sztalugach uznać można za kontynuację tej samej tradycji, co *Artysta w pracowni* Rembrandta (1629), *Panny dworskie* Velázquez (1656) czy *Autoportret w pracowni* Goi (1790–1795). W przypadku rysunku z 1920 roku uwagę zwraca tło przedstawiające sfłoczone jednopiętrowe budynki. Domy przy ulicy są motywem często spotykanym w twórczości Schulza i zwykło się przyjmować, że stanowią widok rodzinnego miasta⁴. Autoportret ten uznać można za autoprezentację autora, który powróciwszy do Galicji z Wiednia, rozpoczyna działalność malarską. Warto zwrócić uwagę na to, jak artysta łączy przedstawienie postaci wewnątrz pomieszczenia z pejzażem zewnętrznym w tle. Około 1920 roku Schulz często stosuje kompozycję, która w sposób nierealistyczny i sztuczny zestawia tło i figuracje z pierwszego planu. W *Xiędze bałwochwalczej* odnajdziemy wizerunek leżącej na łóżku kobiety, którego tło stanowi pejzaż. W ten sposób autor, spajając bliższe i dalsze plany, pomimo zastosowania zasad perspektywy, tworzy nierealistyczne przedstawienia przywodzące na myśl montaż lub scenografię sceniczną. Być może miał świadomość arbitralności zasad perspektywy, pozwalającej na przedstawienie trójwymiarowego świata w dwóch wymiarach?

artysta
w pracowni

Powróćmy jednak do *Autoportretu przy sztalugach* z 1920 roku: Schulz postrzega tło jako przestrzeń do sformułowania komentarza na temat treści przedstawionej na pierwszym planie. Obecność rodzinnego miasta (a nie – jak można by się spodziewać – pracowni) w tle autoportretu artysty jest nie tylko określeniem własnej proweniencji jako malarza z Drohobycza, ale i swoistym manifestem.

znaczenie tła

Także w przypadku *Autoportretu przy pulpicy rysowniczym* z 1919 roku tło, na którym dostrzegamy dwa obrazy, pozostaje w związku z pierwszym planem, stanowiąc do niego swoisty komentarz. W siedemnastowiecznym holenderskim malarstwie rodzajowym bardzo często jako obraz w obrazie pojawiają się podobizny istniejących faktycznie malowideł, służących jako dekoracja komnat⁵. Jednakże omawiane tu rysunki są zgoła odmiennym przykładem – to dość obsceniczne

4 Ficowski podkreśla, że w twórczości plastycznej Schulza przedstawione są znane mu osoby czy miejski pejzaż Drohobycza: *Bruno Schulz: Ilustracje do własnych utworów*, red. J. Ficowski, Warszawa 1992, s. 12.

5 A. Chastel, *E no naka no e* (Obraz w obrazie), s. 18–21.

przedstawienie grupy nagich kobiet, klęczącego przed jedną z nich mężczyzny oraz pozbawionego głowy męskiego ciała. Perwersyjna erotyka jest stale obecna w późniejszej twórczości Schulza, nie wiadomo jednak, czy doczekała się realizacji w formie obrazów o dużym formacie. Przyjąć można zatem, że oba przedstawione na obrazie malowidła zostały wymyślone przez Schulza i domalowane później do autoportretu, do którego artysta pozował przed lustrem. Obydwa nie mieszczą się w granicach faktycznego szkicu i widoczne są jedynie częściowo. Mimo to dostrzec można, że kobietom towarzyszą na obrazach mężczyźni, jak i odczytać wyraźnie relację dominacji i uległości. Rysunki te zapowiadają serię grafik w technice *cliché-verre*, które autor zacznie tworzyć w następnym roku.

Widoczny po lewej stronie obraz przedstawia postacie trzech nagich kobiet. Jedna z nich przysiadła na brzegu olbrzymiej muszli, dwie pozostałe, stojąc naprzeciw, podtrzymują pozbawiony głowy korpus mężczyzny. Nonszalancka poza z ręką opartą na biodrze, którą przybrała siedząca kobieta, zdaje się sugerować, iż przewodzi ona pozostałym postaciom i wydaje im rozkazy. Namalowaną ciemnym kolorem ciecz wewnątrz muszli uznać można za krew mężczyzny, która wypłynęła z otwartej rany. Obok lewej stopy siedzącej kobiety spoczywa para czółenek na wysokim obcasie oraz odcięta męska głowa. Jej oczy o szeroko rozwartych powiekach zwrócone są na buty lub palce u stóp górującej nad nim postaci.

Ikonograficznie muszla, jak choćby w *Narodziinach Wenus* Botticellego (ok. 1484–1486), stanowi atrybut Wenus. Można zatem domniemywać, że kobieta siedząca na brzegu muszli w szkicu Schulza to bogini miłości. Jednocześnie kobieta ucinająca głowę mężczyźnie przywodzi na myśl Judytę z księgi Starego Testamentu. Piękna Judyta, uwiódlony Holofernesa, wodza wrogiej armii, podcina mu we śnie gardło. Ocalając w ten sposób rodzinne miasto przed asyryjskim najazdem, staje się żydowską bohaterką⁶. Ikonograficzna interpretacja pozwala zatem na dwa możliwe

krwawa Wenus

6 Zestawienie odciętej męskiej głowy i kobiety przywodzi na myśl także Salome pojawiającą się w Ewangeliach według św. Mateusza i św. Marka. Z polecenia matki zażądała ona głowy Jana Chrzciciela od króla Heroda, który – zachwycony tańcem Salome – obiecał spełnić każde jej życzenie. Sługa króla przynosi umieszczoną na misie głowę Jana Chrzciciela, ściętą w celi, w której prorok był uwięziony. Motyw młodej kobiety trzymającej misę z odciętą męską głową powtarza się często w malarstwie europejskim. Jednak w omawianej grafice męskie ciało także jest przedstawione. Zdaje się też, że mężczyzna zginął z rąk kobiet w tym samym miejscu. Co więcej, wyglądające na służące dwie kobiety również są widoczne. Judyta odciętą głowę Holofernesa schowała do przyniesionej przez służącą torby. Biorąc to wszystko pod uwagę, kobietę przedstawioną po prawej stronie obrazu uznać można bardziej za Judytę niż za postać Salome.

odczytania. Atrybuty zdają się wskazywać zarazem na boginię Wenus oraz bohaterską i przebiegłą Judytę, a więc na postaci pięknych kobiet, będące ulubionym i częstym tematem malarstwa mitologicznego. Przedstawione na rysunku kobiety przybierają jednak wyuzdane i prowokacyjne pozy, nadając całej scenie perwersyjny charakter. W ten sposób postaci mitologiczne i biblijne oraz pierwotne motywy oderwane zostają od oryginalnego kontekstu, przeniesione w doczesną czasoprzestrzeń i poddane reinterpretacji: kobiety wykorzystują chwilę fetyszystycznej fascynacji mężczyzny kobiecymi stopami lub butami na obcasie i we śnie ucinają mu głowę. Jest to swego rodzaju adaptacja wykorzystująca atrybuty malarstwa mitologicznego, przetwarzająca mity i wątki biblijne w przedstawieniu perwersyjnej wizji erotycznej relacji między kobietą a mężczyzną.

implementacja
perwersji

Przyjrzyjmy się następnie drugiemu z obrazów w obrazie. Umieszczone po prawej stronie szkicu malowidło przedstawia ubranego w mnisi habit mężczyznę, który klęczy z dłońmi złożonymi do modlitwy i głową schyloną w geście modlitewnego skupienia. Jednak obiektem adoracji nie jest tu – jak często ma to miejsce w malarstwie religijnym – Matka Boska, Jezus, wizerunki świętych czy ołtarz, ale ukazana w wyzywająco zmysłowej pozie naga, uśmiechnięta kobieta. Tak jak w powyższym przypadku, realistycznie ukazana postać pospolitej, obnażonej kobiety przekreśla wszystkie wzniosłe skojarzenia, które mogły być potencjalnie wywołane przez nabożne gesty mężczyzny i sugerujące stan duchowny atrybuty. Dysonans pomiędzy obiektem adoracji i tym, na co wskazuje postawa oddającego cześć mężczyzny, zamienia religijne uwielbienie w scenę erotyczną.

Humanista doby renesansu Leone Alberti w swoim najważniejszym dziele *De pictura* (1435) za kluczowe zadanie malarza uznał tworzenie – przy wykorzystaniu wielości form i bogactwa kolorów – obrazów będących wizualnym odtworzeniem klasycznej literatury, które nazywa h i s t o r i ą⁷. Malarstwo historyczne oraz narracyjne, przedstawiające sceny z Biblii lub mitologii, zostaje przez niego wyróżnione jako najdoskonalsza forma, zyskując najwyższe miejsce w hierarchii gatunków.

najdoskonalsza
forma
malarstwa

Wśród przykładów malarstwa historycznego znaleźć można mnogość wielkoformatowych obrazów olejnych, oprawionych w bogato zdobione ramy. Schulz świadomie wykorzystuje tę konwencję – obydwa malowidła przedstawiono w przestrzeni szkicu jako oprawione w grube, ozdobne ramy przykłady wielkoformatowego malarstwa religijnego

7 L. B. Alberti, *O malarstwie*, przeł. L. Winniczuk, Wrocław 1963.

i mitologicznego. Oba obrazy, do pewnego stopnia imitując sztafaż wysoko cenionego malarstwa narracyjnego poprzez formalne elementy takie, jak gesty czy atrybuty postaci, zamieniają wzniosły i ważki temat w erotyczną historię. Wątki biblijne lub mitologiczne zostają oderwane od idei, religii i etyki i użyte do ukazania świeckich scen o erotycznym zabarwieniu. Jest to zarówno ponowna interpretacja historii biblijnych i mitów, jak i przykład właściwej dla początku XX wieku tendencji do rewizji tradycji i przekształcania jej elementów. W tym portrecie obraz w obrazie – poprzez dysonans powstały na skutek dekonstrukcji malarstwa historycznego i oddzielenia formy od przypisanej jej konwencjonalnie treści – zwracał uwagę widza tak na sam gatunek, jak i na jego pozycję w hierarchii malarstwa.

Od schyłku XIX wieku poprzez początek XX wieku – czyli za życia Schulza – podobne do wyżej opisanych obrazów erotyczne grafiki, ilustracje czy karykatury były powszechne nie tylko w Wiedniu, lecz wszędzie w krajach niemieckojęzycznych. Kolekcjoner Eduard Fuchs zauważa w *Geschichte der erotischen Kunst* (1908), że obrazy erotyczne powstają już od starożytności, zaś współczesny rozwój druku i technik powielania pozwolił na ich szerokie rozpowszechnianie w dużych nakładach w postaci karykatur⁸. Odnosząc się do opublikowanego pod tytułem *Panowanie kobiet w historii ludzkości* (1913–1914) zbioru grafik i rysunków w wyborze Fuchsa, dostrzec można, że reprezentatywne dla *Xięgi bałwochwalczej* wyobrażenia chłostanych przez dominy masochistów czy mężczyzn wpatrzonych z uwielbieniem w kobiece stopy lub buty nie należały do rzadkości na przełomie wieków⁹. Zatem Schulz przedstawił za pomocą obrazu w obrazie popularne wówczas obrazki pornograficzne, nadając im formę techniki olejnej i malarstwa narracyjnego, zacierając tym samym w zawartych w autoportrecie scenach podział pomiędzy sztuką wysoką a popularną.

Przedstawione na obydwu malowidłach buty na wysokim obcasie i kapelusze stanowią wskazówkę do ich odczytania. W obu przypadkach sceny rozgrywają się w pomieszczeniu, zatem ich obecność jest nieco nienaturalna, przez co zdają się mieć ukryte znaczenie i skłaniają do interpretacji. Badająca prace Schulza z wykorzystaniem psychoanalizy Halina Kasjaniuk, choć nie odnosi się bezpośrednio do omawianego autoportretu, postrzega nogi czy kształt pejcza we freudowskich kategoriach symboli fallicznych, zaś buty interpretuje jako symbol

⁸ E. Fuchs, *Geschichte der erotischen Kunst*, München 1908.

⁹ *Die Weiberherrschaft in der Geschichte der Menschheit*, Hrsg. E. Fuchs, A. Kind, München 1913–1914. Na ten temat zob. A. Kato, *Eduard Fuchs i Bruno Schulz*, „Schulz/Forum” 2017, nr 7, s. 240–244.

żeńskich narządów płciowych¹⁰. Istnieje wiele podobnych odczytań psychoanalitycznych. Jednak być może błędem jest uznawanie obrazów przedstawionych w pracach plastycznych Schulza jedynie za prostą projekcję psychiki autora?

Schulz czytał pisma Freuda. Ich znajomość oraz sprzyjanie estetycznym przyzwyczajeniom publiczności do dostrzegania symboli i ukrytych znaczeń w obrazach sprawiły, że spod ręki artysty wyszło wiele prac, gdzie wyraźnie widoczne są atrybuty takie jak czólenka na wysokich obcasach czy kapelusze. Warte podkreślenia jest tu właśnie owo celowe działanie.

Do stanowiącej przed wojną część Austro-Węgier Galicji Wschodniej, skąd pochodził Schulz, przetłumaczone na polski prace Freuda dotarły stosunkowo szybko¹¹. Pisma te znane były intelektualistom z polskiego obszaru językowego. Co więcej, podczas gdy Schulz przebywał w Wiedniu w czasie I wojny światowej, Freud wciąż wykładał na tamtejszym uniwersytecie. Ze wspomnień Emila Górskiego, ucznia Schulza, wiadomo, że artysta z Drohobycza żywo interesował się teorią wiedeńskiego psychoanalityka i czytał jego prace, między innymi *Wstęp do psychoanalizy* (*Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, 1917), który cenił nie tylko jako dzieło naukowe, lecz także za piękną, przejrzystą formę¹². Według Zbigniewa Maszewskiego, obecnego właściciela katalogu księgozbioru Stanisława Weingartena, przyjaciel Schulza posiadał niemiecki oryginał tej książki¹³. Można założyć, że znający

Schulz czytał
Freuda

10 Krystyna Kulig-Janarek wskazuje na częste występowanie we wczesnej twórczości Schulza freudowskich symboli, jednak interpretuje je jako ironiczną postawę artysty wobec psychoanalizy. Zob. K. Kulig-Janarek, *Schulzowska mitologia. Motywy, wątki, inspiracje w „Xiędze Bałwochowalczej”, „Kresy”* 1993, nr 14, s. 47. W obydwu przypadkach jest pewne, iż Schulz był świadomy freudowskiej psychoanalizy. Nie jest błędem sądzić, iż pejcz trzymany przez dziewczynę na szkicu *Bestie* został przedstawiony jako substytut fallusa.

11 *Pięć wykładów na temat psychoanalizy w dwudziestolecie powstania Uniwersytetu Clark Worcester, Lwów 1911; Psychopatologia życia codziennego, Lwów 1913; Lipsk 1923.* Oprócz powyższych w okresie międzywojnia wydano po polsku także: *Trzy rozprawy z teorii seksualnej, Lipsk 1924; Wstęp do psychoanalizy, Warszawa 1935; 1936; Wizerunek własny, Warszawa 1936.* Liczba dostępnych polskich tłumaczeń była ograniczona, jednak intelektualści mogli czytać pisma Freuda w niemieckim oryginale. Istniały także tłumaczenia na jidysz. Pojawiły się też polskojęzyczne opracowania na temat Freuda, między innymi: R. Markuszewicz, *Od Sado-masochizmu do popędu śmierci: Dalsza rewizja teorii freudowskiej, Poznań 1938.*

12 B. Schulz, *Listy, fragmenty. Wspomnienia o pisarzu*, oprac. J. Ficowski, Kraków 1984, s. 72.

13 Lista publikacji została zapisana w notatniku, którego przednia okładka obleczona była materiałem, na papierowej tylnej okładce zaś znajdował się obrazek namalowany przez Schulza atramentem. Na przedniej okładce widniał napis „Katalog zbiorów bibliotecznych Stanisława Weingartena. Ilustracje: Bruno Schulz”. W środku, podobnie jak w zeszycie adresowym, w porządku alfabetycznym po nazwisku autora zapisano (najprawdopodobniej odręcznym pismem Weingartena) tytuły poszczególnych publikacji. Przy każdej literze alfabetu na początkowej stronie znajduje się namalowana przez Schulza dana litera i korespondujący z nią obrazek. Przykładowo dla

doskonale niemiecki Schulz nie musiał czekać na ukazanie się polskiego tłumaczenia, lecz zapoznał się z rozprawą w oryginale jeszcze w Wiedniu lub później, korzystając z egzemplarza będącego w posiadaniu Weingartena.

Wstęp do psychoanalizy interpretuje pojawiające się w snach przedmioty jako symbole seksualne. Buty lub pantofle są symbolem, kobiecych narządów płciowych, kapelusz jest niejasnym symbolem mogącym mieć zarówno żeńskie, jak i męskie znaczenie¹⁴. Schulz, portretując osobę interesującą się koncepcjami Freuda, jaką niewątpliwie był Weingarten, mógł celowo umieścić niepasujące do kompozycji buty na obcasie czy kapelusz w obrazie wewnątrz grafiki, aby zachęcić do ich interpretacji jako symboli seksualnych. Zwróćmy uwagę na to świadome działanie: w obydwu obrazach bardziej niż symbole, które interpretować należy w nurcie freudowskim, widoczny jest kod odnoszący się do Freuda i psychoanalizy jako takiej.

W przedmowie *Wstępu do psychoanalizy* wiedeński lekarz przedstawia atak, jaki opinia publiczna przypuściła na psychoanalizę, i odpiera zarzuty. Jego teoria wskazuje, że popęd seksualny to siła napędowa kultury, sztuki i twórczości. Jest wszechobecny, a autor wprost przeciwstawia się pogładowi, wedle którego zainteresowanie sferą seksualną należy stłumić, aby zapewnić niezmacone funkcjonowanie kultury. Freud wspomina w przedmowie, że mimo negatywnego podejścia ze strony społeczeństwa, nie zamierza ulegać presji i będzie kontynuował swoje badania¹⁵. Rozpatrując ponownie w tym kontekście autoportret Schulza, w którym umieszczono w przestrzeni rysunku dwukrotnie motyw obrazu w obrazie, odnaleźć można pewną analogię między postawą Schulza i Freuda. Obecny na rysunku na tle autora księgozbiór i posążek reprezentują normę gatunków literackich oraz sztuk plastycznych, zaś obrazy w obrazie reprezentują odwrócenie tej normy. Poprzez naśladownictwo formalne malarstwa biblijnego i mitologicznego ukazane zostają, pojawiające się często w karykaturach rodem z popularnych czasopism i gazet, wulgarne i erotyczne scenki. Przedstawione na obrazach w obrazie atrybuty mają przywołać

buty,
kapelusze

popęd
seksualny
a kultura

liter „N” namalowana jest nocna scena z księżycem, powozem zaprzężonym w dwa konie i woznicą. To, co sprawia, że dostępny na rynku pospolity notatnik stał się wyjątkową książką, to opisany w rozdziale drugim stosunek Schulza do ksiąg. Dzięki szczególnej uprzejmości obecnego właściciela, profesora Zbigniewa Maszewskiego, mogłam zapoznać się z tym spisem, za co w tym miejscu pragnę serdecznie podziękować. Na temat alfabetu u Schulza pisze Ficowski, zamieszczając także reprodukcje poszczególnych liter: J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 281–319.

¹⁴ S. Freud, *Gesammelte Werke XI: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, London 1940, s. 159.

¹⁵ Ibidem, s. 15–16.

na myśl freudowskie symbole, zaś relacja treści obrazów w obrazie i znajdującego się na pierwszym planie Schulza ma sugerować sposób ich odczytania. Sceny w tle wiążą się z autorem, który niczym Freud – tyle, że na polu sztuki – kwestionuje obowiązujące normy i obyczaje. Podejmuje tematy pomijane w zinstytucjonalizowanej hierarchii gatunków malarstwa, zwracając uwagę na ograniczenia dotyczące tematyki.

Widoczne w obrazach wizerunki kobiet i mężczyzn staną się centralnym motywem w *clichés-verre* zebranych w *Xiędze bałwochwalczej*, nad którymi pracę Schulz rozpocznie w kolejnym roku. Dzieła te, uznane przez współczesnych za pornograficzne, wywołały falę krytyki do tego stopnia, iż zdarzały się żądania zamknięcia prezentującej je wystawy jako gorszącej¹⁶. Schulz nie tworzył jednak po prostu obrazków erotycznych. Imitując formę malarstwa biblijnego i mitologicznego, wpiisał w nie pomijany w tej tradycji wątek seksualności. Operując skodyfikowaną jeszcze przed okresem modernizmu formą tradycyjnego malarstwa oraz wywoływanymi przez nie skojarzeniami, nie tylko zmienił jego wymowę, lecz także otworzył je na nowe treści.

W opowiadaniu *Kometa* z 1938 roku odnajdujemy epizod, w którym jeden z bohaterów poddany zostaje psychoanalizie: „ojciec rozpoczął stopniowy rozbiór zawilej istoty wuja Edwarda, męczącą psychoanalizę rozłożoną na szereg dni i nocy. Stół gabinetu zapelniać się zaczął rozłożonymi kompleksami jego jaźni”¹⁷. Schulz wykorzystuje tu psychoanalizę jako element narracji. Badając jego związki z psychoanalizą, czy szerzej z myślą Freuda, należy wziąć pod uwagę wpływ, jaki wywarła ona na ówczesnych intelektualistów, i tym samym uznać część twórczości Schulza za reakcję na dzieła austriackiego psychoanalityka.

erotyka biblijna
i mitologiczna

Portret

Nie tylko w autoportrecie artysty, lecz także w dwóch powstałych w 1919 roku portretach przyjaciół Schulza pojawia się motyw obrazu w obrazie. Tym razem zajmuje on o wiele większy obszar przestrzeni tła niż w dotychczas opisanych przykładach.

¹⁶ W 1928 roku w sanatorium w Truskawcu otwarto niewielką indywidualną wystawę twórczości Schulza. Przypadkiem odwiedził ją jeden z członków senatu, który skrytykował dzieła jako pornograficzne i zażądał natychmiastowego zamknięcia wystawy. Za Schulzem wstawił się burmistrz Drohobycza i ekspozycję bez przeszkód kontynuowano. Zob. J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice*, s. 492.

¹⁷ B. Schulz, *Kometa*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 344.



Portret Stanisława Weingartena, 1919, ołówek, 42,5x29 cm.
W zbiorach Jerzego Ficowskiego

Na szkicu ołówkiem zatytułowanym *Portret Stanisława Weingartena* przedstawiona jest widziana z boku, zwrócona w stronę biurka postać mężczyzny siedzącego na krześle i wpatzonego w trzymany rysunek. W tle znajduje się częsta w malarstwie mitologicznym grupa nagich postaci męskich i kobiecych pod gołym niebem. Pomimo rozmycia granicy pomiędzy tłem a postacią Weingartena na pierwszym planie, po lewej stronie obrazu na wysokości łokci mężczyzny wyraźnie widoczna jest gruba, zdobiona rama. Stąd wiadomo, iż wizerunek w tle to w istocie wiszący na ścianie duży obraz. Schulz przez powiększenie obrazu w tle zacieśnia zatem relację jego zależności z właściwym portretem.

na tle nagich postaci

Po prawej stronie malowidła w tle widać głowę mężczyzny, który całuje palce u stóp kobiety siedzącej pośrodku, między dwiema innymi kobietami. Oprócz tego u stóp grupy kobiet spoczywa zwierzę przypominające tygrysa i leżąca kobieta z małym dzieckiem przy piersi. Po lewej stronie od pierwszoplanowej postaci Weingartena na malowidle przedstawiono mężczyznę w stroju pierrotta. Wzrok postaci skupia się w jednym punkcie – na całowanej kobiecej stopie. Warto zwrócić także uwagę, że nogi dwóch siedzących postaci i leżącej kobiety rozchodzą się promieniście od tego centralnego punktu. Również linia wzroku ukazanego na pierwszym planie Weingartena przebiega przez ten punkt. Poprzez skupienie linii wzroku postaci z pierwszego planu (Weingarten) oraz postaci tła (obraz w obrazie), oba plany – inaczej mówiąc, przestrzeń mityczna i rzeczywista – mimo iż rozgraniczone, jawią się jako jedność. Kompozycja ta powstała w oparciu o oczywiste zamierzenie, by zakwestionować podrzędną wobec centralnego elementu kompozycyjnego rolę obrazu w obrazie.

wbrew hierarchii gatunków

W hierarchii uznającej malarstwo narracyjne za gatunek najdoskonalszy, przedstawiający zwyczajny temat, portret miał stosunkowo niską rangę. Poprzez wykorzystanie motywu obrazu w obrazie w obrębie portretu Schulz łączy wysokie malarstwo mitologiczne z postrzeganym jako niski portretem, w sposób dosłowny niwelując hierarchię gatunków malarskich¹⁸.

Także w powstałym w tym samym roku *Portrecie Marii Budrackiej* tło stanowi oprawiony w ramy duży obraz, zaś kompozycja przypomina tę omawianą wyżej. Przez środek obrazu przebiega horyzontalnie szeroka

18 Po wojnie Budracka wspominała, iż ściana w pokoju Weingartena pokryta była rysunkami Schulza (tekst oryginalnie po niemiecku, przetłumaczony przez Ficowskiego i zamieszczony w: B. Schulz, *Listy, fragmenty. Wspomnienia o pisarzu*, s. 43). Być może stało się to inspiracją do powstania portretu z obrazem w obrazie.

rama, a całe tło zajmuje jeden duży obraz. Biorąc pod uwagę relację Schulza z dwójką modeli, obydwaj portrety uznać można za elementy jednej serii. Znajdujący się w kolekcji prywatnej portret Budrackiej po wojnie nie był wystawiany, znany jest jedynie z reprodukcji fotograficznej i nie są pewne takie szczegóły, jak – między innymi – jego rozmiar. Mimo to można tu znaleźć wskazówki do odczytania znaczenia obrazu w obrazie w przestrzeni portretu przyjaciela.

W portrecie Weingartena oraz w autoportretach samego Schulza z 1919 roku zwraca uwagę fakt, że postaci centralne przedstawione są od kolan w górę. W przeciwieństwie do nich postać Budrackiej na portrecie widoczna jest w całości, ma ona na sobie nieodzowne dla kobiecych postaci u Schulza czarne buty na wysokim obcasie. U jej stóp siedzi czarny pies. Warto zauważyć, że w *Xiędze bałwochwalczej*, jak również w ilustracjach do utworów literackich z lat trzydziestych, u stóp kobiet pojawiać się będzie nie pies, lecz klęczący mężczyzna. Być może przedstawiony tu pies jest pierwowzorem męskiej figury w pracach późniejszych od *Xięgi*.

Zarówno obecny tu motyw obrazu w obrazie, jak i ogólny nastrój przypominają bardzo portret Weingartena. Pod dużym drzewem zgromadzone są nagie postaci mężczyzn i kobiet, zaś w oddali widoczna jest budowla przywołująca na myśl starożytne greckie świątynie. W środkowej części malowidła widać dwóch siedzących pod drzewem mężczyzn otoczonych przez trzy stojące kobiety. Oprócz tego da się zauważyć jeszcze jedną ludzką sylwetkę, jednak – ponieważ scena znana jest tylko z reprodukcji – szczegóły są niewyraźne.

Spróbujmy ograniczyć się do założenia, że po prawej stronie obrazu znajduje się ludzka sylwetka, obok drzewa zaś dwóch mężczyzn i trzy kobiety. Liczba postaci, umiejscowienie sceny w cieniu drzewa czy tło przywodzą na myśl sąd Parysa lub trzy Gracje. W przypadku sądu Parysa trzy kobiety byłyby boginiami: Herą, Ateną i Afrodytą, a jeden z mężczyzn boskim posłańcem Hermesem, natomiast drugi Parysem rozstrzygającym, która z trzech bogiń jest najpiękniejsza. W tradycyjnym malarstwie mitologicznym Parys trzyma w dłoni jabłko, które przekaże uznanej za najpiękniejszą. Stojące w szranki boginie można rozpoznać po atrybutach. Jednak w schulzowskiej wersji atrybutów brak. Innymi słowy, nie przedstawiono najważniejszych przesłanek służących do identyfikacji tematu.

Trzy Gracje często przedstawiane są także jako splecione dłońmi sylwetki trzech stojących kobiet, trudno więc rozstrzygnąć na korzyść któregoś z tematów. Ku któremukolwiek jednak z nich by się skłaniać, stanowi on komentarz do przedstawionej na pierwszym planie postaci, czyli Marii Budrackiej. W jej wizerunek – a była ona pierwszą damą towarzystwa miłośników sztuki Kaleia – wpisał Schulz zarówno



Portret Marii Budrackiej, 1919, ołówek, czarna kredka, 45x30 cm.
Rysunek zaginiony

s pierające się o urodę boginie, jak i Gracje. Używając motywu obrazu w obrazie, symbolicznie podkreśla urodę modelki¹⁹.

W tle portretu Weingartena widnieje także grupa trzech postaci kobiecych i dwóch mężczyzn. Przedstawienie nie zawiera jednak klucza służącego ich identyfikacji. Zwraca natomiast uwagę fakt, iż kobiece nogi i składający na damskiej stopie pocałunek mężczyzna ukazani są w samym centrum kompozycji. Układ ten pozwala na interpretację, że będący miłośnikiem sztuki i jednocześnie mecenasem twórczości Schulza Weingarten zostaje odmalowany jako sługa piękna. Zamiast dokładnego odtworzenia scen mitologicznych artysta z Drohobycza stosuje zabieg obrazu w obrazie, by za pomocą tradycji malarstwa skonstruować aluzyjną opowieść na temat sportretowanej na pierwszym planie osoby.

W ten oto sposób Schulz, przedstawiając swych bliskich przyjaciół jako uosobienie piękna (Budracką) i miłośnika piękna (Weingartena), wykorzystuje motyw obrazu w obrazie do symbolicznego wyrażenia cech sportretowanych postaci.

Powiększająca się rama

Płaszczyzna powstała w 1921 roku – a zatem dwa lata po pojawieniu się omawianego powyżej motywu w twórczości malarskiej Schulza – szkicu pod tytułem *Stanisław Weingarten, dwie modelki i autoportret*²⁰ (własność Żydowskiego Instytutu Historycznego w Warszawie) stanowi w całości obraz w obrazie.

Rysunek ten, choć wielokrotnie zamieszczany w albumach, nie był nigdy publicznie wystawiany. Na pierwszy rzut oka zdawać się może, że został namalowany na jednej kartce papieru, lecz tak naprawdę faktyczny rysunek został naklejony na nieco większe tło. Na otaczającym grafikę białym fragmencie tektury narysowany jest ornament, przez co zdaje się, jakby cały rysunek był w nią ujęty. Szczegół ten do tej pory nie doczekał się naukowego opracowania. Obecność ramy lekceważono do tego stopnia, że zdarzało się, iż przedstawiające ją obrzeże przycinano podczas graficznej obróbki na etapie kompilowania zbioru prac Schulza. Tymczasem intencja autora, który celowo otacza centralny rysunek ramą, czyniąc z niego obraz w obrazie, jest wyraźnie widoczna. Praca ta więc powinna być rozpatrywana jako część serii tworzonej przez autoportrety i portrety w których pojawia się motyw obrazu w obrazie.

w centrum
kompozycji

przycinanie
ramy

¹⁹ Zdjęcie portretu Budrackiej znajduje się w biografii autorstwa Ficowskiego: *Okolice sklepów cynamonowych. Szkice, przyczynki, impresje*, Kraków 1986.

²⁰ Tytuł został nadany później, nie pochodzi zatem od autora.



Stanisław Weingarten, dwie modelki i autoportret, 1921, czarna kredka, tusz lawowany, 24x31 cm. W zbiorach Żydowskiego Instytutu Historycznego

spojrzenia się
nie spotykają

Wewnątrz narysowanej ramy widać sylwetkę samego artysty oraz postać Weingartena. Przed stojącym w głębi Schulzem, który patrzy wprost na widza, znajduje się siedzący i wpatrujący się w rysunek Weingarten w pozie identycznej jak na wcześniejszym portrecie. Po przeciwnej stronie stołu przedstawiono pozującą nagą kobietę, zaś niżej, pod blatem stołu, widać kolejną, siedzącą w kucki kobiecą postać, która trzyma parę butów na wysokim obcasie. Postaci z dotychczas omówionych portretów (Schulz, Weingarten, Budracka) zostają przeniesione w przestrzeń obrazu w obrazie, zrównane z ukazanymi tam sylwetkami nagich kobiet. Mimo iż postaci zgromadzone są wokół jednego stołu, nie wymieniają ze sobą spojrzeń. Przedstawienie to razi nienaturalnością, jakby niepowiązane ze sobą sylwetki osób zostały wklejone na jedną płaszczyznę na zasadzie montażu.

Odnosząc się do faktycznych relacji znanych z biografii Schulza, dostrzeżemy, że także tym razem Weingarten przedstawiony jest jako kontemplujący sztukę uważny obserwator i mecenas. Na szkicu odnajdziemy zarówno wytwory sztuki i kultury (książki, obrazy, rzeźbę), jak i artystę (Schulz) i wreszcie widza (Weingarten). Jeśli zinterpretować dwie obecne kobiety jako modelki lub pospolite, jako temat w malarstwie, wizerunki kobiet, okaże się, że w przestrzeni tej zestawiono najistotniejsze komponenty dotyczące zagadnienia *mimesis* w dziele sztuki. Obecna w pracach z 1919 roku rama obrazu w obrazie poszerza się, wchłaniając portret modela i autoportret artysty. Co chciał osiągnąć Schulz poprzez zastosowanie motywu ramy i nierealistyczną kompozycję przywodzącą na myśl montaż?

Współistnienie w tej samej przestrzeni artysty, widza, dzieła oraz przedstawionych przedmiotów – czyli komponentów funkcjonujących w odmiennych wymiarach – sankcjonowane jest obecnością ramy. Rama dla widza to zarówno czytelny sygnał, że przedstawione w niej reprezentacje są artystyczną wizją, a zatem fikcją, jak i postulat, by zaakceptować nawet najbardziej nieprawdopodobne obrazy jako potencjalnie możliwe. W omówionych powyżej trzech pracach Schulza linia demarkacyjna wyznaczana przez ramę obrazu w obrazie pozwala na współistnienie w obrębie dzieła różnych przestrzeni. Bailey wskazuje na funkcję ramy, polegającą na pośredniczeniu między widzem a obrazem. Rama, przyciągając wzrok patrzącego, skupia jego uwagę na tym, co znajduje się wewnątrz wyznaczonej przez nią granicy, jednocześnie łagodnie przenosząc go z przestrzeni wystawy do wewnętrznej przestrzeni obrazu²¹. W powstały w 1921 roku rysunek Schulz wpisał

rama
jako portal

21 W. H. Bailey, *Introduction*, w: idem, *Defining Edges: A New Look at Picture Frames*, New York 2002, s. 16–17.

implicite kod niezbędny, by odczytać go jako wypowiedź na temat recepcji dzieła sztuki.

Autoportret Schulza nie jest tu zwyczajnym przedstawieniem malarza przy pracy. Zarówno sama podobizna artysty, jak i przedstawione obok niej postaci i przedmioty to nic więcej jak tylko obiekty w przestrzeni obrazu. Kitowska-Łysiak zwróciła uwagę na to, że Weingarten na rysunku ma na nogach damskie buty na wysokim obcasie. Widzi w nich symbol androginiczny, usytuowany w centralnej części rysunku, na którym postaci męskie znajdują się po lewej, zaś kobiece po prawej stronie²². Jednak traktując rysunek ten jako kontynuację serii z 1919 roku, można uznać za znaczące, że buty, które Schulz wpisywał w obraz w obrazie, tym razem umieścił na stopach portretowanej postaci. Ukazuje w ten sposób dobitnie, jak obraz w obrazie i obraz właściwy nakładają się na siebie i przenikają wzajemnie, tworząc nierozzerwalną całość. Dlatego też należy patrzeć na ten rysunek jako na część serii, którą stanowi wraz z wcześniejszymi autoportretami i portretami.

Obraz w obrazie wchłonął w końcu główne przedstawienie, tworząc z nim jedną całość. Namalowane postaci i przedmioty stają się stopniowo wyłącznie przedstawieniem swoich desygnatów, aż całość zmienia się w zamknięty ramą obraz o obrazie. Rysunek Schulza podnosi w ten sposób kwestie podziału przestrzeni dzieła wyraźnie odciętej od zewnętrznego świata oraz obecności patrzącego na nie odbiorcy. Obraz o obrazie jest także obrazem o relacji dzieła i widza – o naturze recepcji sztuki.

Szczególne zainteresowanie Schulza ramą przywodzi na myśl pojęcie *parergon*, ukute przez Jacques'a Derridę w *Prawdzie w malarstwie* (1978), będącej krytyczną rozprawą na temat *Krytyki władzy sądowniczej* Kanta z 1790 roku. Derrida określa *parergon* następująco: „nie będąc ani dziełem (*ergon*), ani poza-dziełem (*hors d'oeuvre*); ani wewnątrz, ani zewnątrz; ani ponad, ani pod nim *parergon* dezorganizuje wszelkie opozycje, sam nie pozostaje nieokreślony i daje początek dziełu. To rodzaj takiej formy, która zgodnie z tradycyjnym określeniem nie oddziela się, lecz znika, pogrąża się, zaciera i roztopia w tej samej chwili, gdy budzi się w niej największa energia”²³.

Rama stanowi granicę między obrazem a światem zewnętrznym, jednak w chwili wskazania któregośkolwiek z nich albo sam obraz, albo świat zewnętrzny umyka z pola widzenia odbiorcy. Innymi słowy, rama nie jest ani dziełem, ani nie jest wobec niego zewnętrzna. Schulz w swoich

parergon
Derridy

²² M. Kitowska-Łysiak, *Schulzowskie marginalia*, Lublin 2007, s. 19.

²³ J. Derrida, *Prawda w malarstwie*, przeł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003, s. 16.

utworach rozumie ramę właśnie jako *parergon*. W tym ujęciu jest ona czymś więcej niż tylko ozdobnym motywem.

Ramy na rysunkach Schulza zdobią faliste i spiralne ornamenty, powstałe z zestawienia zwielokrotnionych wizerunków ludzkich postaci i twarzy. Tego typu rami, zdobione wyobrażeniami ludzi, fantastycznych zwierząt, pół-bogów, pół-bestii bądź też wymagowanych roślin, cieszyły się dużą popularnością od drugiej połowy XV wieku w renesansowych Włoszech. Od pierwszej połowy XVI wieku często wykorzystywano jako element zdobniczy także motyw ludzkich głów²⁴. Można sądzić, że za model schulzowskiej rami posłużył faktycznie istniejący przedmiot tego typu. Motyw ten mieści się zatem w derridańskiej redefinicji *parergonu*, jednak rama sama w sobie staje się jednocześnie przestrzenią malarską, na której – niczym na płótnie – namalowane zostają ludzkie postaci. To jednocześnie *parergon* i dzieło (*ergon*) udające *parergon*, wskazujące na punkt krytyczny, w którym przestaje być jednym i drugim. Usunięcie rami z rysunku Schulza na etapie kompilowania jednego ze zbiorów świadczy o tym, iż uznano ją za element obcy, zewnętrzny względem dzieła²⁵. Przykład ten w sposób niezamierzony wskazuje, że omawiany rysunek podejmuje temat *parergonu* jako czegoś, co wymyka się definicji dzieła. Można nawet pokusić się o stwierdzenie, że sam, będąc *parergonem* burzącym prostą dychotomię dzieła i przestrzeni wobec niego zewnętrznej, a przedstawiając jednocześnie ramę rozumianą jako *parergon*, kwestionuje koncepcję Derridy.

Pomijane dotychczas całkowicie motywy obrazu w obrazie oraz rami przewartościowują myślenie o Schulzu jako malarzu. Pozwalają przejść od postrzegania go jako opętanego przez Erosa spóźnionego modernisty do dostrzeżenia w nim artysty świadomego problematyki funkcjonowania dzieła i aktu tworzenia, który poprzez narracyjne i realistyczne przedstawienie czyni omawiane zagadnienia tematem swoich prac. W dotychczasowych badaniach nad twórczością plastyczną Schulza poskąpiono także należytej uwagi portretom i autoportretom. Być może stało się tak z powodu zagadkowej kompozycji, która wykracza poza granice gatunku. Mimo że jego dzieła zdają się być realistycznymi portretami lub autoportretami, przedstawione na nich postaci osadzone są w nierealistycznej kompozycji. Zabieg ten sugeruje głębsze znaczenie, ale wymyka się jednoznacznej interpretacji. Trudno także przyporządkować dzieła do jakichkolwiek „izmów” lub sklasyfikować w którymś z nurtów historii

dzieło udające
parergon

²⁴ W. H. Bailey, *Defining Edges*, s. 45.

²⁵ *The Collected Works of Bruno Schulz*, ed. J. Ficowski, transl. C. Wieniewska, London 1998, s. 528.

sztuki. Lecz właśnie ta niemożność prostego zaszufładowania twórczości Schulza do którejś z istniejących kategorii świadczy o jej wyjątkowości. Wykorzystując atrybuty lub rozwiązania formalne zaczerpnięte z malarstwa mitologicznego, autor je imituje, jednocześnie modyfikując odniesienia, do których gatunek ten zwykł odsyłać, tworząc w ten sposób wrażenie nieprzystawalności. To właśnie owo rodzące się w chwili odbioru dzieła odczucie nieprzystawalności dowodzi faktu, iż zagadnienia recepcji dzieła zostały wpisane w jego strukturę oraz że dzieło powstaje w wyniku odbioru. Ten zaś rozumie zarówno malarstwo, jak i obowiązujące w nim konwencje jako fikcyjną, artystyczną wizję świata. Głęboko autorefleksyjne i autoreferencyjne wczesne rysunki Schulza stanowią wyraz tego dyskursu o malarstwie.

Ujęty w ramę obraz w obrazie nie jest zabiegiem rzadkim w tradycji malarstwa iluzjonistycznego (*trompe l'œil*). Tradycyjne malarstwo iluzjonistyczne do XIX wieku – kładąc nacisk na realizm przedstawienia – poprzez ciągłe doskonalenie technik dążyło do stworzenia iluzji, że ukazywane formy są rzeczywiście istniejącymi. Będące same w sobie obrazem w obrazie rysunki Schulza z 1921 roku przeciwnie – starają się wskazać na to, że wszystko, co na nich przedstawiono, to tylko obiekty w przestrzeni obrazu. Realizm ukazanych przedmiotów kieruje uwagę odbiorcy w stronę samego obrazu.

Jeśli przyjąć, że malarstwo od doby renesansu zmierzało do tego, by odbiorca zapomniiał, że namalowany na płótnie obraz nie jest rzeczywistością, to tym, kto wskazał, że malarstwo modernistyczne odnosi się właśnie do płaszczyzny obrazu, był Clement Greenberg²⁶. Wykorzystujące perspektywę i realistyczny sztafaż malarstwo Schulza, poprzez odwrócenie uwagi odbiorcy od przedstawionej sceny i skierowanie jej ku przestrzeni obrazu, zwraca go ku dziełu w jego konkretnym, fizycznym wymiarze oraz ku dziełu jako przestrzeni, w którą wpisany został także on sam jako widz. Konkretnie i figuralne malarstwo Schulza poprzez wykorzystanie ciągłości tradycji obrazu w obrazie aktualizuje sens istnienia malarstwa jako medium oraz istnienia obserwatora, zamienia prostą reprezentację w obraz opowiadający o samym sobie.

Przyjmowano dotychczas, iż w sztuce od drugiej połowy XIX do XX wieku akademizm ścierał się z przeciwstawnym mu nurtem modernizmu i został ostatecznie przewyciężony przez nowoczesność. Jednak ostatnio podaje się ten pogląd w wątpliwość, wskazując, że o ile inurty te ze sobą się ścierały, o tyle zarazem oddziaływały na siebie, przyczyniając się do

wszystko jest obrazem

widz w przestrzeni dzieła

²⁶ C. Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, Vol. 4: *Modernism with a Vengeance 1957–1969*, ed. J. O'Brian, Chicago–London 1993, s. 85–93.

wzajemnego rozwoju²⁷. Pomimo że na pierwszy rzut oka wczesna twórczość plastyczna Schulza powieliła tradycyjne rozwiązania formalne, jej treść stanowi nowe odczytanie konwencjonalnej formy i niewątpliwie wpisuje się tym w szeroki nurt dyskusji z tradycją. Można pokusić się o stwierdzenie, że narracyjna i posługująca się realizmem jako środkiem wyrazu twórczość Schulza rozwija zagadnienie autoreferencyjności obrazu, stanowiąc tym samym nowoczesną i radykalną propozycję artystyczną na tle dorobku współczesnych mu polskich twórców.

Przełożyła z języka japońskiego Anna Trzaska

²⁷ Katalog wystawy: *Furansu kaiga no 19 seiki* (Malarstwo francuskie XIX wieku), Yokohama 2009, s. 8–27.