

Irena Kossowska

*Schulzowskie rysowanie.
Artystyczne persyflaże i powinowactwa**

Właśnie: humor Schulza, przenikliwy a dyskretnie bezgłośny! Chroniący przed postawą serio, właściwą obcemu mu światu, zabezpieczający od gestów egzaltacji.

Jerzy Ficowski, Regiony wielkiej herezji

Humor, ironiczny i autoironiczny dystans, spojrzenie pogodnego prześmiewcy ogarniające zarówno pospolite realia rodzimej, drohobyckiej prowincji, jak i wielowiekową tradycję kulturową ludzkości – to Schulzowski sposób poszukiwania esencji bytu, docierania do prasensu pojęć i zjawisk, zgłębiania tajemnicy istnienia ukrytej w zbiorowej podświadomości dziesiątków pokoleń. Ironia, panironia, panmaskarada, świat przenicowany na opak – to sposób nienowy, mistrzowsko opanowany przez romantyków i ich spadkobierców – na złagodzenie lęku przed niepojmowalnym, na utu-

* Niniejszy artykuł powstał w ramach projektu badawczego „Pamięć i widzenie: paradygmaty realizmu w sztukach plastycznych Polski i Europy 1919–1939”, który został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC–2012/07/B/HS2/00300.

lenie egzystencjalnej rozpacz i zignorowanie mozołu doczesności. W tym właśnie względzie Bruno Schulz jawi się jako wybitny neoromantyk, twórczy, oryginalny i jedyny w swoim rodzaju spadkobierca romantycznej postawy. „Pogrobowcem Młodej Polski” nazwał pisarza Artur Sandauer, sytuując go obok Witkacego i Leśmiana. „Są to właściwie – o, paradoksie! – najwybitniejsi pisarze Młodej Polski, działający w ćwierć wieku po oficjalnym jej zamknięciu. Co ich jednak czyni dziećmi swego czasu to to, że podejmując tamte przebrzmiałe zagadnienia, nie biorą ich już na serio. [...] problematyka secesyjna, która w pierwszym swym wydaniu przybrała postać metafizycznej tragedii, teraz – w drugim i poprawionym – pojawia się jako metafizyczna komedia”². Przesłanki postawionej przez Sandauera diagnozy zawiera list skierowany do Stanisława Ignacego Witkiewicza, w którym Schulz daje świadectwo powinowactwa pewnych obszarów własnej wizji twórczej z postawą Witkacego: „Moja fantazja, forma czy mina pisarska ma skłonność, podobnie jak i Pańska, do aberracji w kierunku persyflażu, bufonady, autoironii”³. Zarówno twórczość Witkacego, jak i Schulza, stanowiła bowiem kontynuację i rozwinięcie tego nurtu w literaturze i sztuce Młodej Polski, który już na początku XX stulecia wniósł rewizję ideowych treści i estetycznych kanonów tej formacji artystycznej. W apogeum rozkwitu modernizmu, w latach 1901–1904, zaczął kształtować się literacki nurt rozrachunkowy z młodopolskimi teoriami filozoficzno-estetycznymi. Proces przewartościowań modernistycznych postaw artystycznych zainicjowały powieści *Próchno* Wacława Berenta (1901) i *Pałuba* Karola Irzykowskiego (1903). Polemiczne ostrze *Próchna* wymierzone było w filozoficzne poglądy Stanisława Przybyszewskiego, które streszczało zawarte w *Confiteor* przesłanie: „sztuka staje się najwyższą religią, a kapłanem jej jest artysta.

² A. Sandauer, *Rzeczywistość zdegradowana*, [w:] B. Schulz, *Sklepy cynamonowe, Sanatorium pod Klepsydrą, Kometa*, Kraków 1957, s. 26.

³ List z 12 IV 1934, przedruk w: B. Schulz, *Listy, fragmenty. Wspomnienia o pi-sarzu*, oprac. J. Ficowski, Kraków 1984, s. 12 n. Parodystyczny wymiar sztuki Schulza wydobyła w najbardziej wyrazisty sposób: K. Kulig-Janarek, *Erotyka – groteska – ironia – kreacja*, [w:] *Bruno Schulz. In memoriam 1892–1942*, red. M. Kitowska-Łysiak, Lublin 1994, s. 153 n. Na temat ironicznego wymiaru dzieła plastycznego i prozatorskiego Schulza pisał też: A. Sulikowski, *Bruno Schulz i kobiety. O motywach nie tylko z „Xiggi Bałwochwalczej”*, [w:] *Bruno Schulz. In memoriam...*, s. 193.

Jest on osobisty tylko wewnętrzną potęgą, z jaką stany duszy odtwarza, poza tym jest kosmiczną, metafizyczną siłą, przez jaką się absolut i wieczność przejawia”⁴. Berent jako pierwszy podjął próbę demityzacji roli artysty-dekadenta, obnażył jego niemoc i mistyfikatorski charakter przypisanej mu w sferze *sacrum* pozycji: „Jedyną bronią przeciw fatum naszego życia jest dobra gra: ta na wpeł już tylko świadoma zdolność oszukiwania ludzi i siebie aż do ostatniego tchnienia. Was, bracia artyści, uczyć tego nie potrzeba: w tym sztuka nigdy nie zawodzi: odbiera duszę, daje »rolę«”⁵. Chcąc wyostrzyć krytyczną intencję swej powieści, Berent posłużył się w warstwie formalnej młodopolską stylistyką, dał wyraz dążeniu do „oświecenia »próchna« jego własnym światłem”⁶. Irzykowski natomiast podjął polemikę z modernizmem na płaszczyźnie formalno-ekspresyjnej; swą demaskatorską pasję ujawnił, parodiując modernistyczne konwencje obrazowania. Jednocześnie *Patuba* wyznaczała kulminacyjny punkt dekadencjonalnej introspekcji, stała się modelowym przykładem wnikliwej analizy psychologicznej.

Witold Wojtkiewicz należał do generacji Irzykowskiego i Berenta; podobnie jak oni, dokonał rozliczenia z młodopolską formacją kulturową, zdekonstruował jej ideowe normy, twórczo wykorzystując jej spuściznę. Artysta uzyskał intelektualny i emocjonalny dystans w stosunku do tej formuły sztuki, przez którą został ukształtowany i której w pełni oryginalną wersję sam stworzył. Podobnie jak Irzykowski, istotę modernizmu dostrzegał w wyrażaniu sił podświadomości, w ujawnianiu skomplikowanej prawdy psychologicznej o jednostce i pokoleniu. Raziły go jednak przerysowania modernistycznej mitologii, drażnił spotęgowany nad miarę tragizm „nagiej duszy” i patos głoszonej przez Przybyszewskiego „metafizyki płci”. Przewartościowaniu ideologicznych kanonów „przybyszewszczyzny” dał wyraz w *Szkicach tragikomicznych*, serii rysunków powstałych w latach 1903–1904. Ujawniła się w nich znamienna dla wyobraźni artysty skłonność do łączenia w nierozzerwalny spłot pierwiastka tragizmu z ironicznym dystansem, nasycenia dramatu elementami komizmu i karykaturalnej deformacji. Wojtkiewicz przyjął formułę groteski, posłużył się w przewrotny sposób

⁴ S. Przybyszewski, *Confiteor*, „Życie”, III, 1899, nr 1, s. 2.

⁵ W. Berent, *Próchno*, Warszawa 1956, s. 254.

⁶ *Idem*, *List autora „Próchna”*, „Chimera”, I, 1901, z. 4, s. 467.

modernistyczną ikonografią, ujawniając zarazem poczucie niemożności wykroczenia poza znamienne dla Młodej Polski tematyczno-ekspresyjne obszary⁷. Artysta ujął w cudzysłów ironii przerysowania mistycznej estetyki Przybyszewskiego: ośmieszył jej absolutyzujący rolę artysty charakter, wydrwił tezę o ciężącym nad ludzkością fatum antynomii płci, wykpił tragizm panerotyzmu, zderzając jego metafizyczny wymiar z czysto fizjologicznymi uwarunkowaniami. Autoironiczne podteksty dookreślił zaś wyznaniem: „Przesada okrutna to moja kochanka duchowa, umazana jaskrawymi, przesadnymi kolorami, umądrzona moim stylem mętnie kwiecistym i perfumowana łzami złości melancholika egoisty. [...] To wszystko we mnie pokutuje, w przeciwstawieniu do sztuczki mojej malarskiej, która wymaga ruchu, blagi, życia i użycia, a ja jestem tylko prowincjonalnym chorym i wiecznie zmartwionym sobą lub drugimi niedołągą lub »konserwatystą«”⁸.

Element gry z zastanymi teoriami filozoficzno-estetycznymi rozwinął w swej twórczości plastycznej i dramatopisarskiej do wymiarów zjadliwej groteski i wszechogarniającego *pure nonsense* Witkacy, bliski przyjaciel Wojtkiewicza. Witkacy, podobnie jak Wojtkiewicz, wyrastał z rewizjonistycznego wobec Młodej Polski nurtu, nie mogąc jednocześnie przekroczyć wyznaczonych przez tę formację artystyczną granic ekspresji. W serii rysunków wykonanych węglem w latach 1908–1914 z niezawodną intuicją wyczuł odrealniające możliwości czarno-białego obrazowania⁹. Rodo-

⁷ Koncepcja *Szkiców tragikomicznych* wywodziła się z nurtu młodopolskiej karykatury uprawianej przez tak wybitnych rysowników jak: Kazimierz Sichulski, Stanisław Kuczborski, Stanisław Rzecki, Karol Frycz i Tymon Niesiołowski. Wyrastała z tendencji do parodiowania dzieł koryfeusza polskiego malarstwa, która zaznaczyła się w istotny sposób na wystawach *Humor w sztuce*, zorganizowanych w warszawskim Salonie Krywulca w 1902 i 1905 r. Przejawem następującej w środowisku modernistycznej awangardy reinterpretacji młodopolskich kanonów estetycznych był także wydany w 1905 r., z inicjatywy uczestników krakowskiego kabaretu Zielony Balonik, album parodii obrazów prezentowanych na IX wystawie Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” – zbiór plastycznych parafraz i trawestacji dzieł najwyżej cenionych malarzy, m.in. Stanisława Wyspiańskiego, Leona Wyczółkowskiego, Józefa Mehoffera, Wojciecha Weissa i Olgi Boznańskiej. Temat modernistycznej karykatury rysunkowej omówiła: I. Kossowska, *Narodziny polskiej grafiki artystycznej. 1897–1917*, Kraków 2000, s. 40 n.

⁸ List Wojtkiewicza do Elizy Pareńskiej z Paryża z dn. 21 V 1907; przedruk w: T. Boy-Żeleński, *André Gide a Wójtiewicz*, „Wiadomości Literackie”, IV, 1928, nr 43, s. 2.

⁹ Wczesne rysunki Witkacego, spośród których odnaleziono do dziś zaledwie parę, omówił: W. Sztaba, *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Zaginione obrazy i rysunki sprzed roku*

wód swych na poły imaginacyjnych kompozycji, w których próbował uchwycić istotę zła przypisanego ludzkiej egzystencji, wywiódł z fantasmagorii: Francisca Goi, Féliciena Ropsa, Edvarda Muncha i Aubreya Beardsleya – czołowych, jego zdaniem, „demonologów” XIX wieku. Zarówno na symbolice, jak i na plastycznym kształcie „potworów” – jak określał swe rysunki Witkacy – na stopniu ich deformacji i „brzydoty” odcisnęła piętno ekspresjonistyczna formuła wyrazowa *Fryzu życia* Edvarda Muncha. Głównymi protagonistami tych pozbawionych zewnętrznej akcji i klarownej narracji scen, tych nasyconych emocjonalnym napięciem i zarazem wkraczających w sferę pastiszu epizodów, są (podobnie jak w dziele Muncha) kobieta demoniczna i jej ofiara – bezwolny, zrozpaczony i skazany na zagładę mężczyzna. „Naiwny demonizm à la Rops, Munch, Kubin”¹⁰ stał się tu pożywką dla groteskowej deformacji, przedmiotem „przedrzeźniania”, obiektem szyderstwa zaakcentowanego enigmatycznym komentarzem. W swej perwersyjnej wyobraźni Witkacy zabsolutyzował koncepcję „gry” z ustalonymi konwencjami estetycznymi, w poszukiwaniu „jedności w wielości” spotęgował pragnienie parafrazowania, trawestowania i parodiowania dzieł, stylów i manier innych twórców. Mnożenie poziomów fikcji artystycznej, akcentowanie umowności obrazowania i intensyfikowanie artystycznej mistyfikacji to środki wyrazu wspólne dla Witkacego, Wojtkiewicza i zaprzyjaźnionego z nimi Romana Jaworskiego, którego *Historie maniaków* (1909) – ilustrowane przez Wojtkiewicza i Witkacego – jawiły się jako pochwała brzydoty i kwintesencja „zmysłu dla dziwności”¹¹. Dojrzewającej w kręgu sztuki ekspresjonistycznej estetyce „brzydoty” patronował Francisco Goya. Goya propagowany przez Stanisława Przybyszewskiego i Feliksa Jasieńskiego, Goya, którego fantasmagorie ucieleśnione w graficznych cyklach *Caprichos* i *Proverbios* opanowały na równi wyobraźnię Wojtkiewicza, Jaworskiego i Witkacego¹².

1914 według oryginalnych fotografii ze zbiorów Konstantego Puzyny, Warszawa 1985, *passim*; *idem*, *Gra ze sztuką. O twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Kraków 1982, s. 61 n.

¹⁰ S. I. Witkiewicz, *622 upadki Bunga czyli demoniczna kobieta*, Warszawa 1974, s. 141.

¹¹ Por.: R. Okulicz-Kozaryn, *Gest pięknoducha. Roman Jaworski i jego estetyka brzydoty*, Warszawa 2003. Relacje pomiędzy twórczością Wojtkiewicza i Jaworskiego przeanalizował: W. Juszcak, *Wojtkiewicz i nowa sztuka*, Warszawa 1965, s. 156 n.

¹² Por.: I. Kossowska, *Estetyka „brzydoty” w rysunku i grafice polskich modernistów*, „Ikonotheka. Prace Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego”, XV, 2002, s. 75 n.

Witkacy widział w Goi protoplastę nie tylko własnej sztuki. Wpływ jego wizji dostrzegł też w twórczości Schulza, stawiając bardzo trafną diagnozę: „Tu nie chodzi o akcesoria demonizmu (czarownice, diabły itp.), tylko o to zło, w istocie swej podkładkę duszy ludzkiej (egoizm, który robi wyjątek tylko dla gatunku, drapieżność, chęć posiadania, żądze płciowe, sadyzm, okrucieństwo, pragnienie władzy, gnębienie wszystkiego dookoła), na której dopiero przez odpowiednią tresurę wyrastają inne, szlachetniejsze właściwości. [...] To są tereny, w których ogólnie pracuje Schulz – specjalność jego jeszcze w tym zakresie to sadyzm kobiecy, połączony z męskim masochizmem”¹³. Goya modernistów to wnikliwy analityk ludzkiej *psyche*, ujawniający immanentnie w niej tkwiące zło. Zło, które przybiera postać cielesnej brzydoty. Młodopolscy krytycy i pisarze wielokrotnie trawestowali słynną wypowiedź Baudelaire’a, podkreślając geniusz Goi, który „wesołość, jowialność, satyrę hiszpańską z dobrych czasów Cervantesa łączy z duchem znacznie bardziej nowoczesnym [...] z miłością tego co nieuchwytnie, upodobaniem do gwałtownych kontrastów, z potwornościami natury i fizjonomii ludzkich, dziwacznie zezwierzęconych przez okoliczności [...]. Cała szpetota, cały brud moralny, wszystkie występki, jakie umysł ludzki może ogarnąć, są wypisane na tych [...] twarzach [...]. Nikt nie odważył się pójść dalej niż on w kierunku możliwego absurdu. Wszystkie te wykrzywione twarze, te twarze bestialskie, te diaboliczne grymasy są przepojone człowieczeństwem. [...] nie sposób dostrzec szwu, linii łączącej to, co realne z tym, co fantastyczne; tej nieuchwytniej granicy najbardziej subtelny analityk nie potrafi nakreślić, tak bardzo sztuka jest transcendentalna i naturalna zarazem”¹⁴.

Porównywalny z przenikliwością Goi talent dokonywania wiwisekcji ludzkiej psychiki miał Bruno Schulz. „Możliwy absurd”, „nieuchwytna granica” między tym, co realne a tym, co fantastyczne – charakterystyka ta trafia także w sedno twórczości Schulza, który ze sztuki Goi i zafascy-

¹³ S. I. Witkiewicz, *Wywiad z Brunonem Schulzem*, „Tygodnik Ilustrowany”, LXXVI, 1935, nr 17, s. 321 n.; przedruk w: B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 439.

¹⁴ Por.: C. Baudelaire, *O sztuce. Szkice krytyczne*, przekł. i oprac. J. Guze, Wrocław 1961, s. 155 n.

nowanych Goyą modernistów czerpał wątki i motywy niezbędne do dalszych transformacji i przeobrażeń. Analiza podświadomości – znamienna dla Schulzowskiego pokolenia, czytającego zapamiętałe pisma Freuda i Junga¹⁵ – ironiczny i autoironiczny dystans, parodystyczna intencja, pochwała brzydoty – to środki wyrazu łączące Schulza (Schulza rysownika i autora poetyckiej prozy) z tą linią polskiego modernizmu, którą wyznaczały dzieła Wojtkiewicza, Witkacego i Jaworskiego. Budując swą własną, prywatną mitologię „z ułamków rzeźb i posągów bogów”, Schulz sięgał po różnorodne elementy kulturowego dziedzictwa, wydobywał je zarówno z antycznych mitologii, jak i z bliższych mu w czasie mitów, które pojmował jako „przeobrażoną, okaleczoną, przeistoczoną” wersję pierwotnych wierzeń, traktował jak ułamne i fragmentaryczne wcielenie prasensu¹⁶. Współczesnym mitem o szczególnym znaczeniu dla artysty była sformułowana przez Przybyszewskiego, w ślad za Schopenhauem, teoria antynomii płci, koncepcja demonicznej kobiety niszczącej mężczyznę w imię zachowania ciągłości rodzaju ludzkiego. Odbity w krzywym zwierciadle, sparafrazowany, stał się topos kobiety satanik motywem przewodnim rysunkowego i graficznego *oeuvre* Schulza; jemu poświęcona jest *Xięga Bałwochwalcza*, którą niektórzy interpretatorzy uznali za przejaw sublimacji w sferę sztuki erotycznych obsesji autora¹⁷. Serii dwudziestu ośmiu rycin (obecnie znanych), przedstawiających w rozmaitych wariantach motyw hołdu składanego kobiecemu idolowi przez skarłatego w swym upokorzeniu mężczyznę, nie sposób jednak odczytywać głównie w wymiarze biograficznym. Nie można też dostrzegać w *Xiędze* wyłącznie zakorzenionej w ikonografii fin de siècle'u i treściach powieści Sacher-Masocha *Kobieta w futrze* oraz podbudowaną własnymi doświadczeniami reinterpretację wątku *femme fatale*¹⁸. Powstała

¹⁵ Por.: J. Speina, *Bruno Schulz wobec psychoanalizy*, [w:] *Studia o prozie Brunona Schulza*, red. K. Czapłowa, Katowice 1976, s. 17 n.

¹⁶ B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, „Studio”, VI, 1936, nr 3/4; przedruk w: *idem*, *Opowiadania...*, s. 366.

¹⁷ Por.: M. Kitowska-Łysiak, *Czytając „Xięgę Bałwochwalczą”*, „Twórczość”, XXXV, 1979, nr 3, s. 157 n.

¹⁸ Por.: M. Kitowska, *Brunona Schulza „Xięga Bałwochwalcza”*. *W sprawie analogii*, „Akcent”, XXV, 1986, nr 3, s. 154 n.; J. Ficowski, *Słowo o „Xiędze bałwochwalczej”*, [w:] B. Schulz, *Xięga bałwochwalcza*, przygotował do druku i wstępem opatrzył J. Ficowski, Warszawa 1988, s. 5 n.; E. Kuryluk, *Gąsienicowy powóz, czyli podróż Brunona*

w latach 1920–1922 *Xięga* zawierała w formie załączkowej idee i wątki, nadawała plastyczny kształt przecuciom tego, co Schulz rozwinął szereg lat później w onirycznym obrazowaniu opowiadań o wielopoziomowej symbolice. Mnożąc w latach trzydziestych rysunkowe sceny adoracji i sado-masochistycznych rytuałów, artysta nadal obsesyjnie analizował opozycję męskości i kobiecości, po to, by utożsamić go w swych filozoficznych rozważaniach z antynomią intelektu i materii obowiązującą w uniwersalnym wymiarze ontologicznym. Jednym z najczęściej przytaczanych przejawów intelektualnego dystansu Schulza wobec fascynacji fenomenem kobiecości jest fragment jego listu do Gombrowicza: „uznamę z całej duszy, że pani doktorowa ma piękne uda, ale ograniczam ten fakt do właściwej mu sfery. Umieć zapobiec temu, by hołd dla nóżek pani doktorowej dyfundował w dziedzinę zgoła niewłaściwą. [...] Czarujesz go [potwora] tylko ruchami magika, okadzasz pochlebstwami, hipnotyzujesz i unieruchamiasz w pozie wiecznego idola, którą mu insynuujesz. [...] Posadźmy ją na tronie, panią doktorową z Wilczej, hosanna, hosanna, bijmy pokłony. Niech się rozpie-ra, niech wypina biały brzuch, wzdymając się w pysze [...] idol wieczysty, meta wszystkich tęsknot naszych. [...] Podczas gdy tak siedzi upojona [...] – zanalizujmy jej twarz, zgruntuujmy jej minę, zapuśćmy sondę na dno tego niezgłębionego oblicza. [...] Twierdzisz, że w jej osobie bronisz witalności, biologii przeciwko abstrakcji, naszemu od życia oderwaniu. Jeżeli biologia, Witoldzie, to chyba jej siła bezwładności, jeżeli witalność, to chyba jej bierna, ciężka masa. Ale awangardą biologii jest myśl, jest eksperyment, jest

Schulza w przyszłość przeszłości, [w:] *Bruno Schulz. In memoriam...*, s. 219 n.; K. Kulig-Janarek, *Schulzowska mitologia. Motywy, wątki, inspiracje w „Xiędze bałwochwalczej”*, „Kresy”, XIX, 1993, nr 14, s. 37 n.; H. Kasjaniuk, *Rodowody i symbole w grafikach Brunona Schulza*, [w:] *Teatr pamięci Brunona Schulza*, red. J. Ciechowicz, H. Kasjaniuk, Gdynia 1993, s. 10 n.; M. Kitowska-Łysiak, *Wizje kobiecości w „Xiędze bałwochwalczej”: Salome i Androgyne*, [w:] *Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej „Bruno Schulz – w stulecie urodzin i w pięćdziesięciolecie śmierci”*, red. J. Jarzębski, Kraków 1994, s. 251 n.; W. Panas, *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*, Lublin 1997; M. Kitowska-Łysiak, „Bezlik nieskończonych historyj”. *O reinterpretacji mitologicznych pierwowzorów na kartach „Xięgi Bałwochwalczej”*, [w:] *Mityzacja rzeczywistości. Bruno Schulz 1892–1942*, kat. wyst., Muzeum Lubelskie, Lublin 2002, s. 9 n.; I. Kossowska, „Odwieczna baśń”, [w:] *Bruno Schulz. Republika marzeń*, kat. wyst., Teatr Wielki, Warszawa 2003, s. 133 n.

twórczy wynalazek. To my jesteśmy biologią wojującą, biologią zdobywczą, my jesteśmy naprawdę witalni¹⁹. Wprawdzie Schulz – podobnie jak parodiujący kanony „metafizyki płci” Wojtkiewicz i Witkacy – nie potrafił wyzwolić się z kręgu oddziaływania erotycznych fobii, lecz ironią rozładowywał dramatyczne napięcie, obniżał patetyczny ton wyznawanego kultu kobiecości. Erotyczną perwersję artysta pojmował jako punkt wyjścia do wykreowania poetycko-filozoficznej paraboli: „Bez wątpliwości, ta migotliwa ambiwalencja, ta janusowość mej istoty, zależna od tego, czy zapatruję się na panią doktorową jako właścicielkę swych nóg, czy też swego intelektu, intryguje i zastanawia, kusi do snucia filozoficznych uogólnień, metafizycznych perspektyw. Wydaje mi się, jakbyśmy tu chwyтали na gorącym uczynku jedną z zasadniczych antynomii duszy ludzkiej, jakbyśmy natrafili na jeden z drgających metafizycznych węzłów życia. [...] nasza płciowość, wraz z otaczającą aurą ideologiczną, należy do innej epoki rozwojowej niż nasza umysłowość. [...] To jest źródło dezorientującej wielotorowości naszego myślenia²⁰. W *Traktacie o manekinach* kuszony przez Adelę „opiętą w czarny jedwab” stopą ojciec narratora, Jakub, uosobienie twórczych ambicji i intelektualnych wzlotów mężczyzny, ponosi wobec swych duchowych aspiracji klęskę, ulegając zmysłowości: „On – herezjarcha natchniony, ledwo wypuszczony z wichru uniesienia – złożył się nagle w sobie, zapadł i zwinął²¹. Napiętnowani brzydotą, groteskowi mężczyźni w rysunkach i rycinach Schulza czołgają się i korzą u stóp kobiecych bóstw, wyniosłych i obojętnych na wyrazy czci bądź gotowych do wymierzenia łaszącym się karłom okrutnej kary (il. 1). Jednak ci wyznawcy absolutyzującej kobietę religii (wśród których znajduje się sam autor), noszący w tłumnych procesjach znak fetyszu (jej pantofelka) na feretronach, odgrywają w kolejnych scenach wciąż te same role, biją wciąż te same unижone ukłony, mają wciąż ten sam grymas cierpienia, zachwytu lub ekstazy na twarzy. Zakres przypisanych im ekspresyjnych możliwości jest bardzo ograniczony (il. 2).

¹⁹ B. Schulz, *Do Witolda Gombrowicza*, „Studio”, I, 1936, nr 7; przedruk w: *idem, Opowiadania...*, s. 452, 455.

²⁰ *Ibidem*, s. 452 n.

²¹ *Idem, Traktat o manekinach albo wtóra księga rodzaju z tomu Sklepy cynamonowe*, Warszawa 1934; przedruk w: *idem, Opowiadania...*, s. 37.

Uprzedmiotowiona wydaje się także kobieta-idol, o zmiennej, lecz zamkniętej w wąskim rejestrze charakterystyce psychologicznej: zeszytniała w manierycznej pozie i erotycznie nierozbudzona nastolatka przeobraża się w nieczułą na hołdy, lecz pewną swej doskonałości dojrzałą kobietę, która z kolei przeradza się w drapieżną, żądną zmysłowych perwersji kobietę-modliszkę²² (il. 3). Kim jest to bóstwo przybierające tylko parę powtarzających się póz, nakładające kilka zaledwie masek? Kobieta-ideał w istocie swej jest kukłą, manekinem, „damą z kłaków i płótna”²³. W *Traktacie o manekinach* Schulz definiuje bohaterów wyobrazonych epizodów, określa ontologiczny status bytów zrodzonych w swej imaginacji: „Ich role będą krótkie, lapidarne, ich charaktery – bez dalszych planów. Często dla jednego gestu, dla jednego słowa podejmiemy się trudu powołania ich do życia na tę jedną chwilę. [...] nie będziemy kładli nacisku na trwałość ani solidność wykonania, twory nasze będą jak gdyby prowizoryczne, na jeden raz zrobione. Jeśli będą to ludzie, to damy im na przykład tylko jedną stronę twarzy, jedną rękę, jedną nogę, tę mianowicie, która im będzie w ich roli potrzebna. [...] Z tyłu mogą być po prostu zaszyte płótnem lub pobielone”²⁴.

Czy taka teatralizacja przedstawień, zaakcentowana scenograficznym traktowaniem otoczenia, płytką przestrzenią alkowy i przypominającym aranżację kartonowych kulis ujęciem wycinka Drohobycza, nie wskazuje na szerszy od panerotycznego wymiar semantyczny *Xięgi*? Ponownie odradza się tu więź łącząca Schulza z Młodą Polską, nabiera wagi to ogniwo neoromantyzmu, w które wpisywała się symbolistyczna sztuka Wojtkiewicza. W rycinach, rysunkach i prozie Schulza powróciła i nabrała wyrazistości koncepcja marionety, która jest (bardziej niż postać ludzka) użyteczna

²² Typologię kobiecości w *Xiędze Bałwochwalczej* ustaliła w swoich pracach: M. Kitowska-Łysiak, *Czytając „Xięgę Bałwochwalczą”...*, s. 157 n.; *eadem*, *Bruno Schulz – „Xięga Bałwochwalcza”. Wizja – forma – analogie*, [w:] *Bruno Schulz. In memoriam...*, s. 133 n. Przeprowadzoną przez Kitowską analizę poszczególnych typów Schulzowskich bohaterów rozszerzył i dopełnił szczegółową charakterystyką postaci męskich: A. Sulikowski, *op. cit.*, s. 179 n.

²³ B. Schulz, *Manekiny* z tomu *Sklepy cynamonowe*; przedruk w: *idem*, *Opowiadania...*, s. 29. Problem utożsamienia protagonistów Schulzowskich scen z marionetką i kukłą przeanalizowała najobszerniej: K. Kulig-Janarek, *Erotyka – groteska...*, s. 166 n.

²⁴ B. Schulz, *Traktat o manekinach...*, s. 35.

dla wyrażania egzystencjalnych lęków i podkreślania artystycznej fikcji zarazem. W obrazach Wojtkiewicza spotęgowaniu tonu sztuczności, fikcyjności obrazowania, gry pozorów i zawilości symbolicznych skojarzeń służą zamaskowani komedianci, kłowni i pierroci, zastygli w bezruchu, spętani niemocą, obezwładnieni własnymi myślami. Aktorom towarzyszą marionety, lalki bardziej od nich witalne, tragiczne i groteskowe, ucieleśniające (na mocy inwersji) ludzkie odczucia²⁵. Również w rycinach i rysunkach Schulza (*Bachanalia*, *Święto wiosny*) obok psychicznie jednowymiarowych postaci zeszywniałych w przypisanych im pozach pojawia się „pierrot wypchany trocinami”²⁶, reprezentant „wszystkich błazeńskich golemów, wszystkich pałub, zadumanych tragicznie nad śmiesznym swym grymasem”²⁷ (il. 4). Jest on znakiem wywoławczym, nośnikiem świata sztuczności i artystycznej konwencji, który Schulz tak scharakteryzuje w liście do Witkacego: „W zwyczajach, w sposobach bycia tej rzeczywistości przejawia się pewnego rodzaju zasada – panmaskarady. Rzeczywistość przybiera pewne kształty tylko dla pozorów, dla żartu, dla zabawy. [...] Statuowany tu jest pewien skrajny monizm substancji, dla której poszczególne przedmioty są jedynie maskami. Życie substancji polega na zużywaniu niezmiernej ilości masek. [...] Dlatego z substancji tej emanuje aura jakiejś panironii. Obecna tam jest nieustannie atmosfera kulis, tylnej strony sceny, gdzie aktorzy po zrzuceniu kostiumów zaśmiewają się z patosu swych ról. W samym fakcie istnienia poszczególnego zawarta jest ironia, nabieranie, język po błazeńsku wystawiony”²⁸. Wymiar artystycznej umowności wydobyl Schulz poprzez przywoływanie w schematach kompozycyjnych i tytułach swych rycin kontekstu sztuki dawnych mistrzów; pastisze i trawestacje obrazów Tycjana, Velázquezego i Goi, twórców rokokowych *fêtes galantes* i symbolicznej oniryczności, służyły zarówno odgadywaniu pierwotnych sensów zakłę-

²⁵ Koncepcję animizacji lalki podporządkowanej prawom artystycznej fikcji Wojtkiewicz przejął z teorii marionety Heinricha von Kleista oraz reformatorskich koncepcji teatralnych Maurice’a Maeterlincka i Edwarda Craiga. Por.: W. Juszczyk, *op. cit.*, s. 114.

²⁶ B. Schulz, *Manekiny...*, s. 30.

²⁷ *Idem*, *Traktat o manekinach (ciąg dalszy)* z tomu *Sklepy cynamonowe*; przedruk w: *idem*, *Opowiadania...*, s. 38 n.

²⁸ *Idem*, *Do St. I. Witkiewicza*, „Tygodnik Ilustrowany”, LXXVI, 1935, nr 17; przedruk w: *idem*, *Opowiadania...*, s. 444 n.

tych w mitach i biblijnych wątkach, jak i uwypuklaniu wielowiekowych nawarstwień kulturowych, odziedziczonych przez współczesną cywilizację.

W rycinie *Infantka i jej karty* (by przytoczyć jeden z wielu przykładów) artysta w groteskowy sposób przeobraził postać usztywnionej przez dworski strój i ceremoniał infantki z obrazów Velázquez, sparodiował malowane przez Hiszpana wizerunki karłów (il. 5). Groteskową poetykę ewokującą także ryciny *Zuzanna i starcy* (il. 6) oraz *Zuzanna przy tualetcie*, które parafrazują (podobnie jak czynili to moderniści, Wojtkiewicz, Karol Mondral i Jacek Mierzejewski) biblijny motyw o parowiekowej tradycji ikonograficznej. Pastiszem Böcklinowskich faunów, ucieleśniających erotyczną witalność, staje się hybrydyczna postać człowieka-tygrysa w błazeńskiej obroży, wyobrażona w rycinie *Zaczarowane miasto II* (il. 7). *Bachanalnia* – poprzez swą teatralną aranżację – stają się pastiszem motywu ogarniętego orgiastycznym szaleństwem tłumy, który w dziełach modernistów wyrażał nieokiełznaną siłę instynktów, prowadzącą – w myśl Schopenhauerowskiej teorii *Geschlechtstrieb* – ku śmierci (il. 4). Drapieżna ekspresja dionizyjskiego opętania zastąpiona tu została lunatycznym korowodem postaci podążających za przedmiotem swego pożądania – dwoma uwspółcześnionymi poprzez kostium „menadami”. W rycinie *Bestie* Schulz dokonał trawestacji innego jeszcze ikonograficznego toposu *fin de siècle*’u (opracowywanego w rozmaitych wariantach przez Maxa Klingera, Franza von Stucka, Feliksa Jabłczyńskiego, Jana Rembowskiego) symbolizującego wybujały sensualizm kobiety ucieleśniony przez pojednane z nią bestie – węża, lwa, smoka (il. 8). Prototypem Schulzowskiej *femme fatale* jest tu Ropsowska kobieta lubieżna, demonstracyjnie triumfująca (jak w rycinie *Pornokrates*) nad przemienionym w bestię mężczyzną. Jednak to nie ona sama jest tu przedmiotem adoracji, jest nim jej substytut, znajdujący się w kompozycyjnym centrum pantofelek. Ujarmiony mężczyzna pełźnie po posadzce ku fetyzszowi, „urzeczony połyskliwą, ironiczną wymową tej pustej łuski z laku”²⁹.

Projektując okładki kolejnych tek *Xięgi*, Schulz sparodiował romantyczną koncepcję twórcy utożsamianego raz z kapłanem (il. 9), raz z błaznem, podobnie jak w rycinie *Odwieczna baśń I*, kompromitującej pro-

²⁹ *Idem*, *Genialna epoka*, „Wiadomości Literackie”, XI, 1934, nr 13; przedruk w: *idem*, *Opowiadania...*, s. 133.

metejski mit, z którym symboliści identyfikowali tragiczny los i zbawczą rolę artysty w społeczeństwie. Rozpostarty na skale Schulzowski Prometeusz cierpi w ekstatycznym uniesieniu, gdy uwielbiona przez niego kobieta przygniata mu twarz stopą (il. 10). Znaczenie skarłalej postaci kapłana otwierającego wrota do świątyni heretyckiej religii zbliżone jest natomiast do wymowy motywu pierrota o autoportretowych rysach, który trzyma lustro przed leżącą na łożu kobietą-idolem (il. 11). Obaj są narzędziem fałszywego kultu, ale także jego sprawcą i animatorem; obaj antycypują wizerunek autora składającego w hołdzie koronę, przedstawiony w otwierającej *Xięgę bałwochwalczą* rycinie *Dedykacja (Introdukcja)* (il. 12). W rysunku z pierrotem Schulz mnoży poziomy artystycznej fikcji, aktualizuje i parafrazuje toposy artystycznej tradycji, mówiąc o sztuce samej, o akcie twórczym i roli artysty. Wyobrażenie prowokacyjnie upozowanej na łożu kobiety, której nogi odsłania dekoracyjnie sfałdowana suknia, to pastisz Tycjanowskiej *Wenus z Urbino*, kanonicznego obrazu epoki renesansu i jego kolejnych wcieleń, tych malowanych przez samego Tycjana oraz przez Velázquezę (*Wenus z lustrem*), Goyę (*Maja naga* i *Maja ubrana*) i Maneta (*Olimpia*). Towarzyszących bogini miłości sług i Amora podającego jej lustro Schulz przeobraził w pierrota-twórcę, który przywołuje za pośrednictwem zwierciadlanego odbicia koncepcję *mimesis*, odnoszącą się do definicji sztuki jako takiej. Kobieta, jej cielesne piękno, sensualizm, witalność i biologizm utożsamił Schulz z materią. Co więc odzwierciedla kreowana przez niego sztuka? Doskonałość idola czy materię, „która nie wie, kim jest i po co jest, dokąd prowadzi ten gest, który jej raz na zawsze nadano”³⁰? Wydaje się, że omawiany rysunek stanowi kwintesencję rozważań zawartych w manifestie artystycznym Schulza, jakim stanie się *Traktat o manekinach. Albo wtóra Księga Rodzaju*. Tu rozwinię artysta swą koncepcję twórczości, ułomnej wprawdzie i wtórnej wobec dzieła Boga, lecz wypływającej z wewnętrznego imperatywu i autentycznej potrzeby kreacji: „Zbyt długo żyliśmy pod terrorem niedościgłej doskonałości Demiurga – mówił mój ojciec – zbyt długo doskonałość jego tworu paraliżowała naszą własną twórczość. Nie chcemy z nim konkurować. Nie mamy ambicji mu dorównać. Chcemy być twórcami we własnej, niższej sferze, pragniemy dla

³⁰ *Idem, Traktat o manekinach (ciąg dalszy)...*, s. 38.

siebie twórczości, pragniemy rozkoszy twórczej, pragniemy, jednym słowem, demiurgii”³¹. Dzieło człowieka, parodiując poprzez swą niedoskonałość i fragmentaryczność Boskie Stworzenie, wyznacza obszar sztuki tożsamej z „regionami wielkiej herezji”, autonomicznej, rządzącej się własnymi prawami. Dualizm formotwórczej inteligencji i przybierającej coraz to inną postać materii, która nęci do nadania jej ostatecznego kształtu, zostaje przewyciężony w chwili tworzenia. Fascynacja samą materią jest wprawdzie herezją, lecz jest też warunkiem koniecznym i niezbędnym procesu twórczego³². Hołd dla kobiety staje się metaforą aktu kreacji dzieła sztuki, które nie może istnieć bez swego czysto fizykalnego wymiaru. „Demiurgos kochał się w wytrawnych, doskonałych i skomplikowanych materiałach – my dajemy pierwszeństwo tandecie. Po prostu porywa nas, zachwyca taniocą, lichota, tandetnością materiału. Czy rozumiecie – pytał mój ojciec – głęboki sens tej słabości, tej pasji do pstrej bibułki, do *papier-mâché*, do lakowej farby, do kłaków i trociny? To jest – mówił z bolesnym uśmiechem – nasza miłość do materii jako takiej, do jej puszystości i porowatości, do jej jedynej, mistycznej konsystencji. Demiurgos, ten wielki mistrz i artysta, czyni ją niewidzialną, każe jej zniknąć pod grą życia. My, przeciwnie, kochamy jej zgrzyt, jej oporność, jej pałubiącą niezgrabność. [...] Słowem – konkludował mój ojciec – chcemy stworzyć po raz wtóry człowieka, na obraz i podobieństwo manekina” – pisał Schulz³³.

Wymowa tej deklaracji prowokuje do dalszych interpretacji. W rycinie *Undula u artystów* twórcy oddają cześć kobiecie-idolowi (uosabiającej materię), ofiarowując jej własnoręcznie wykonane wizerunki (il. 13). W jednej z dwóch wersji ryciny zamykającej portfolio *Xięgi* i noszącej identyczny tytuł, *Xięga bałwochwalcza*, metafizyczna iluminacja odsłaniająca prasens świata, zawarty (zgodnie z filozofią Schulza) w Księdze-Autentyku, następuje w chwili wyniesienia kobiety-bóstwa na przynależny Księdze ołtarz (il. 14). Czy w tych wiernopoddańczych gestach nie znajduje odzwierciedlenia parodystyczny stosunek do awangard, które na początku

³¹ *Idem, Traktat o manekinach albo wtóra księga...*, s. 34 n.

³² Pozornie destrukcyjną, a w istocie rzeczy stymulującą akt twórczy rolę kobiety przeanalizował: J. Ficowski, *Wstęp*, [w:] B. Schulz, *Xięga bałwochwalcza*, s. 36, 38 n.

³³ B. Schulz, *Traktat o manekinach albo wtóra księga...*, s. 35 n.

XX stulecia zachłysnęły się artystyczną materią, zabsolutyzowały autoreferencyjny charakter sztuki, eliminując jej transcendentny wymiar i odrzucając wszelkie pozaartystyczne treści? Czy nie nosi cech pastiszu awangardowych manifestów zawarte w *Manekinach* stwierdzenie Schulza: „Gdybym, odrzucając respekt przed Stwórcą, chciał się zabawić w krytykę stworzenia, wołałbym: – mniej treści, więcej formy! Ach, jakby ulżył światu ten ubytek treści. Więcej skromności w zamierzeniach, więcej wstrzemięźliwości w pretensjach – panowie demiurdzy – a świat byłby doskonalszy!”³⁴ Obowiązująca realistów koncepcja *mimesis*, nakazująca wiernie odtwarzać otaczającą rzeczywistość, została w XX wieku przekształcona w ideę bezwzględnej wierności wobec materii sztuki³⁵. Dla Schulza, który wirtuozowsko spajał w jednorodną całość elementy potocznej rzeczywistości, wytwory imaginacji i pierwiastki dawnych kultur, poszukującego pod zmienną powłoką zjawisk metafizycznej istoty bytu, rewolucyjne postulaty modernistycznych „-izmów” musiały być z gruntu obce. Swe nieliczne próby geometryzowania i rytmizowania form w pracach inspirowanych doświadczeniami formistów artysta zarzucił bezpowrotnie (il. 15). W tym zresztą względnie można dostrzec w jego postawie analogie z rodzącymi się w latach dwudziestych nurtami nowego realizmu, stopniowo przewyciężającymi doktryny radykalnej awangardy. Schulz, będąc spóźnionym modernistą, był również dzieckiem swej epoki. Z jednej strony oniryczne ciągi obrazów, jakie rozwijał w swych opowiadaniach, współgrały z doświadczeniami surrealistów poszukujących ukrytych treści podświadomości indywidualnej i zbiorowej, z drugiej zaś jego rysunki miały cechy pokrewne włoskiemu malarstwu metafizycznemu (il. 16). Na początku lat dwudziestych twórca *pittura metafisica*, a w ślad za nimi niemieccy zwolennicy realizmu magicznego trawestowali w swych obrazach wzory sztuki renesansowej, kreując (często poprzez użycie figury manekina) atmosferę „dziwności

³⁴ *Idem, Manekiny...*, s. 31 n. W swych opowiadaniach Schulz parafrazował traktaty wielkich filozofów, Schopenhauera, Nietzschego i Bergsona, trawestował koncepcje Freuda, Adlera i Junga, stylizował mowę bohaterów na wzór retoryki Goethego, tworzył pastisze wypowiedzi wielkich romantyków i herosów historycznego panteonu; por.: J. Jarczyński, *Wstęp*, [w:] B. Schulz, *Opowiadania...*, s. XCIV n.

³⁵ Wnikliwe studium tego zjawiska zawarte jest w książce: L. Nochlin, *Realism*, London 1990, s. 235 n.

istnienia”³⁶. Badacze wskazywali na pokrewieństwo Schulza z Balthusem, ewokującym w swych przedstawieniach nimfetki aurę perwersyjnego erotyzmu, pisali o jego fascynacji malarstwem Ignacio Zuolagi i fantasmagorycznymi rysunkami Alfreda Kubina³⁷. Debora Vogel dostrzegła ponadto parantele Schulzowskiej poetyki z twórczością dwóch reprezentantów niemieckiej Neue Sachlichkeit, Otto Dix’a i Geорга Grosza³⁸. I choć sztuka Schulza zachowała w kontekście kultury międzywojennej Europy swą idiosynkratyczną pozycję, nie sposób nie zauważyć, iż znalazły w niej odbicie problemy nurtujące współczesną mu generację artystów³⁹.

Budując twórczą wizję, Schulz opierał się na wnikliwej obserwacji drohobyckiego otoczenia, prowincjonalnej scenerii i bliskich mu ludzi, krewnych, przyjaciół i znajomych, których rysy uwiecznił w swych rysunkach i prozie. Zakotwiczony w codzienności i pospolitości, przywoływał w swej synkretycznej wyobraźni dawne mity i osnute na nich topoty europejskiej sztuki, by twórczo je przeobrazić, zespolić w nową całość, nadać nową formę i nowy sens. Jego postawa artystyczna nie odpowiadała ani dziewiętnastowiecznej koncepcji realizmu, ani nie mieściła się w sferze oddziaływania skupionej na swej tożsamości dwudziestowiecznej awangardy. W jego sztuce (na pozór realistycznej) nastąpiło znamienne rozluźnienie „tkanki rzeczywistości”, doszło do skutku „bankructwo realności” empirycznej, społecznej i historycznej na rzecz realności „własnej, prywatnej mitologii”⁴⁰ (il. 17). Najtrafniej proces ten opisał Jerzy Ficowski: „Pewne pozory obiektywnej rzeczywistości zostają zachowane, pewne jej zewnętrzne rudymenty są respektowane nadal, a zarazem zakwestionowaniu podlegają istotne jej cechy i prawa: czas, przestrzeń, odrębność poszczegół-

³⁶ Por.: I. Kossowska, „*Nigdy nie dotrzeć do żadnego sedna*”. *Bruno Schulz i Giorgio de Chirico*, „Biuletyn Historii Sztuki”, LXXIV, 2012, nr 3/4, 653 n.

³⁷ Por.: S. Fauchereau, *Balthus a Schulz, Klossowski, Jouve i inni*, [w:] *Bruno Schulz. In memoriam...*, s. 197 n.

³⁸ *Nieznany „szwedzki” artykuł Debory Vogel o Brunonie Schulzu*, [w:] *Bruno Schulz 1892–1942. Katalog–Pamiętnik Wystawy „Bruno Schulz. Ad Memoriam” w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie*, red. W. Chmurzyński, Warszawa 1995, s. 165.

³⁹ I. Kossowska, S. Fauchereau, M. Poliwka, *Bruno Schulz. El país tenebroso*, kat. wyst., Círculo de bellas artes, Madrid 2007.

⁴⁰ B. Schulz, *Do St. I. Witkiewicza...*, s. 445.

nych istnień. Tkanka i struktura rzeczywistości zostaje osłabiona, jej dogmaty obalone – w rozbrojoną tak rzeczywistość wkracza mit o *quasi*-racjonalistycznym pozorze, antyheroiczny, niekiedy sam przekornie podważający własną powagę. Dopiero wtedy jest w stanie – podobnie niepewny jak rzeczywistość, która uległa zachwianiu – przeniknąć ją niepostrzeżenie, zatrzeć granice między sobą a nią. I konsekrować jej nową postać – bez patosu, niekiedy – z uśmiechem uziemiającym zbyt wysokie napięcia demiurgicznych mocy Schulzowskiego świata⁴¹.

Znamienna dla Schulzowskiej prozy symbioza realiów codzienności i trywialnych zdarzeń z archetypami odradzającymi się w obrazach dawnych mistrzów występuje też w serii rysunków wykonanych w latach trzydziestych, w których powraca kluczowy motyw *Xięgi Bałwochwalczej* – adoracja kobiety-ideału. Ożywa tu ponownie kompozycyjny schemat zaczerpnięty z Tycjanowskich wyobrażeń Wenus, transponowany w rozmaitych wariantach przez pokolenia malarzy. Prowokacyjnie upozowana na łożu bogini demonstruje swą lalkowatą sztywność, zyskując niekiedy, jak w wizerunkach panny Kuziw, groteskowy wyraz (il. 18). W niektórych rysunkach znika nieforemna postać samego bałwochwalczy, pozostaje natomiast główny atrybut idola – rozłożyste łoże wyścielone poduszkami (il. 19). Łoże to (z rzadka tylko przyozdobione barokowym ornamentem) usytuowane jest we wnętrzu sypialni, wydzielonej od fragmentarycznie zarysowanego w tle widoku Drohobycza poziomym parapetem olbrzymiego okna i (niekiedy) umownie potraktowanymi kotarami niewidocznego baldachimu. Stopniowo jednak ten podział przestrzenny zanika i łoże (w irracjonalny sposób) sytuuje się bezpośrednio w pejzażu wypełnionym szkicowo zaznaczonymi, uproszczonymi na podobieństwo teatralnej scenografii zabudowaniami, których sztuczność znajduje swą analogię w Schulzowskim opisie Ulicy Krokodyli: „Ta rzeczywistość jest cienka jak papier i wszystkimi szparami zdradza swą imitatywność. Chwilami ma się wrażenie, że tylko na małym skrawku przed nami układa się wszystko przykładnie [...], gdy tymczasem już na bokach rozwiązuje się i rozprzęga ta zaimprovizowana maskarada i, niezdolna wytrwać w swej roli, rozpada się za nami w gips

⁴¹ J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji. Szkice o życiu i twórczości Brunona Schulza*, Kraków 1967, s. 156.

i pakuły, w rupieciarnię jakiegoś ogromnego, pustego teatru. Napięcie pozy, sztuczna powaga maski, ironiczny patos drży na tym naskórku⁴² (il. 20). Sceniczna poza i twarz-maską to wyróżniki bohaterów rysunków Schulza, który akcentując umowność obrazowania, łagodzi patetyczny wydzźwięk bałwochwalczego kultu. Służy temu również symbioza pierwiastków realnych i imaginacyjnej przestrzeni, w której współistnieją istoty i rzeczy przynależne odmiennym porządkom rzeczywistości. Wstawione w skalisty krajobraz było także łożo o kształtach rokokowego *rocaille'u*, ukazane w rycinie *Odwieczna baśń*, przywołującej nadrealną poetykę graficznego cyklu Maxa Klingera *Parafrazy na temat znalezienia rękawiczki*, gdzie artysta (antycypując dokonania surrealistów) organicznie wtopił w krajobraz wyolbrzymioną, realistycznie odtworzoną i ożywioną rękawiczkę.

Nazwisko Klingera, czołowego grafika i teoretyka sztuki rysunkowej końca XIX wieku, prowadzi ku innym jeszcze obszarom interpretacyjnych eksploracji, ku koncepcji rysunku, odziedziczonej przez Schulza po wczesnomodernistycznych protoplastach. Schyłek XIX stulecia to okres intensywnego rozwoju grafiki oryginalnej, aspirującej do statusu autonomicznej dyscypliny sztuki, wyzwolonej ze służebnej wobec literatury i malarstwa roli, z funkcji ilustracyjnych i reprodukcyjnych. Eksperymenty warsztatowe towarzyszyły w czasach fin de siècle'u poszukiwaniu rzeczywistości odmiennej od potocznego doświadczenia, współtworzyły świat marzeń, snów, podświadomych skojarzeń, nieuchwytną symbolikę i religijną mistykę. Z tym rytmem przemian nierozłącznie związane były losy rysunku jako samodzielnego środka wyrazu. Drzeworyt, akwaforta i litografia na równi z czarną kredką, tuszem i węglem docenione zostały jako media wrażliwe na emocje twórcy, łatwo poddające się symbolicznym wizjom. Grandville, Doré, Rops, Ensor, Klinger, Kubin i Redon kreowali swe fantasmagorie w skali barw zawężonej do niuansów czerni i bieli. Także polskich artystów intrygowała poetyka czerni i bieli. Ekspresyjne możliwości czarno-białego rysunku wyzyskali z właściwą sobie maestrią: Wyspiański, Weiss, Wojtkiewicz i Witkacy, by wymienić tylko najważniejsze nazwiska. Wyróżnikami monochromatycznej estetyki stały się motywy dla malarstwa niedostępne, bardziej intymne,

⁴² B. Schulz, *Ulica krokodyli* z tomu *Sklepy cynamonowe*; przedruk w: *idem, Opowiadania...*, s. 76.

wykraczające poza uznane gatunki malarskie i przyjęte topoty ikonograficzne, sprzeczne z obyczajowymi normami, niekiedy wręcz skandalizujące.

Schulz również korzystał z przywilejów grafika i rysownika, które sformułował Klinger: „Wszyscy mistrze w dziedzinie rysunku okazują w swych dziełach zadziwiający rys ironii, satyry, karykatury. Z upodobaniem akcentują słabe strony przedmiotu, szorstkość, głupotę, przewrotność. [...] Rysownik [...] stoi przed wiecznie otwartymi rozpadlinami między naszą wolą a mocą, między pragnieniami a niemożnością osiągnięcia i wprost musi zająć osobiste stanowisko wobec owego świata niezgodnych sił [...] patrzy w głąb poza formy”⁴³. Zamknięta biegunami czerni i bieli, wypełniona gradacjami szarości skala barw zdominowała plastyczne prace Schulza, zajmując też ważne miejsce w jego prozatorskich opisach. W kreowanych z dezynwolturą ciągach nieustannych metamorfoz pisarz utożsamiał ekspresję nocnego krajobrazu z materią graficznych nokturnów: „Rozprószona biel tego światła mżąca ze śniegu, z bladego powietrza, z mlecznych przestworzy, była jak szary papier sztychu, na którym głęboką czernią płątały się kreski i szrafirunki gęstych zarośli. Noc powtarzała teraz głęboko po północy te serie nokturnów, sztychów nocnych profesora Arendta, kontynuowała jego fantazje”⁴⁴. W sferze czarno-białego obrazowania Schulz pozostał jednak (mimo fascynacji grafiką) rysownikiem. Bardzo rzadko przez grafików stosowana technika *cliché verre*, w jakiej wykonał rycinę *Xięgi Bałwochwalczej*, nie umożliwiła mu opanowania tradycyjnego warsztatu graficznego⁴⁵. Artysta nosił się z zamiarem poznania techniki drzeworytniczej pod okiem Władysława Skoczylasa, jednego z najwybitniejszych grafików okresu międzywojennego, lecz swego marzenia nigdy nie zrealizował⁴⁶. Podziwiał też techniczną wirtuozerię dziewiętnastowiecznych

⁴³ M. Klinger, *Malarstwo i rysunek*, przeł. I. Drexler, Lwów 1908, s. 28 n.

⁴⁴ B. Schulz, *Sklepy cynamonowe* z tomu *Sklepy cynamonowe*; przedruk w: *idem, Opowiadania...*, s. 65. Prof. Adolf Arendt uczył Schulza rysunków w drohobyckim gimnazjum im. Franciszka Józefa w 1902 r.; por.: J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji...*, s. 128 n.

⁴⁵ Zastosowanie tej techniki w grafice europejskiej i jej specyfikę przedstawiła Małgorzata Kitowska w artykule „*Xięga Bałwochwalcza*” – *grafiki oryginalne (cliché verre) Brunona Schulza*, „Biuletyn Historii Sztuki”, XLIII, 1981, nr 4, s. 401 n.

⁴⁶ Por.: list Schulza do Ostapa Ortwina z 20 V 1921, przedruk w: *Bruno Schulz. Księga listów*, zebrał, opracował, wstępem, przypisami i aneksem opatrzył J. Ficowski, Kraków 1975, s. 17.

rytowników⁴⁷. Stąd może zamiłowanie do starych ilustrowanych czasopism, które zyskały w jego wyobraźni cudowną moc przeobrażania się w Księgę-Autentyk, źródło wszelkiego poznania i iluminacji. Rysunek miał jednak w twórczości Schulza inne jeszcze znaczenie, które zyskał już w epoce Odrodzenia jako pierwotny zapis twórczego pomysłu, przebłysk geniuszu artysty. „Początki mego rysowania gubią się w mgłę mitologicznej” – wyznał artysta w liście do Witkacego⁴⁸; sięgają więc prapoczątku, esencji zjawisk i idei. Mając, jak przyznał Schulz, bardziej ograniczony zakres ekspresji niż proza⁴⁹, rysunek pełnił wobec wzajemnie przenikających się i dynamicznie rozwijających wątków opowiadań funkcję ewokacyjną, stanowił formę załączkową „demiurgicznych” pomysłów, dawał impuls nieokiełznanej grze wyobraźni⁵⁰.

Wrażliwość na zintensyfikowane walory ekspresyjne czarno-białego obrazowania, wycucie jego deformujących zewnętrzną rzeczywistość możliwości, zrozumienie niezwyklej podatności na parodystyczne intencje i przydatności w kreowaniu własnego, intymnego świata to cechy wspólne sztuki Schulza i twórców fin de siècle’u. Wspólny dla Schulza i wczesnych modernistów był także sposób pojmowania symboliki dzieła sztuki, niedookreślonej, wielopoziomowej, nieuchwytniej. „Dzieła sztuki opierają się na zasadniczej wieloznaczności – powie Schulz. To, co poza dziełem sztuki żyje i utrzymuje się tylko w rozłączności jako »albo–albo«, w dziele sztuki traci swą rozłączność i staje się »i tak, i tak«, i ten pozorny falsyfikat jest w sztuce absolutnie legalny, podobnie jak w utworach sennych”⁵¹. Symbolistyczny rodowód, współczesne powinowactwa i persyflaże konwencji obrazowania dawnych mistrzów możemy więc postrzegać jedynie jako wybrane aspekty dzieła, jakie stworzył Schulz (rysownik i prozaik), dzieła jedyne w swym rodzaju i niepowtarzalnego, choć naznaczonego synkretyzmem (il. 21). Szerokie rozumienie jego istoty zaś otwiera je na dalsze interpretacje.

⁴⁷ Por.: list Schulza do Zenona Waśniewskiego z 28 I 1935, przedruk w: *Bruno Schulz. Księga listów...*, s. 47.

⁴⁸ B. Schulz, *Do St. I. Witkiewicza...*, s. 442.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 443 n.

⁵⁰ Specyficzną rolę rysunku w twórczości Schulza omówił: J. Ficowski, *Wstęp*, [w:] B. Schulz, *Ilustracje do własnych utworów*, oprac. J. Ficowski, Warszawa 1992, s. 10 n.

⁵¹ B. Schulz, *Zofia Nalkowska na tle swej nowej powieści*, „Skamander”, XIII, 1939, z. 108/109; przedruk w: *idem, Opowiadania...*, s. 399.

Irena Kossowska

*Schulz's drawing. Artistic persiflage and relationships
– summary*

The text concentrates on interpretative context in which the artistic oeuvre of Bruno Schulz can be perceived, both with regard to dialogue of the artist with the culture of past centuries, and to his contemporary affiliations and relationships. Humour, ironic and self-ironic distance, the glance of a good-natured taunter encompassing both the common reality of the home province of Drohobycz, and the centuries-old cultural tradition of mankind were the ways in which Schulz searched for the essence of being, tried to apprehend the original sense of notions and phenomena, and fathom the mystery of existence underlying the collective unconsciousness of dozens of generations.

Irony, pan-irony, pan-masquerade, world turned upside down – those methods are not new; they have been masterly seized upon by the romantics and their spiritual heirs in order to tame the anxiety towards the incomprehensible, to alleviate the existential despair, and to ignore the toils of the temporal. In this respect, Schulz may be defined as an outstanding neo-romantic, creative, original and one of a kind successor to the aforesaid attitude. The analysis of unconsciousness, typical for the generation fervently ingesting the writings of Freud and Jung, parodical intentions and extolment of ugliness link Schulz furthermore to the current in Polish modernism represented by works of Witold Wojtkiewicz, Stanisław Ignacy Witkiewicz and Roman Jaworski.

Constructing his own private mythology from “shreds of sculptures and statues of gods”, Schulz reached out for diverse elements of the cultural heritage, extracting them both from antique mythologies and from myths closer in time, which he comprehended as “transformed, mutilated and transmuted” versions of the primeval beliefs and treated as deformed and fragmentary incarnation of the original sense. One contemporary myth of special meaning to the artist was Stanisław Przybyszewski's theory of antinomy of the sexes, inspired by Schopenhauer: the concept of a demonic woman destroying man in order to provide for the continuity of the human race. The topos of satanic female, seen as in distorting mirror, paraphrased, became the keynote of Schulz's drawn and graphic oeuvre; his *Xiega Batwochwalcza (Idolatry Book)* from 1920–1922 is devoted to it. This album contained in germinal form ideas and motives as well as

pictorial precognitions of what the artist would present several years later in the form of hallucinatory literary depictions in his stories with multilevel symbolism. Schulz – insomuch as Wojtkiewicz and Witkiewicz, who parodied the canons of the “metaphysics of sex” - was not able to liberate himself from erotic phobias, but he defused this dramatic tension with irony and lowering the pathetic tone with regard to the cult of femininity professed by him. The artist perceived erotic perversion as a starting point for creating a poetic and philosophical parable.

The aspect of artistic indeterminacy was brought forward by Schulz by evoking old masters' art in composition schemes and titles of his prints; pastiches and travesties of paintings by Titian, Velázquez and Goya, by the authors of Rococo *fêtes galantes* and symbolic oneiric depictions served both deciphering of the primeval sense concealed in myths and Biblical motives, and accentuating centuries-old cultural stratifications inherited by contemporary civilization. For Schulz, who blended together ingredients of everyday reality, products of own imagination and elements of bygone cultures into a homogeneous unity in a masterly way, the revolutionary demands of the 20th century “-isms” must have appeared profoundly misguided. With regard to this, his stance may be compared, by the way, with the currents of new realism, emerging in the 1920's and gradually overbearing the doctrines of radical avant-garde. The artist, while being a belated modernist, was also a child of his time. On the one hand, the hallucinatory pictorial chains which he employed in his literary stories dovetail the experiences of surrealists searching for hidden contents of individual and collective unconsciousness; on the other, his drawings display characteristics akin to Italian metaphysical painting. Furthermore, researchers pointed out Schulz's affinity with Balthus who evoked in his representations of a nymphette the atmosphere of pervert eroticism, and wrote about his fascination with the painting of Ignacio Zuloaga, as well as with the phantasmagoric drawings by Alfred Kubin. On top of that, Debora Vogel noticed a kinship of Schulz's poetics with the oeuvres of two representatives of German *Neue Sachlichkeit*, Otto Dix and Georg Grosz. In spite of the fact that the art of Schulz kept its idiosyncratic position in the context of European culture of the interwar period, it can not go unheeded that problems disconcerting the generation of artist contemporary with him are well reflected in it.

In building his creative vision, Schulz based on percipient observation of his surroundings in Drohobycz, its provincial scenery and people close to him: relatives, friends and acquaintances, whose features he immortalised in drawings and in prose. Anchored in everyday reality and in dreariness, he evoked in his syncretic imagination old myths and topoi in European art, based on them, in

order to transform his observations creatively, combine them into a new unity, give them new form and new sense. His art, seemingly realistic, in fact displays a telling loosening of the “tissue of reality”, the “bankruptcy of reality”, be it empirical, social, or historical, in order to achieve the alternative reality of “personal, private mythology”.



Ilustracja 1

Bruno Schulz, *Pielgrzymi* z teki *Xięga bałwochwalcza*, 1920–1922, *cliché-verre*, karton. W zbiorach Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie. Fot. Pracownia Fotograficzna MLW



Ilustracja 2

Bruno Schulz, *Procesja z teki Xiega bałwochwalcza*, 1920–1922, cliché-verre, karton. W zbiorach Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie. Fot. Pracownia Fotograficzna MLW



Ilustracja 3

Bruno Schulz, *Cyrk (Panna Cyrce i jej trupa)* z teki *Xięga bałwochwalcza*, 1920–1922, *cliché-verre*, karton. W zbiorach Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie. Fot. Pracownia Fotograficzna MLW



Ilustracja 4

Bruno Schulz, *Bachanalia*, 1920, tusz lawowany, papier. W zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu. Fot. Pracownia Fotograficzna MNWr



Ilustracja 5

Bruno Schulz, *Infantka i jej karty z teki Xigga bałwochwalcza*, 1920–1922, cliché-verre, karton. W zbiorach Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie. Fot. Pracownia Fotograficzna MLW



Ilustracja 6

Bruno Schulz, *Zuzanna i starcy* z teki *Księga bałwochwalcza*, ok. 1920, cliché-verre, karton. W zbiorach Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie. Fot. Pracownia Fotograficzna MLW



Ilustracja 7

Bruno Schulz, *Zaczarowane miasto II* z teki *Księga bałwochwalcza*, ok. 1922, cliché-verre, karton. W zbiorach Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie. Fot. Pracownia Fotograficzna MLW



Ilustracja 8

Bruno Schulz, *Bestie* z teki *Xiega bałwochwalcza*, 1920–1922, *cliché-verre*, karton. W zbiorach Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie. Fot. Pracownia Fotograficzna MLW



Ilustracja 9

Bruno Schulz, *Dwaj mężczyźni u stóp nagiej kobiety siedzącej na podwyższeniu* (wersja karty tytułowej portfolio *Xięgi bałwochwalczej*), ok. 1933, ołówek, papier. W zbiorach Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie. Fot. Pracownia Fotograficzna MLW



Ilustracja 10

Bruno Schulz, *Odwieczna baśń I* z teki *Xięga bałwochwalcza*, ok. 1920, *cliché-verre*, karton. W zbiorach Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie. Fot. Pracownia Fotograficzna MLW



Ilustracja 11

Bruno Schulz, okładka portfolio *Xięgi bałwochwalczej*, 1920–1922, tusz, szare płótno na tekturze, kolekcja prywatna. Wg: *Bruno Schulz 1892–1942. Katalog-Pamiętnik wystawy „Bruno Schulz. Ad Memoriam” w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie*, red. W. Chmurzyński, Warszawa 1995



Ilustracja 12

Bruno Schulz, *Dedykacja (Introdukcja) I z teki Xiega batwochwalcza*, ok. 1922, *cliché-verre*, karton. W zbiorach Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie. Fot. Pracownia Fotograficzna MLW



Ilustracja 13

Bruno Schulz, *Undula u artystów* z teki *Księga bałwochwalcza*, 1920–1922, cliché-verre, karton. W zbiorach Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie. Fot. Pracownia Fotograficzna MLW



Ilustracja 14

Bruno Schulz, *Xigga Balwochwalcza I*, ok. 1920, *cliché-verre*, karton. W zbiorach Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie. Fot. Pracownia Fotograficzna MLW



Ilustracja 15

Bruno Schulz, *Kobieta i dwóch mężczyzn na tle zabudowy miasta*, przed 1933, ołówek, papier. W zbiorach Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie. Fot. Pracownia Fotograficzna MLW



Ilustracja 16

Bruno Schulz, *Scena na ulicy*, przed 1933, ołówek, papier. W zbiorach Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie. Fot. Pracownia Fotograficzna MLW



Ilustracja 17

Bruno Schulz, *Kobiety w dorożce*, wersja ilustracji z tomu *Sanatorium pod klepsydrą*, przed 1937, ołówek, papier. W zbiorach Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie. Fot. Pracownia Fotograficzna MLW



Ilustracja 18

Bruno Schulz, *Akt leżącej kobiety z autoportretem artysty*, przed 1936, ołówek, papier. W zbiorach Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie. Fot. Pracownia Fotograficzna MLW



Ilustracja 19

Bruno Schulz, *Kobieta w kapeluszu na tapczanie*, ok. 1933, ołówek, papier. W zbiorach Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie. Fot. Pracownia Fotograficzna MLW



Ilustracja 20

Bruno Schulz, *Półakt kobiety na łóżku*, ok. 1936, ołówek, papier. W zbiorach Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie. Fot. Pracownia Fotograficzna MLW



Ilustracja 21

Bruno Schulz, *Eunuchy i ogiery II* z teki *Xiega bałwochwalcza*, ok. 1922, *cliché-verre*, karton. W zbiorach Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie. Fot. Pracownia Fotograficzna MLW