

BRUNO SCHULZ WOBEC MALARSTWA

Artykuł jest próbą pokazania «pokrewieństw» plastycznej wyobraźni Brunona Schulza. Autor pragnie zwrócić uwagę na znaczenie groteski i ironii w artystycznej twórczości autora «Sklepów cynamonowych».

Słowa kluczowe: Schulz, malarstwo, groteska, ironia.

Стаття є спробою показати «спорідненості» малярської уяви Бруна Шульца. Автор прагне звернути увагу на значення гротеску та іронії в художній творчості автора «Цинамонових крамниць».

Ключові слова: Шульц, малярство, гротеск, іронія.

The article is an attempt to show the artistic «kinship» imagination of Bruno Schulz. Its intention is to draw attention to the importance of the grotesque and irony in the artistic creativity of the author of «The Cinammon Shops».

Key words: Schulz, painting, grotesque, irony.

Świat twórczości Brunona Schulza jest tak intrygujący, że kiedyś Bohumil Hrabal powiedział, że drugim miastem, w którym chciałby zamieszkać obok Pragi jest Drohobycz. Już w okresie międzywojennym w recenzji «Życie zaczarowane» Izydora Bermana publikowanej w polsko-żydowskim tygodniku «Nasza Opinia» czytamy, że: «Utworky Schulza nie są sugestywnymi impresjami, gubiącymi się w pięknych nieudomówieniach, mających oddać aurę dziecięcych słów. Byłoby to wiele. Biorąc rzecz artystycznie autor osiągnął jednak etap bez porównania wyższy. Istotna wartość artystycznych wycieczek autora w dawność, w głębi, w tajemnicę, polega na ich interpretacji, na ich nasyceniu wiedzą o życiu i odkrywczym intelektualizmem. Schulz wyraża niewyraźne nie tylko wspaniałymi środkami mowy, lecz wielowarstwową symboliką, celnymi aluzjami myśliciela. Innymi słowy, autor nie tylko czaruje, ale wyjaśnia, oświeca, uświadamia» [1, s. 9]. Wypowiedź ta była chyba jedną z najlepszych analiz przed wybuchem drugiej wojny światowej, ale także w obecnych badaniach nad spuścizną autora «Sierpnia» mogłaby z wieloma tekstami konkurować. Berman jak widać uchwycił związek między powrotem do dzieciństwa («autobiografizowanie») a pokazywaniem «istoty rzeczy». Nie omieszkał również wyłuskać, i to myślę mieści się w sformułowaniu «autobiografia duchowa», że opis tego świata dokonany jest przez wyborczego myśliciela i środkami jak na myśliciela przystało.

Autor «Sklepów cynamonowych» pisząc o swojej twórczości oprócz nazw powieści autobiograficzna, autobiografia duchowa wymieniał także genealogię duchową. Jerzy Speina twierdził, że

Schulzowski quasi-autobiografizm, należy traktować jako metaforę głębszej archetypicznej genealogii [33]. Trzeba przypomnieć, o czym pisał Władysław Panas [20, s. 81], że w kulturze polskich Żydów — w tym chasydów z Galicji, genealogia odgrywa ogromną rolę¹. Bez genealogii trudno wyobrazić sobie Biblię czy teksty opowieści chasydzkich. Pochodzenie z rodu miało kluczowe znaczenie, Mesjasz miał pochodzić z rodu Dawida. W wyobraźni Schulza symbol Mesjasza był tym punktem, do którego autor «Księgi» stale wracał. Utwór pod tytułem «Mesjasz» miał być dalszym ciągiem «Sklepów cynamonowych», o tym pisał autor «Wiosny» w liście do Kazimierza Truchanowskiego z 6.X.1935 r. [23, s. 66; zob. 19]². «Sklepy cynamonowe» nazwał Schulz «genealogią duchową», to można założyć, że Mesjasz ma swoje miejsce w tej genealogii, należy do «mitycznego matecznika», w którym «gubią się korzenie indywidualnego ducha» [25, s. 446].

Schodzenie w głębi, to, jak sądzę w wersji Schulza, szukanie za pomocą języka prawdy o człowieku, o sobie samym. Problem prawdy odnajdujemy w tekście w recenzji «Powieść o przyjaźni». Bez ogródek autor «Manekinów» gromi artystę z Niemiec: «U pisarza niemieckiego, u reprezentanta kraju wstrząsnętego w swych posadach, rozdartego przez wojnę, inflację, rewolucję i walkę społeczną, ta symplifikująca nieproblematiczność wobec tych samych spraw jest niewybaczalną tępotą. Idylla, choćby z pozorami heroizmu

¹ O różnicy między sztuką Schulza a twórczością pisarzy polsko-żydowskich zob. [29; 32].

² Panas pisze: «Dalszy ciąg, czyli kontynuacja, progresja. Akcent pada tu na łączność i ciągłość. (...) Tak określona relacja sugeruje, iż wedle koncepcji Schulza «Mesjasz» miał mieć «coś» ze «Sklepów cynamonowych», ale także «Sklepy cynamonowe» musiały zawierać jakieś «mesjańskie» antycypacje czy też predyspozycje, które nadawały się do kontynuacji» [19, s. 196].

musi być w powojennych Niemczech kłamstwem» [26]. Wynika z tego, że formacja «bytu duchowego bohaterów» musi być, według recenzenta, wiwisekcją duszy, ukazaniem tego, co głębokie — prawdziwe, a osiąga się to między innymi przez kreatywny opis doświadczanej rzeczywistości. Artysta, który pomija świat wokół siebie, świat par excellence tragiczny odznacza się «niewybaczalną tępotą». Podobne opinie wyczytamy w recenzji «Męczeńskie życie małej Denise», gdzie relacjonuje: «Ogranicza się on [autor] do rejestracji faktów, do rzeczowego sprawozdania, ale czyni to przez usta małej Denise z tak przekonywującą potęgą niesfałszowanego autentyku, że trudno uwierzyć, aby miało się przed sobą twórcę sztuki pisarskiej, a nie krwią nabrzmiały dokument» [24]. Autentyk ma tu wymiar odsłonięcia prawdy o człowieku.

W «Tygodniku Ilustrowanym» w 1935 r. ukazał się quasi-list Schulza do Stanisława Ignacego Witkiewicza, w którym autor «Księgi» odnosił do własnej twórczości: «Początki mego rysowania gubią się w mgłę mitologicznej. Jeszcze nie umiałem mówić, gdy pokrywałem już wszystkie papiery i brzegi gazet gryzmołami, które wzbudzały uwagę otoczenia...» [25, s. 443]. W dalszej części wypowiedzi Schulz poruszył problem związków swoich rysunków z prozą: «Jest to ta sama rzeczywistość, tylko różne jej wycinki. Materiał, technika działają tutaj jako zasada selekcji. Rysunek zakreśla ciaśniejsze granice swym materiałem niż proza. Dlatego sądzę, że w prozie wypowiedziałem się pełniej» [25, s. 444]³. Jedność rysunków i prozy, a więc całej twórczości w wymiarze obrazów odnoszona jest dalej, według metafory autora «Wiosny», do «mgły mitologicznej». Myślę, że pisząc o sztuce Schulza trzeba uwzględnić podział jego twórczości na teksty teoretyczne, krytyczne, a także listy i twórczość artystyczną, przede wszystkim dlatego, że twórca posługuje się innymi językami w ich tworzeniu. Przy prozie i rysunkach bardzo ważne jest pamiętać o ironii i o grotesce, jako metodzie twórczej.

Rysunki Schulza a «demonolodzy»

Sformułowanie «demonolodzy», na określenie grupy artystów wykorzystujących w twórczości obrazy symboliczne kobiet, użył Stanisław Ignacy Witkiewicz w tekście «Wywiad z Brunonem Schulzem» [25, s. 437 i nn.]. Nie o akcesoria diabelskie

jednak chodzi w tym wyróżnieniu, lecz o wskazanie na pewną linię myślenia, do której zalicza też twórczość Brunona Schulza. Trafnie Witkacy, jak sądzę, zwraca uwagę na jego powinowactwo artystyczne z takimi artystami, jak: Hogarth, Rops, Beardsley. Debora Vogel dodaje także Grosza i Dix'a [36]. Wskazywano także na oryginalnie przetworzone elementy dzieł dawniejszej i nowszej epoki w rysunkach autora «Księgi». Jednym z kilku powtarzających się nazwisk jest Goya — szczególnie z okresu późnego, tzw. mrocznego, z «Caprichos» («Kapryśów»), «Disporates» («Szaleństwa») i innych. Poetycko pisał o Goyi Ch. Baudelaire: «Goya; Sen wyuzdany, zmora niepojęta, / płód ludzki podczas sejmów szatańskich warzony / staruchy z zwierciadłami i gołe dziewczęta / wdziewające pończoszki, by kusić demony (podkr. moje. — D. K. S.)» [8, s. 13]. W 1926 r. wydany zostaje skromny album Goyi (z serii «Malarstwo klasyczne») [9]⁴. Niemal na pewno opierał się on na wcześniejszej książce niemieckiego badacza A. L. Mayera, Francisco Goya, który wyraża dość reprezentatywny odbiór hiszpańskiego malarza [18]. Husarski sugeruje: «Żaden bodaj malarz nie zawarł w swych dziełach tak bezdennej tajemnicy życia — które zmierza ku śmierci (podkr. moje. — D. K. S.) (...) W roku 1797 ukazuje się od dawna przygotowywany, pierwszy z cyklu «Caprichos», w którym wyobraźnia Goyi zatacza olbrzymie kręgi, jednocześnie zaś uwidocznia się potężna jego inteligencja, głębokie zrozumienie duszy ludzkiej w jej najsmutniejszych przejawach i bezlitosny zmysł satyryczny — krytyczny (podkr. moje. — D. K. S.) (...) Szalony rozpęd dziwacznej i ponurej wyobraźni coraz bardziej przypomina Bosch'a [dotyczy to także późniejszej twórczości. — D. K. S.]. Husarski dodaje jeszcze, że przy tym wszystkim Goye nie opuszcza poczucie realizmu» [9].

Istnieją tu pewne elementy wyróżnione, które później widzimy w tekstach krytycznych Schulza, i które, według niego, pozytywnie wartościują dzieło sztuki. Mowa tu o tzw. «duszoznawstwie», wejściu w tajemnicę życia, poszukiwaniu znaczeń penetrując to, co w głębi i zmyśle satyryczno-krytycznym, z zachowaniem pewnego poczucia realizmu. Piętno Goyi, bardziej realistycznego, widać w dwóch wcześniejszych rysunkach Schulza, chodzi tu o «Scenę na tarasie» i «Swawolne kobiety» [21, s. 246, 248].

Przy takim spojrzeniu na hiszpańskiego malarza i wywodzeniu go, od par excellence religijnego

³ Literacka interpretacja tych zdań znajduje się w opowiadaniu «Genialna epoka»: «Moje kolorowe ołówki latały w natchnieniu przez kolumny nieczytelnych tekstów, biegly w genialnych gryzmołach, w karkołomnych zygzakach, zwięzając się raptownie w anagramy wizyj, w rebusy świetlistych objawień...» [25, s. 123]. Zob. także [40]. Autorka traktuje twórczość Schulza jako jeden tekst. Szerzej na ten temat piszę m. in. w [30].

⁴ Na Goyę jako źródło inspiracji dla twórczości drohobyckiego malarza, zwracają uwagę między innymi S. Fauchereau [6] i M. Kitowska-Łysiak [16]. Kitowska odsyła do notatek żydowskiego badacza — krytyka sztuki Józefa Sandela, który sugeruje zainteresowanie Schulza sztuką hiszpańską.

twórcy jakim był Hieronim Bosch⁵, nie dziwi, że Witkacy porównuje Schulza do Grünewalda⁶.

Zostając przy analogiach malarskich, rozumiejąc jednocześnie twórczość autora «Wiosny» jako całość, nie można nie odnieść się do dzieł Marca Chagalla⁷. W tym wypadku problem analogii wymagałby szerokich studiów, tutaj zaledwie dotknemy kilku elementów. Oczywiście, tak jak poprzednio, interesujący jest przede wszystkim odbiór Chagalla w dwudziestolecu międzywojennym. Debora Vogel, jak wiadomo przyjaciółka Schulza, recenzentka jego malarstwa i w końcu ta, która «pobudziła» go do twórczości literackiej, zajmowała się również Chagallem [37]. O grafikach swojego przyjaciela z Drohobycza pisała: «Schulz podejmował następujące tematy: „Xięga Bałwochwacza” (18 rycin), „Spotkanie”, „Chora rodzina”, „Rewolucja w mieście”, „Karły”, „Czasy Mesjaszowe” — wszystkie w niezliczonych wariantach, wszystkie — warianty tego samego tematu: skończona doskonałość kobiety w obliczu męskiego podziwu. Także w „Czasach Mesjasza” występują podobni do karłów pokurczeni mężczyźni i uskrzydłone, fantastyczne kobiety, które w głębokich powozach, nagie przejeżdżają ulicami miasta. Niemal zawsze miasto służy jako szafarz, tło wszystkich zdarzeń» [36, s. 165]. Zwraca także uwagę, że dominującą formą poetyki malarskiej drohobyckiego nauczyciela rysunków jest groteska [39].

Esej Debory Vogel o Chagallu jest głęboką analizą badanego tematu, próbą poważnego zrozumienia jego sztuki. Analizując formę Vogel doszła do wniosku, że owa lekkość [zob. 27, s. 249; 22, ryc. 43], nieobowiązkowość sięga tej granicy, w której komizm przechodzi w tragizm.

Autorka «Akacje kwitną» zwracała uwagę, że u twórcy z Witebska (zresztą to samo pisze o Schulzowskim miasteczku) plan drugi ma znaczenie logiczne, a jego akcja toczy się na marginesie właści-

wej. Istnieje u niego również, jak stwierdziła Vogel, zatarcie granicy między kreaturami, przechodzenie rzeczy w przeciwieństwo. Dominuje tępa erotyczność (zwierząt), a człowiek niczym marionetka jest pionkiem odgrywającym rolę pełną smutku i nieporadności. Można wprost mówić, że tematyką obrazów Chagalla jest tragiczna marionetkowość życia, tragizm człowieka ubranego w strój komedianta [37].

Jakie znaczenie zawiera słowo ‘demonologia’, jak można je rozumieć? Schulz używa słowa ‘demonizm’ w swoim eseju o Zofii Nałkowskiej, pisząc o pierwiastku męskim: «W nim przede wszystkim umieszcza Nałkowska demonizm egzystencji» [25, s. 392]. Demonizm jawi się tu jako świat katastrofy, niezrozumiały, irracjonalny i wrogi. Autor «Wiosny», analizując «Ferdydurke» Witolda Gombrowicza, wyraża się o jej twórcy jako o «demonologu kultury», «zażartym tropicielu kłamstw kulturalnych» [25, s. 386].

Witkacy z kolei «demonologiem» nazywa Schulza. Demonologiem byłaby więc osoba odkrywająca «nocne strony duszy», «głębię chaosu», by użyć sformułowań samego Schulza. Takie rozumienie słowa potwierdzają wymienieni przez Witkacego malarze; wydaje się, że Witkacy i Schulz interpretują sens tego słowa podobnie. Kiedy odczytujemy tytuł jednej z grafik «Xięgi bałwochwacznej» — «Undula idzie w noc» [28], to twórca tej grafiki, jako demonolog wykorzystuje symbolikę nocy, jako świata irracjonalnego chaosu, dominacji «demonicznego erotyzmu».

Otto Dix (1891–1969), chcąc ukazać swoje fascynacje — nocne życia miasta z prostytutką i żebractwem posłużył się między innymi parafrazą średniowiecznego tryptyku. Jego «Wielkie miasto» w formie przypomina mały ołtarzyk, tak jakby forma była jednocześnie treścią. «Wielkie miasto» jest bowiem «ołtarzem» powojennego świata (byłoby to pewnego rodzaju «Ersatzhandlungen» — przekraczamy to, co zastane, by wejść w inne — proponowane przez owe zastąpienia) [5; zob. szerzej 31]. Cały wydzźwięk, dzięki deformacjom, groteskowemu stylowi, to ukazanie brzydoty świata, w jego tandetnym wymiarze. Pod podkładami szminki widać obrazy śmierci i upodlenia. Kobiety są potwornie brzydkie, z wyraźnie demonicznym poczuciem potęgi prostytutki. Jednak, jak pisze jeden z badaczy, «w tym drastycznym opisie świata chodziło o śmierć wartości niż śmierć ciała» [12, s. 463]. Inne, spłycone przedstawienia, o czym wspominałem, to, dla autora z Drohobycza odnoszącego się do powojennej sytuacji w Niemczech, «niewybaczalna tępotą». Nie szukam tu bezpośrednich wpływów, raczej ważne

⁵ Debora Vogel w artykule na temat malarstwa Schulza pisała: «Widziana od strony formy, groteska — pisana, rysowana czy tańczona — objawia pewien rodzaj deformacji otaczającego nas świata, do którego nawykliśmy (...) Do tej samej grupy należą: Goya, Bosch, Rops...» [36, s. 165].

⁶ Oczywiście Witkacy patrzy na sztukę przez pryzmat siebie, co precyzyjnie udowadnia Włodzimierz Bolecki porównując Schulza z Witkacym [2]. W latach 20-tych pisali o Grünewaldzie Walter K. Zulich, Oskar Hagen i Wilhelm Rolfs: zob. [7].

⁷ Speina z którym nieraz trudno się zgodzić, zauważa związek między Schulzem i Chagallem, czytamy: «Wskazując na zjawiska analogiczne w zakresie plastyki, dodajmy w uzupełnieniu, że Schulzowski świat snu i magii, osadzony w realiach miasteczka i obyczajowości żydowskiego środowiska, środowiska prowincjonalnego miasteczka (łącznie z podkładem kulturowym — reminiscencje biblijne), jako żywo przypomina swoją obsesyjną wyłącznością tematyczną surrealistyczne, ewoluujące egzotyczny Witebsk wizje Marca Chagalla. (...) Schulz, tak jak Chagall, (...) udzielił uroku poezji folklorowi prowincjonalnych miasteczek (...) spowijają (...) światłocieniem tajemniczości. (...) Podobny jest też wątek biograficzny Schulza i Chagalla» [33, s. 25–26].

są «powinowactwa duchowe» z Otto Dixem. W obu wypadkach groteskowa [zob. 11] deformacja źródła («księga», «średniowieczny tryptyk») pozwala interpretować symbol w odniesieniu do wartości, dotyczy to także obrazów kobiety. Obraz miasta, choć porównywalny do «Ulicy Krokodyli» w wersji Dix'a, ale także i Georga Grosza (1893–1959) [35], nie ma tak krytycznego wydzwiku wobec opisywanego świata mieszczańskiego. Schulzowska ironia jest bardziej łagodna, pobłażliwa, nie jest to apokaliptyczny obraz upadku człowieczeństwa. Kobieta w «Xiędze» i w innych rysunkach mimo demonicznej potęgi, swojego statusu idola, jest formalnie piękna, o idealnej budowie ciała. Pociąga i zniewala swoją urodą, inaczej niż u Grosza czy Dix'a, gdzie widoczny obraz siły i potęgi powiązany jest z jej brzydotą. U Féliciena Ropsa («Pornokrates») [4, s. 148–149] naga kobieta z akcesoriami erotycznymi (rękawiczki, pończoszki, buty na obcasie, opaska na głowie, a wokół niej trzy aniołki-amorki) trzyma świnię na smyczy. Idol ze spojrzeniem pełnym pogardy, ale i pewny swej potęgi, jako władca obrazu, jest jednocześnie władcą sztuki (na dole, pod stopami władczyni, alegorie różnych sztuk). W tej wersji siła tajemniczego zioła Kirke jest zamieniona w siłę «pornourody». Peter Wittlich określa to jako atak Ropsa «na służebność sztuk wobec ograniczonej moralności współczesnego człowieka» [38, s. 142] — sztuka staje się podnóżkiem erotycznej tandety. Rops jest napastliwy i satyryczny, jego sztuka dotyka też problemu trucizny płynącej z nowoczesnej cywilizacji, która jest właśnie tandetna. Kirke Schulza, ale też obrazy innych kobiet, w całym swoim idolatrycznym erotyzmem są wyraźnie tandetne, podobnie jak szwaczki z «Manekinów», do których «patriarcha» Jakub, kupiec bławaty, wygłasza swoje teorie o materii. W «Pornokrates» możemy doszukać się analogii z obrazami Kirke z Odysei, która zamieniła ludzi Odysa w wieprze. W literaturze motyw ten eksponowany jest np. u Joyce'a. W jego interpretacji piękna Kirke, czarodziejka, «córka słońca» stała się starą rajfurką, a «wspaniały dworzec z ciosu przemienił się w burdel» [17, s. 106]. Egon Naganowski wskazuje również, że piękne panny z X pieśni Homera w «Ulissesie» przemieniają się w zwykłe prostytutki, a mityczni herosi, bohaterowie — olbrzymi występują jako żalosne karły [17, s. 106, 107]. W 1941 roku autor z Drohobycza pisze bardzo czuły list do Anny Płockier, w którym czytamy: «Aprobuję Panią na wszelki wypadek we wszystkich metamorfozach. Jeżeli Pani jest Cyrcą, to ja jestem Ulisesem i znam ziele, które czar Pani czyni bezsilnym». W «Xiędze Bałwochwalczey» temat Kirke podjęty zostaje w grafice «Mademoiselle Circe i jej trupa» [22, ryc. 27], ale spektakl dramatyczny w tej

grafice, z groteskowymi obserwatorami — podglądaczami, to ludowe bachanalia na rynku, obwoźna tancbuda z tandetnym przedstawieniem.

Ta pokrótce przedstawiona «tandetomachia» spełnia założenia sytuacji groteskowej, mamy do czynienia z gwałtownym rozpadem form i tożsamości: «rozpad ten wywołuje uczucie zarówno farsowej absurdalności, jak i grozy w obliczu nadchodzącego chaosu, mamy bowiem atak na podstawy rzeczywistości» [15, s. 62]. Teoretyk groteski zakłada również, że kluczowa jest «zależność między materiałem groteskowym, a ogólną postawą autora wobec życia i kultury» [15, s. 62], a wagę tej postawy przedstawia Schulz w wielu swoich recenzjach. Różne obrazy opowiadające o rzeczywistości tandetnej — rzeczywistości «ersatzu», stają się pretekstem, jak sądzę, do rozmyślań nad kondycją ludzką.

Trzeba pamiętać, że Schulz w liście do Stefana Szumana z 1932 r. wspomina «Neue Sachlichkeit», kierunek w sztuce, z którym związany był między innymi Grosz jako jego współtwórca. Autor «Wiosny» komentuje w liście wiersz «Cisza na stole»: «Martwa natura doprowadzona swą intensywnością do migotania metafizycznego, do sekretnego mrugania zaklętych rzeczy chcących przemówić — tendencja analogiczna do "Neue Sachlichkeit" niemieckiego malarstwa» [23, s. 135]. W tym krótkim zdaniu przekazana jest informacja, o dużym znaczeniu dla Grosza, Dix'a i Schulza — chodzi tu o sekretne mruganie zaklętych rzeczy. Jak wspomniałem, artysta z Drohobycza był w Berlinie na początku lat dwudziestych, wszystko wskazuje na to, że odwiedzał także «Romanische Cafe» — ważną kawiarnię dla wymienionych malarzy.

Kiedy mówimy o krytyce moralności mieszczańskiej, wręcz wrogości do społeczeństwa niemieckiego u Grosza i Dix'a, to zbliżamy ich sztukę do karykatury politycznej, agresywnego pamfletu, czego nie ma w twórczości Schulza. Jego krytyka dotyka idolatrii, ale zachowane jest przymrużenie oka, świadomość, że samemu się jest jej podporządkowanym, pożądanie ma swoją moc. Bałwochwalstwo jest obrazem upadku ducha, ale któż nie jest podatny w chwilach słabości na takie pokusy. Dlatego wydaje się, że twórczość Hogartha, choć tematycznie związana z rysunkami autora «Wiosny», ma bardziej wydzwitek moralizatorski. Bliższa Schulzowi byłaby twórczość Beardsleya.

William Hogarth (1697–1764), jako zgryźliwy obserwator życia, w konstrukcji dzieła artystycznego posługuje się techniką, prowadzącą do tworzenia obrazów na wzór średniowiecznego moralitetu. Kto schodzi z drogi cnoty, dla Hogartha, jest godnym potępienia i tak też obrazuje swoje

postacie w przedstawieniach plastycznych. Takim przykładem jest «Kariera kurtyzany» — cykl satyryczny składający się z sześciu epizodów. Zachowały się tylko ryciny, gdyż oryginalne płótna zostały zniszczone w 1755 r. Cykl ten można nazwać sześcioma kadrami z życia «kobiety sprzedającej swoje ciało». Celem tego twórcy jest moralizowanie. Pojawiają się, podobnie jak i w rysunkach autora «Xięgi» obrazy symboliczne: nogi, akcesoria erotyczne, jak pończoszki i bucik. Propozycja artystyczna Schulza odbiega jednak dość znacznie od tejże u Hogartha. Dominacja płci żeńskiej współtworzy u autora «Sierpnia» ciemne obrazy ludzkiego poddania się żądzom. Nie o moralizowanie chodzi mistrzowi z Drohobycza, lecz podobnie jak u Goyi, o ukazanie stanu duchowej zależności od wewnętrznych, ciemnych stron człowieka. Potwierdza to choćby dominacje czerni w wielu grafikach, groteskowe twarze o fizjonomii bałwochwalczych erotomanów⁸. Postacie męskie z «Procesji» czy «Plemienia pariasów» [22, ryc. 25, 26] to karły o zdeformowanych od pożądania twarzach. Dominacja czerni w ich strojach, z jasnymi elementami twarzy wobec młodych, jasnych kobiet powoduje, że mamy do czynienia z genialnym przedstawieniem prawdziwej ekspresji obsesyjnych uczuć. Czyż znamiennym tego przykładem nie jest bohater tytułowy opowiadania «Edzio» zamknięty w klatce podglądacza. Ironia w twórczych poszukiwaniach Schulza dotyka także samego autora. Demonizm kobiecy staje się władzą tak silną, że bałwochwalczy idą za idolem (powtórzmy, dość tandetnym idolem) całą procesją, jak w przywołanej grafice «Procesja» z «Xięgi Bałwochwalczej». Hogarth nie porusza tych problemów, on jest tylko «obrońcą moralności», nie ma u niego napięcia między demonicznym pokuszeniem a grzechem poddania się namiętnościom.

Wiele racji ma Arthur Symons pisząc, że mimo diabolicznych wizji w grafikach Aubreya Beardsleya, widzi u niego większy sens moralny niż w pospolitym i zapowietrzonym humanizmie Hogartha [34, s. 31]. Kazimierz Bukowski pisał, że w sztuce Ropsa i Beardsley'a «zlewają się wszystkie tajemne nurty, które przepływają przez wielkie bagno współczesnego życia. Erotyzm w najbardziej wyrafinowanej, jaskrawej i barwnej formie święci w niej największe tryumfy» [3, s. 193]. W ich sztuce «demonizm kobiecy» polega na tym, że będąc uosobieniem perwersji przechadza się zarzucając sieci, by złowić jak najwięcej dusz.

⁸ Przykładem ironicznym z prozy jest postać z panoptikum, z «Traktatu o manekinach. Ciąg dalszy»: «...oto genialny młodzieniec, którego zgubił nałóg onanii. O, ironio tych nazw, tych pozorów» [25, s. 39].

Modelka z «Autoportretu z dwiema modelkami i Stanisławem Weingartenem, 1921 r.» bez wątpienia jest uosobieniem perwersji, jej ciało, przez które przechodzi dreszcz rozkoszy, zna swoją władczą siłę. Nie potrzeba jej innych rekwizytów, niż delikatnie zasłonięcie łona, rozwarte palce — to wszystko, czego mężczyzna pragnie. Beardsley, według Bukowskiego, kreuje kobietę władczynię w tak wyrafinowany sposób, by jej sługa — mężczyzna pełzał za nią, oddając stokrotne hołdy [3, s. 196]. Forma jest jednak inna niż w dziełach Schulza, brak autorowi «Księgi» tej fantastycznej kreski, secesyjnych, abstrakcyjno-intelektualnych wyobrażeń Beardsley'a. Autor z Drohobycza jest bardziej naturalny, realistyczny, jego postacie są brane, podobnie jak u Ropsa, z rzeczywistości. Deformacje nie łączą się z fantazyjną formą, a jeśli już posługuje się akcesoriami nierealnymi to bardziej mityzuje, wprowadza symboliczny nastrój, jak chociażby w «Odwiecznej baśni». Obraz kobiety u angielskiego artysty jest jednoznacznie demoniczny, kto się do niej zbliża zostaje zagarnięty przez jej erotyczną moc, wyraża się to między innymi ironicznym, zjadliwym uśmiechem oraz fantastycznymi liniami tworzącymi z niej wszechpotężnego «idola». Według Bukowskiego: «Tak wyradza się życie seksualne, zmieniające się w tragikomedie zatracenia. Miłość przemienia się w rozpustę, zdolną do najpomysłowniejszych rozkoszy, dziką, rozwydrzoną, niszczącą wszystko dokoła w strasznych, nerwowych konwulsjach rozpętanego szału» [3, s. 197].

Patrząc na twórczość plastyczną Beardsleya i Schulza można, parafrazując Bukowskiego, powiedzieć o ich postaciach, że są one jak jakieś marionetki, karykaturalnie zironizowane, poruszane ciemną stroną ogromnych sił płynących ze sfery Erosa. «Ten splot tragizmu i komizmu w postaciach Beardsleego jest ujawnieniem jego ironii, sięgającej głęboko w zjawiska życia, z odwieczną walką sił, których narzędziem bezwolnym jest — śmieszna, a tak tragicznie smutna marionetka człowiek» [3, s. 210, 211].

W grafice «Bestie» z «Xięgi Bałwochwalczej» Schulz przedstawia takie postaci karykaturalnie zironizowane, łączące komizm z tragizmem. Symboliczny wydzźwięk całemu przedstawieniu nadaje podstawa, na której autor umieszcza mężczyznę i kobietę. Jest nią szachownica, co sugeruje, że mamy przed oczyma grę, a w niej istotną rolę odgrywają figury, które się przesuwa. W normalnej partii gracz dąży do zachowania przeciwnika — planuje, dokonuje zaskakujących ruchów, liczy się bowiem zwycięstwo. Kto jest jednak graczem w tej przedstawionej partii? Na czym polegają reguły gry?

Niewidocznym, lecz poruszającym za sznurki graczem wydaje się być chorobliwa namiętność,

bałwochwalcza postawa mężczyzny z władczymi pragnieniami kobiecego demona z pejczem. Bucik na obcasie z kokardką wprowadza do groteskowego obrazu szeroki wymiar ironii. Jako związany z symboliką nogi i stopy teoretycznie mógłby potęgować tajemnicę zdeformowanego erotyzmu. Jednak jego centralne położenie sprawia, że te karykatury nazwane bestiami zwyczajnie śmieją, jego «hetmańska» pozycja obniża status gry. Człowiek w grafice «Bestie» jawi się jako śmieszna marionetka w szachowym spektaklu. Eros nie jest tu źródłem twórczości, lecz zniewolenia. Symbolika kobiety związana jest z ciemnymi stronami natury, duch zmiążdżony jest pożądliwościami ciała, a tym wszystkim rządzi but. W «Genialnej epoce» czytamy:

«– Szłoma — rzekłem wzruszony — popatrz, oto leży...

– Ale on stał zatopiony w medytacji z pantofelkiem Adeli w rękę i przyglądał mu się z głęboką powagą.

– Tego Bóg nie powiedział — rzekł — a jednak, jak mnie to głęboko przekonywa, przypiera do ściany, odbiera ostatni argument. Te linie są nieodparte, wstrząsająco trafne, ostateczne i uderzają jak błyskawica, w samo sedno rzeczy. (...)

I podnosząc ze zgrozą smukły pantofelek Adeli, mówił jakby urzeczony połyskliwą, ironiczną wymową tej pustej łuski z laku:

– Czy rozumiesz potworny cynizm tego symbolu na nodze kobiety, prowokację rozwiązłego stąpania na tych wymyślnych obcasach? Jak mógłbym cię pozostawić pod władzą tego symbolu» [25, s. 132–133].

Wspólnota myśli w grafikach i prozie Schulza nie budzi wątpliwości. Przypatrzmy się więc na koniec interesującemu obrazowi z prozy. Ważną rolę w strukturze symbolicznej dzieł Schulza odgrywają *karakony*. Okazują się one być wielkimi «bezglowymi kadłubami». W «Expose» o książce Brunona Schulza «Sklepy cynamonowe» karakony przedstawione są jako straszny wróg ojca, medytującego o zbawieniu świata: «W odwiecznym sporze z karakonim rodem, który pewnego dnia zalał mieszkanie swym czarnym rojowiskiem, zostaje niepostrzeżenie wplątany przez trawiącą go nienawiść w owe labirynty uczuć, gdzie wstręt przedzierzga się w niesamowity powab — i stopniowo przyjmuje manieri i tryb życia znienawidzonego plemienia» [23, s. 178].

Przyjmowanie manier «bezglowego kadłuba» jest, jak to określił autor interpretując symbolikę zwierzęcą, «odnajdywaniem człowieka w człowieku» [25, s. 47]. Schulz wydobywa te warstwy człowieczeństwa, które powodują zaniechanie badań metafizycznych czy kłęknięcie przed pantofelkiem

Adeli, a samo kłęknięcie jest niczym innym tylko rodzajem «tandetomachii»⁹.

Na czym polega «odwieczny karakoni rytuał», istota bycia «karakoniego plemienia»? Zewnętrznie jest to «bezglowy i ślepy kadłub» [25, s. 49]. Rytm jego życia nie pozwala na badanie otaczającego świata czy zachwyty nad wydarzeniami cudownymi, jakimi na przykład były pierwsze próby szczekania Nemroda — obrazu życia w «psiej pigułce». Nemrod na próżno zwraca się do owada: «W kategoriach umysłu karakoniego nie ma miejsca na tę tyradę i owad odbywa dalej swą skośną turę ku kąтови pokoju, wśród ruchów uświęconych odwiecznym karakonim rytuałem» [25, s. 50].

Wejścia w ten rytuał to poważna pokusa, nawet dla takich twórców — alchemików jak Jakub. Trudno kategorycznie przyjąć, że «Karakony» to twórczość autora «Wiosny» w pigułce. Jednak problematyka zderzenia tego, co duchowe z tandetą (bywa, że z kuszącą stroną życia) przewija się przez wiele stronic jego prozy — ciała w «lakierowanych bucikach» z rysunków również nie są «duchowymi Atlasami». Kobiety z rysunków na przykład «Xięga bałwochwalcza I» — wychodząca z księgi, Anna Csillag dająca zbawienie łysym, Bianka «odczytywana» poprzez markownik¹⁰, to nic innego jak figury tandetnych mesjaszy, mesjaszy, których oczekiwał świat. Do opisów owych tandetnych mesjaszy można użyć kategorii «ersatzhandlungen», ale jednocześnie objawienie «ersatzu» jako zamiennika wartości duchowych staje się opisem katastrofy¹¹. Mielibyśmy tutaj połączenie formy i treści, jako pewien wyraz «filozofii kryzysu». Debora Vogel pisała o rysunkach swojego przyjaciela z Drohobycza, że: «To, co jest groteskowe, pozostaje zawsze aktualne» [14, s. 108] — czy problematyka «Xięgi» jest aktualna dzisiaj? Czy «język» groteski Schulza potrafi przedstawić tragizm opisywanej rzeczywistości?

«Demonolodzy» zobrazowali świat, który dostrzegali, autor «Xięgi bałwochwalczej» szuka Mesjasza, a jak pisał Izydor Berman: «Schulz wyraża niewyraźalne nie tylko wspianymi środkami mowy, lecz wielowarstwową symboliką, celnymi aluzjami myśliciela. Innymi słowy, autor nie tylko czaruje, ale wyjaśnia, oświeca, uświadamia» [1].

⁹ W pewnym sensie, również z obrazami kłęknięcia, a szeroko zakrojoną «tandetomachią» mamy już do czynienia w «Iwonie, księżniczce Burgunda» Gombrowicza, niestety nie ma tu miejsca na rozwinięcie tego zagadnienia.

¹⁰ Sam «markownik» może być odczytywany jako «tandetna księga», np. Max Brod doznaje «rozkoszy pospolitości» (sformułowanie pochodzące od Tomasza Manna) przy oglądaniu obrazków reklamowych i znaczków pocztowych. Zob. [13, s. 478]. Ciekawe, że u Schulza «tandetomachia» nasila się przy oglądaniu pospolitych obrazów — np. karty pornograficzne w «Sierpniu», szpargał w «Księdze» czy właśnie markownik w «Wiośnie».

¹¹ Schulz «ersatzem» nazywa tandetę. Zob. [10, s. 16].

LITERATURA

1. Berman I. *Życie zaczarowane* / Izidor Berman // «Nasza Opinia». — 1938. — Nr 131.
2. Bolecki W. Poetycki model prozy w dwudziestolecium międzywojennym, Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej / Włodzimirz Bolecki. — Kraków : «Universitas», 1996. — 393 s.
3. Bukowski K. *Aubrey Beardsley* // Bukowski K. Sylwetki. Studya z literatury i sztuki / Kazimierz Bukowski. — Lwów : E. Wende, 1914.
4. Cassou J. *Encyklopedia symbolizmu* / Przekł., oprac. i przypisy J. Guze / Jean Cassou. — Warszawa : Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe : Wydaw. Naukowe PWN, 1997. — 371 s.
5. Dix O. *Wielkie miasto, 1927–1928 r., technika mieszana na desce* / Otto Dix // *Historia sztuki 1000-2000* / Pod red. A. Merota. — Warszawa : «Arkady», 1998. — S. 462.
6. Fauchereau S. *Twórczość Brunona Schulza* / Przeł. A. Trznadel-Szczepanek / Serge Fauchereau // «Twórczość». — 1985. — Nr 7/8. — S. 153–166 [wstęp do francuskiego wydania «*Xięgi Bałwochwalczej*»].
7. Fraenger W. *Matthias Grünewald* / Przeł. K. Zalewska / Wilhelm Fraenger. — Warszawa : Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1990. — 350 s.
8. *Francisco Goya y Lucientes* / [Wstęp] napisał K. Zawanowski. — Berlin : Henschelverlag; Warszawa : «Arkady», 1970. — 46 s.
9. *Francisco Goya y Lucientes* / Słowo wstępne W. Husarski. — Warszawa, 1926 (strony nienumerowane).
10. *Gombrowicz W. Dziennik 1961–1966* / Red. naukowa J. Błoński / Witold Gombrowicz. — Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1989. — 260 s.
11. *Groteska* / Pod red. M. Głowińskiego. — Gdańsk : Słowo / Obraz Terytoria, 2003. — 193 s.
12. *Historia sztuki 1000–2000* / Pod red. A. Merota. — Warszawa : «Arkady», 1998. — 542 s.
13. Hofmann W. *Kicz i sztuka trywialna jako sztuki użytkowe* / Werner Hofmann // *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce* / Wybrał, przekłady przejrzał, wstępem opatrzył J. Białostocki. — Warszawa : PWN, 1976. — S. 466–484.
14. Jarzębski J. *Schulz* / Jerzy Jarzębski. — Wrocław : Wydawnictwo Dolnośląskie, 1999. — 242 s.
15. Jennings L. B. *Termin «groteska»* / Przeł. M. B. Fedewicz / Lee Byron Jennings // *Groteska* / Pod red. M. Głowińskiego. — Gdańsk : Słowo / Obraz Terytoria, 2003.
16. Kitowska-Lysiak M. *Brunona Schulza «Xięga Bałwochwalcza»*. W sprawie analogii / Małgorzata Kitowska-Lysiak // «Akcent». — 1986. — Nr 3 (25). — S. 156.
17. Naganowski E. *Telemach w labiryncie świata. O twórczości Jamesa Joyce'a / Egon Naganowski*. — Warszawa : «Czytelnik», 1967. — 220 s.
18. *Ortega y Gasset J. Velazquez i Goya* / Wyb. dokonał S. Cichowicz / Przeł. R. Kalicki / Jose Ortega y Gasset. — Warszawa : «Czytelnik», 1993. — 281 s.
19. *Panas W. Księga blasku. Traktat o kabale Brunona Schulza* / Władysław Panas. — Lublin : TNKUL, 1997. — 228 s.
20. *Panas W. «Zstąpienie w esencjonalność»*. O kształtach słowa w prozie Brunona Schulza / Władysław Panas // *Studia o prozie Brunona Schulza* / Pod red. K. Czaplowej. — Katowice : UŚ, 1976.
21. *Schulz Bruno 1892 — 1942. Katalog — Pamiętnik Wystawy «Bruno Schulz. Ad Memoriam»* w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie / Pod red. W. Chmurzyńskiego. — Warszawa, 1995.
22. *Schulz Bruno 1892–1942. Rysunki i archiwalia ze zbiorów Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie* / Układ całości i tekst W. Chmurzyński. — Warszawa, 1992.
23. *Schulz B. Księga listów* / Zebrał, opracował, wstępem, przypisami i aneksem opatrzył J. Ficowski / Bruno Schulz. — Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1975. — 190 s.
24. *Schulz B. Męczeńskie życie małej Denise* / Bruno Schulz // «*Wiadomości Literackie*». — 1937. — Nr 7. — S. 6 (recenzja książki M. van der Meerscha «*Grzech świata*»). Przekład autoryzowany Z. Maliniak, Warszawa, 1936).
25. *Schulz B. Opowiadania. Wybór esejów i listów* / Oprac. J. Jarzębski / Seria BN. — Nr 264. — S. I / Bruno Schulz. — Wrocław–Warszawa–Kraków–Łódź : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1989. — 462 s.
26. *Schulz B. Powieść o przyjaźni* / Bruno Schulz // «*Wiadomości Literackie*». — 1936. — Nr 31. — S. 6 (recenzja książki B. Kellermana «*Przyjaźń. Powieść. Tomy pierwszy i drugi*»). Z niem. przeł. B. J. Fuhling, Lwów, 1936).
27. *Schulz B. Sanatorium po klepsydrą* / Bruno Schulz. — Warszawa, 1937.
28. *Schulz B. Xięga Bałwochwalcza* / Przygotował do druku i słowem wstępnym opatrzył J. Ficowski / Oprac. graf. H. Hischler / Bruno Schulz. — Warszawa : «Interpress», 1988. — 118 s.
29. *Sikorski D. K. Bruno Schulz na tle literatury polsko-żydowskiej* / Dariusz Konrad Sikorski // «*Kresy*». — 2006. — Nr 68. — S. 127–141.
30. *Sikorski D. K. Symboliczny świat Brunona Schulza* / Dariusz Konrad Sikorski. — Słupsk : Wydawnictwo PAP, 2004. — 203 s.
31. *Sikorski D. K. Tandetomachia czyli człowiek w kulturze ersatzu (Wstępne rozpoznanie niektórych aspektów twórczości Schulza i Gombrowicza)* / Dariusz Konrad Sikorski // *Gombrowicze* / Pod. red. B. Żynis. — Słupsk : Wydawnictwo PAP, 2006. — S. 171–184.

32. Sikorski D. K. Wspólnota światów wewnętrznych. Franz Kafka i Bruno Schulz / Dariusz Konrad Sikorski // «Культура народов Причерноморья». — 2006. — № 181. — С. 121–130.
33. Speina J. Bankructwo realności. Proza Brunona Schulza / Jerzy Speina. — Warszawa–Poznań : PWN, 1974. — 114 s.
34. The Art of Aubrey Beardsley / Introduction by Arthur Symons. — New York : Boni and Liveright Inc., 1918.
35. «The City» 1916/1917 czy «Metropolis» 1917 // Kranzfelder I. George Grosz (1893–1959) / Ivo Kranzfelder. — Köln, 1994.
36. Vogel D. Bruno Schulz / Debora Vogel // Schulz Bruno 1892–1942. Katalog — Pamiętnik Wystawy «Bruno Schulz. Ad Memoriam» w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie / Pod red. W. Chmurzyńskiego. — Warszawa, 1995. — S. 165.
37. Vogel D. Forma i tematyka w sztuce Chagalla / Debora Vogel // Almanach i leksykon Żydostwa Polskiego / Red. naczel. prof. dr Roman Goldberger. — Tom II. — Lwów, 1938. — S. 98–105.
38. Wittlich P. Secesja. Sztuka i życie / Z czesk. przeł. A. Borowiecki / Petr Wittlich. — Warszawa : Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1987. — 207 s.
39. Woroniecki E. Groteska artystyczna Chagalla. Korespondencja własna «Wiadomości Literackich» / Edward Woroniecki // «Wiadomości Literackie». — 1927. — Nr 12 (168).
40. Wysłouch S. Ilustracja autorska — casus Brunona Schulza / Seweryna Wysłouch // «Teksty Drugie». — 1992. — Nr 5. — S. 116–122.