

[noty, recenzje, przeglądy]

# Katarzyna Lukas : Schulzowska „teoria obrazu” w interpretacji Anny Juraschek<sup>1</sup>

Choć twórczość Brunona Schulza od dawna budzi zainteresowanie slawistów, komparatystów i kulturoznawców z kręgu niemieckojęzycznego, to w języku niemieckim ukazało się dotąd niewiele publikacji książkowych poświęconych wyłącznie autorowi *Sklepow cynamonowych*. Chyba nieprzypadkowo cztery z nich, wydane w ostatnich dwunastu latach, koncentrują się na całokształcie twórczości Schulza, zarówno pisarskiej, jak i graficznej. Autorzy tych opracowań nie tylko czytają, ale przede wszystkim oglądają Schulza: z pozycji kulturoznawczyni (Janis Augsburger<sup>2</sup>), historyka filmu (Paolo Caneppele<sup>3</sup>), filolożki i artystki wizualnej (Beata A. Bieniek<sup>4</sup>) czy też – jak Anna Juraschek, na której się dalej skupię – z perspektywy literaturo- i kulturoznawczyni uwrażliwionej na język obrazów. Wszyscy ci badacze różnie interpretują związki między Schulzowską sztuką obrazu i słowa. Próbują przy tym, co rozumiały, (re)konstruować niemieckie konteksty twórczości Schulza – jego powinowactwa z niemiecką filozofią czy też współczesną mu, szeroko pojętą refleksją o kulturze. Uwagę niemieckojęzycznych schulzologów przykuwają także związki dzieł plastycznych autora

- 
- 1 A. Juraschek, *Die Rettung des Bildes im Wort. Bruno Schulz' Bild-Idee in seinem prosaischen und bildnerischen Werk*, Göttingen 2016. Tytuł można przetłumaczyć następująco: „Ocalenie obrazu w słowie. Brunona Schulza koncepcja obrazu w jego twórczości prozatorskiej i plastycznej”. Odniesienia do tej książki podaję bezpośrednio w tekście – z numerem strony w nawiasie.
  - 2 J. Augsburger, *Masochismen. Mythologisierung als Krisen-Ästhetik bei Bruno Schulz*, Hannover 2008.
  - 3 P. Caneppele, *Die Republik der Träume. Bruno Schulz und seine Bilderwelt*, Graz 2010.
  - 4 B. A. Bieniek, *Bruno Schulz' Mythopoesie der Geschlechteridentitäten: Der Götzenblick im Gender-Spiegel*, München–Berlin 2011 (wyd. 2: Berlin 2018).

*Xięgi bałwochwalczej* z europejską sztuką wizualną – zarówno „wysoką”, jak i użytkową. Rozpatrują oni pisarstwo i grafikę Schulza łącznie, dowartościowując ten drugi obszar jego artystycznych wypowiedzi.

Próbę wyeksponowania rysunków i grafik, w schulzologii traktowanych zwykle jako uzupełnienie utworów literackich, podjęła już w roku 2008 Janis Augsburg. Upatruje ona w masochizmie całościowej klamry łączącej opowiadania i rysunki, wykraczającej przy tym poza biografizm i symbolizm. W komparatystycznych analizach Augsburg twórczość wizualna Schulza nie wykazuje jednak „wartości dodanej”; nie jest źródłem refleksji autopoetyckiej innej niż ta, którą znajdziemy w opowiadaniach, esejach czy listach. Inaczej jest w książce Anny Juraschek, która idzie o krok dalej niż Augsburg. Nie poprzestaje na szukaniu wspólnego mianownika rysunków i prozy, lecz stawia odważną tezę: podobnie jak w swoim piarstwie, szczególnie w programowym esej *Mityzacja rzeczywistości*, drohobycki autor sugeruje pewną koncepcję filozofii języka – „teorię słowa”, tak i w twórczości plastycznej rozwija odrębną, samodzielną „teorię obrazu” – program niezwerbalizowany, możliwy do zrekonstruowania głównie na podstawie grafik, choć znajdujący potwierdzenie w poetyce Schulzowskich opowiadań<sup>5</sup>. Juraschek traktuje przy tym słowo i obraz u Schulza jako artystyczną całość, podkreśla wizualność jego prozy i narracyjność grafiki, skutkujące przekraczaniem granic między sztukami. Inspiracje odtwarzanej przez badaczkę koncepcji obrazu sięgają klasycznego malarstwa europejskiego, literatury niemieckiej (Leopold von Sacher-Masoch, Joseph von Eichendorff) oraz refleksji filozoficzno-kulturowej, przede wszystkim Waltera Benjamina. Śledzenie owych impulsów prowadzi niekiedy w rejon trudnych do zweryfikowania hipotez lub wręcz spekulacji. Wiele wątków jest też (aż nadto) dobrze znanych w polskiej schulzologii. Autorka, świadomie wkraczając na teren gruntownie już przebadany, podejmuje wyzwanie, by mimo to „udać się w pogoń za wielką zdobyczą” (s. 14) i wypełnić jedną z „białych plam schulzologii”. Dąży do tego celu w konsekwentnie i na ogół klarownie prowadzonym wywodzie. Z sześciu rozdziałów książki dwa pierwsze dotyczą podstaw teoretycznych oraz usytuowania twórczości Schulza na tle współczesnej mu krytyki nowoczesności.

---

5 Juraschek, dobrze znająca język polski, opiera się na tekstach oryginalnych, natomiast z uwagi na niemieckojęzycznego odbiorcę cytuje Schulza w niemieckich przekładach: eseje i listy przytacza w jedynym istniejącym tłumaczeniu Josefa Hahna i Mikołaja Dutscha, opowiadania i esej *Mityzacja rzeczywistości* – w nowym tłumaczeniu Doreen Daume (2008, 2011), które stopniowo zastępuje starszą wersję Josefa Hahna z lat sześćdziesiątych XX wieku. Odnośne fragmenty Schulzowskiego oryginału umieszczone są w przypisach dolnych. Tak samo badaczka postępuje z cytatami z polskiej literatury przedmiotu, co polskiemu czytelnikowi znacznie ułatwia lekturę. Niestety autorka nie uzasadnia, dlaczego zdecydowała się na korzystanie z nowego niemieckiego przekładu opowiadań, ponieważ wybór między Hahnem a Daume nie jest oczywisty. Juraschek nie komentuje przekładu Daume, a nazwisko tłumaczki wymienia tylko raz, we wstępie (s. 7); zabrakło go natomiast w bibliografii na końcu pracy, co trochę dziwi, zważywszy na fakt, że książka została przygotowana bardzo starannie pod względem redakcyjnym i edytorskim, a literówki w polskich cytatach należą do rzadkości.

Rozdział trzeci zawiera analizę *Xiggi bałwochwalczej* pod kątem jej literackości i wymowy metateoretycznej. Rozdziały czwarty i piąty dotyczą prozy oraz językowych nawiązań do obrazów i wizualności. Rozdział szósty przynosi ogólne podsumowanie, ponadto każdy rozdział kończą syntetyczne wnioski cząstkowe, znacznie ułatwiające śledzenie toku argumentacji.

Juraschek rozumie Schulzowski „obraz” z jednej strony dosłownie, jako twórczość plastyczną, z drugiej – przenośnie, jako zawarte w opowiadaniach „obrazy wewnętrzne”: wyobrażenia, wizje, złudzenia sugestywnie „malowane słowem”. Punktem wyjścia jest obserwacja, że Schulz wiele uwagi poświęca kwestiom wizualności: problemom perspektywy, barwy, światłocienia, iluzji optycznej, które opisuje w opowiadaniach i stosuje w twórczości plastycznej. Sugeruje to, że autor *Wiosny* włącza się – środkami poetyckimi i malarskimi – we współczesny mu dyskurs dotyczący tworzenia i percepcji obrazów (nie tylko artystycznych). Według Juraschek Schulz diagnozuje w świecie nowoczesnym zjawisko „zastygnięcia” obrazu – analogiczne do wspomnianego w *Mityzacji rzeczywistości* „zesztywnienia” słowa, które w miarę rozwoju społecznego zatraciło swój pierwotny, mityczny charakter. „Zastygnięcie obrazu” polega na redukcji jego wieloznaczności i na odbiorze dosłownym, mimetycznym, zakładającym, że wizerunek, zwłaszcza reprodukowany technicznie, wiernie odwzorowuje rzeczywistość. Na taki sposób percepcji i interpretacji obrazów w „dobie reprodukcji technicznej”, ich *de facto* instrumentalne traktowanie, utożsamianie medialnej reprezentacji z realnym przedmiotem, wpłynął intensywny rozwój fotografii. Zwracał na to uwagę Walter Benjamin, pisząc o kryzysie nowoczesnej kultury wizualnej, polegającym – w skrócie – na tym, że dzieło sztuki, zreprodukowane technicznie, traci swoją „aurę”. Autorka książki poszukuje odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób Schulz w obu uprawianych dziedzinach sztuki wyraża krytyczny stosunek wobec owej modernistycznej tendencji – jak stara się przywrócić obrazowi właściwą mu pierwotną ambiwalencję oraz wymiar duchowy, mityczny. Juraschek pokazuje różne eksperymenty wizualne Schulza: w pracach graficznych będą to chwytły ikonograficzne, interpretowane przez nią jako problematyzacja, krytyka i parodia *mimesis*; w opowiadaniach – przekazywanie środkami językowymi różnych możliwości rozumienia obrazu, sugerowanie „modernistycznego spojrzenia” oraz wskazywanie społecznej roli ikon nowoczesności (reklam i magazynów), przejmujących rolę „auratycznych” dzieł sztuki.

Schulzowską polemikę ze współczesną mu estetyką wizualną, z modernistyczną ewolucją w społecznym odbiorze obrazów Juraschek określa formułą „ocalenia obrazu w słowie”. Tytułowe „ocalenie” to Benjaminowskie *Rettung*, czyli: „przełożenie” dawnych pojęć, wyobrażeń i doświadczeń, które przestały być oczywiste, na środki wyrazu zrozumiałe dziś. Celem byłoby odautomatyzowanie rozumienia pewnych idei i pojęć, ukazanie dialektycznego związku tego, co historyczne, z tym, co aktualne – jako że przeszłość i teraźniejszość rzucają na siebie wzajemnie krytyczne światło (s. 227). Według badaczki Schulz „ocala”

obraz, czyli: aktualizuje jego zatarte znaczenie (pierwotną rolę dokumentowania rzeczywistości przy jednoczesnym zachowaniu artystycznej „aury”), wiążąc go ściśle ze słowem poetyckim (s. 17).

Rozważania Waltera Benjamina nad filozofią, estetyką i kulturą to dla Juraschek najważniejszy kontekst interpretacyjny Schulza, zarysowany w rozdziale pierwszym (*Wstęp*) i drugim (*Rozumienie języka i sztuki w pismach teoretycznych Schulza w kontekście krytyki nowoczesności*). Choć nic nie wiemy o tym, by pisarz z Drohobycza czytał pisma Benjamina, to twórczość ich obu odzwierciedla „ducha epoki” i namysł nad tymi samymi zjawiskami nowoczesności. Obaj posługują się nawet pokrewnymi metaforami (kultura współczesna jako rumowisko). Oprócz autora *Pasaży* Juraschek przywołuje też innych teoretyków sztuki: twórcę ikonologii Erwina Panofskiego, Gisèle Freund piszącą o relacjach malarstwa i fotografii oraz współczesnych nam badaczy spod znaku *iconic turn* (Hans Belting, William Mitchell, Klaus Sachs-Hombach). Jak słusznie konstatuje autorka, do zrozumienia Schulzowskiego świata obrazów nie wystarczy programowy esej *Mityzacja rzeczywistości*, skupiony na języku i tekście (s. 46). Punkt odniesienia dla implicytnej teorii obrazu znajduje Juraschek w międzywojennych rozważaniach nad fotografią oraz w początkach niemieckiej ikonologii. Najistotniejsze zbieżności tego dyskursu z twórczą praktyką i autorefleksją Schulza to: po pierwsze, zainteresowanie grafiką użytkową w kręgach Biblioteki Warburga; po drugie, upatrywanie w fotografiach, produkowanych masowo i skierowanych do szerokiego kręgu publiczności, zagrożenia dla autentycznej sztuki i dla odbiorcy (fotografie stwarzają złudne wrażenie obcowania z bezpośrednio daną rzeczywistością); po trzecie, rosnąca świadomość, że wizualizowany obiekt jest nierozzerwalnie związany z medium (s. 77). Schulz doskonale zdawał sobie z tego sprawę, czego Juraschek przekonująco dowodzi w swoich interpretacjach. W kolejnych rozdziałach: trzecim, czwartym i piątym, pokazuje, jak autor *Xięgi bałwochwalczej* dokonuje licznych intersemiotycznych i intermedialnych transformacji w różnych kierunkach: „tłumaczy” tekst literacki (czasem cudzy, czasem własny) na obraz albo obraz na tekst, przekształca motywy ikonograficzne malarstwa europejskiego we własny repertuar plastycznych znaków. Poruszając się między różnymi mediami, odsłania i wykorzystuje ich specyficzne możliwości. Sprawia, że media te stają się porównywalne i mogą stanowić przedmiot teoretycznych rozważań (s. 79).

W rozdziale trzecim, *Refleksje o obrazie zawarte w obrazach* – „*Xięga bałwochwalcza*”, Juraschek próbuje odtworzyć ukryty wizualny program Schulza – hipotetyczny odpowiednik *Mityzacji rzeczywistości*. Powołując się na Mitchell, zauważa, że teoria obrazu musi być dyskursywna, bo język werbalny to podstawowe medium humanistyki; jednak artysta plastyk ma też możliwość formułowania teorii obrazu wyłącznie środkami wizualnymi (s. 112). Schulz w *Xiędze bałwochwalczej* (a także kilku (auto)portretach i ekslibrisach z tego samego okresu) z tej okazji korzysta, choć o wyłączności obrazu nie może tu

być mowy. Zakodowane wizualnie treści programowe stają się bowiem czytelne dopiero po uspoźnieniu grafik, ich połączeniu w narracyjny ciąg za sprawą powtarzających się wizerunków samego Schulza – „widzialnego narratora”, którego punkt widzenia decyduje o interpretacji danej sceny. Sugerowany w cyklu artystyczny program ma na celu, jak pisał Kris Van Heuckelom, zatarcie konwencjonalnego podziału między sztuką werbalną (narracyjną) a wizualną<sup>6</sup>. W analogiczny sposób Juraschek odczytuje grafiki jako wypowiedź artysty, który w „autoreferencyjnych metaobrazach” (s. 112) podważa tradycyjne granice i opozycje: malarstwo vs. literatura, mit vs. religia, sztuka vs. rzeczywistość, prezentacja vs. reprezentacja. Jej zdaniem Schulz kwestionuje samą koncepcję *mimesis*, podobnie jak przekonanie, że artysta tworzy swobodnie i autonomicznie, to znaczy ma pełnię władzy nad swoimi dziełami (s. 108–109). Aby wyrazić ten program, autor *Xięgi bałwochwalczej* sięga po motyw *mise en abyme*<sup>7</sup>, po cytaty z malowideł Tycjana zawierających „obraz w obrazie” (lustro, scena teatralna) oraz sugerujących namysł nad korespondencją i rywalizacją sztuk (*paragone*)<sup>8</sup>. Odsyła do wątków i problemów biblijnych i mitologicznych dotyczących stosunku twórcy do dzieła (Pigmalion, ikonoklazm). Swoje autoportrety traktuje jako sygnał autorefleksji, ironicznego dystansu zarówno do tworzonego wizerunku, jak i odwzorowywanej rzeczywistości. Również prototeksty literackie zidentyfikowane w *Xiędze*, przede wszystkim *Wenus w futrze* Leopolda von Sacher-Masocha oraz nowela Josepha von Eichendorffa *Marmurowy posąg* (*Das Marmorbild*, 1819), pojawiają się ze względu na obecną

6 K. Van Heuckelom, *Artistic Crossover in Polish Modernism. The Case of Bruno Schulz's „Xięga Bałwochwacza” (The Idolatrous Booke)*, <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/iconoclasm/heuckelom.htm> (dostęp: 14.04.2020).

7 Juraschek korzysta tu z obserwacji Arika Kato (A. Kato, *Obraz i Księga. O autoreferencyjności w twórczości Brunona Schulza*, w: *Białe plamy w schulzologii*, red. M. Kitowska-Łysiak, Lublin 2010, s. 151–167).

8 Wątpliwości może budzić jedynie fakt, że Juraschek – podobnie zresztą jak inni badacze piszący o inspiracjach malarskich Schulza – na poparcie swych tez reprodukuje dwa obrazy Tycjanowskiej *Wenus*, których Schulz nie mógł widzieć, ponieważ od dawna znajdują się one w Nowym Jorku i Waszyngtonie. Wprawdzie Tycjan malował swoją *Wenus* w licznych wersjach, z których jedna eksponowana jest w Berlinie, jednak nie wiadomo, czy drohobycki artysta którąkolwiek z nich widział w oryginale. Przed rokiem 1920, zanim Schulz zaczął wykonywać swoje grafiki techniką *cliché-verre*, jedynym zapewne miejscem, gdzie mógł z bliska i bezpośrednio zapoznać się z dawnym malarstwem europejskim, były muzea wiedeńskie. Jak ustaliła Joanna Sass, podczas studiów w naddunajskiej stolicy Schulz na pewno wielokrotnie podziwiał zbiory sztuki dawnej w Akademii Sztuk Pięknych (Akademie der Bildenden Künste), z których część służyła nawet jako pomoce dydaktyczne dla studentów. Miał dostęp do Muzeum Historii Sztuki (Kunsthistorisches Museum), do ekspozycji w Albertinie, być może także do prywatnej kolekcji książąt Liechtenstein w Palais Liechtenstein (zob. J. Sass, *Akademia Sztuk Pięknych w Wiedniu i Uchodźca* – hasła w: *Schulz. Słownik mówiony*, red. M. Całbecki, P. Millati, Gdańsk 2019, s. 7–9 i 156–158). Bez dokładnej kwerendy archiwalno-muzealnej nie dowiemy się jednak, które konkretnie malowidła z wiedeńskich galerii Schulz mógł faktycznie oglądać podczas blisko czteroletniego pobytu w Wiedniu. Warto byłoby to ustalić, choć temat ten z pewnością zasługuje na osobne studium.

w nich, bliską Schulzowi problematyzację *mimesis*: nie tylko sztuka naśladuje rzeczywistość, lecz także odwrotnie, masochizmowi zaś u Sacher-Masocha towarzyszy odwrócenie relacji władzy między artystą a dziełem. Ponadto Schulz przez sam wybór nietypowej techniki *cliché-verre* wskazuje na te aspekty socjologii kultury i estetyki odbioru, które tak absorbowały Waltera Benjamina. *Cliché-verre* to forma z pogranicza rzemiosła i sztuki, oryginalności i reprodukcji, dawnego rytownictwa i nowoczesnej fotografii; szklane matryce, przeznaczone do wielokrotnego użytku, w praktyce okazują się kruche i nietrwałe, sytuują się więc zarówno po stronie tandety, jak i sztuki „wysokiej”, zaprojektowanej na długie trwanie. Sam wybór techniki komunikuje zatem, jak pisze Juraszek, unieważnienie tradycyjnych opozycji estetycznych i aksjologicznych w dziedzinie sztuki.

Omówiony rozdział jest w moim odczuciu najciekawszy, ale też najbardziej kontrowersyjny. Przede wszystkim zwraca uwagę nie do końca konsekwentny dobór materiału badawczego. Juraszek deklaruje wprowadzić traktowanie dzieł literackich i plastycznych drohobyckiego artysty jako jednego „makrotekstu” i rzeczywiście tak postępuje w stosunku do jego prozy. Równocześnie jednak ogranicza materiał wizualny do *Xięgi bałwochwalczej* i kilku wczesnych rysunków Schulza, natomiast nie uwzględnia w ogóle jego późniejszych prac (notabene selekcja ta nie została w książce uzasadniona). Tymczasem to właśnie rysunki z lat trzydziestych, szczególnie ilustracje do opowiadań, mogłyby posłużyć niemieckiej badaczce do lepszego uargumentowania jej tezy o Schulzowskim antimimetyzmie. W *Xiędze bałwochwalczej* trudno się bowiem dopatrzeć krytyki *mimesis* – grafiki z tego cyklu przedstawiają wszak scenki rodzajowe, mają charakter anegdotyczny, obyczajowy; oddalają się od *mimesis* (choćaby za sprawą groteski), ale jej nie kwestionują. Znacznie dalej od postulatu odwzorowywania rzeczywistości Schulz odchodzi w późniejszych rysunkach, gdzie wyraźniej ujawniają się motywy surrealistyczne (na przykład fruujące postacie). Juraszek zdaje się nie doceniać Schulzowskiego surrealizmu jako źródła postawy antimimetycznej; bez tego argumentu i przy pominięciu ilustracji do opowiadań jej teza o kwestionowaniu *mimesis* brzmi zbyt radykalnie.

W rozdziale czwartym, *Świat katalogów – „Ulica Krokodyli” i „Księga”*, Juraszek analizuje, jak Schulz w opowiadaniach „przekłada” na język literacki obrazy dominujące w sztuce „niskiej” (reklamach i katalogach) i jakie poglądy na kulturę się za tym kryją. Zwornikiem analizy są uderzające analogie między sposobem przedstawiania miejskiej przestrzeni handlu i konsumpcji w *Ulicy Krokodyli* oraz Benjaminowskich *Pasażach*. Autorka wychodzi od ukutego przez niemieckiego filozofa pojęcia „obrazu dialektycznego” – „obrazowej konstelacji myślowej”, krystalizującej się w konkretnych przedmiotach świata materialnego. Obrazy te nie są medialne, bo wyrażają się w języku, nawet jeśli ich struktura jest przestrzennie-obrazowa (s. 136). Dla Benjamina taki „obraz dialektyczny” stanowią paryskie

pasaż z pierwszej połowy XIX wieku<sup>9</sup>: forma architektoniczna, która znosi granice między przestrzenią wewnętrzną i zewnętrzną, mieszkalną i handlową. Zdaniem Benjamina pasaż należy „czytać”, gdyż dopiero „obraz przeczytany” staje się „obrazem poznaczonym”. Juraszek zwraca uwagę na podobieństwa między Benjaminowskimi pasażami a Schulzowskimi magazynami przy ulicy Krokodyli (notabene polisemia słowa „magazyn” uruchamia także znaczenie „tekstu do czytania”). Obie przestrzenie to metafory nowoczesności i materialnego rozpazania, obie przejmują cechy towaru w społeczeństwie uprzemysłowionym: taniego, masowego, tandetnego (s. 138). Badaczka u obu pisarzy dostrzega analogie między opisywanym wyglądem ulic, architektury i obrazów z katalogów i reklam. Również obserwacja Benjamina, rejestrującego przesunięcie sfery *sacrum* z kościołów w przestrzeń konsumpcji i handlu, w której towar jest religijnym fetyszem, brzmi jak echo *Ulicy Krokodyli*. Podobieństw z Benjaminem autorka dopatruje się także w opowiadaniu *Księga*, pisząc o quasi-religijnym oddziaływaniu reklamy jako kombinacji obrazu i tekstu. Historia Anny Csillag to według Juraszek literacki obraz skutecznych strategii marketingowych, a jej uwznioślenie przez stylizację biblijną ma charakter ironiczny (s. 157). Analogicznej wizualnej alegorii konsumpcjonizmu badaczka upatruje w niektórych grafikach z *Xięgi bałwochwalczej*, gdzie groteskowo zdeformowane postaci mężczyzn w religijnym rytuale wielbią kobietę towar (s. 167). Bliską Schulzowi myśl o mityczno-magicznym potencjale reklamy znajdziemy także u Benjamina. Pisze on w *Pasażach*, że w nowoczesnym społeczeństwie reklama zajęła miejsce sztuki, ponieważ w odróżnieniu od niej jest dynamiczna, nadąża za potrzebami odbiorców-konsumentów, rozwija nowe strategie narracyjne dla reklamowanych przedmiotów. Schulzowską estetykę obrazu przekazaną w opowiadaniu *Księga* Juraszek formułuje tak: obrazy z reklam kształtują postrzeganie świata, pobudzają fantazję odbiorcy i uruchamiają narrację opartą na wzorcach retorycznych rodem z Biblii<sup>10</sup>. Schematy te składają odbiorcę, by wierzył w przekazywane treści jak w prawdę objawioną. Ironicznie pokazana reklama, która przejmuje rolę sztuki, odzwierciedla ducha czasu i przemiany społeczne. Tak jak u Benjamina, również u Schulza problem estetyki recepcji łączy się ściśle z krytyką nowoczesnej kultury.

W piątym rozdziale „Malowanie słowem – relacje między obrazem a językiem” niemiecka badaczka stara się zrekonstruować podejście Schulza do formuły

9 W pierwszym rozdziale *Pasaży*, zatytułowanym *Paryż, stolica XIX wieku*, Benjamin tak opisuje te konstrukcje: „Te pasáže, najnowszy wynalazek przemysłowego luksusu, to kryte szkłem, wyłożone marmurowymi płytami przejścia biegnące przez całe kompleksy domów, których właściciele zrzeszyli się z myślą o takich spekulacjach. Po obu stronach tych przejść, oświetlanych od góry, ciągną się najwykwintniejsze sklepy, skutkiem czego taki pasaż staje się miastem, a nawet światem w miniaturze”. W. Benjamin, *Pasaże*, tłum. I. Kania, Kraków 2005, s. 33.

10 Jak słusznie zauważa badaczka, w historii Anny Csillag Schulz nie odtwarza tekstu autentycznej reklamy – jej cytowany początek jest tylko załącznikiem fabuły „dopisanej” na kanwie historii biblijnych.

*ut pictura poesis*. Opiera się przy tym na znanych ustaleniach polskich schulzologów: Jerzego Speiny, Jerzego Jarzębskiego i Włodzimierza Boleckiego, którzy zajmowali się malarskością opisów poetyckich autora *Sklepów cynamonowych*, milcząco zakładając przy tym – jak pisze badaczka – „naturalną” rozłączność „dynamicznego” słowa i „statycznego” obrazu. Tymczasem według Juraszek Schulz podważa tradycyjny Lessingowski podział na poezję jako „sztukę czasową” i malarstwo jako „sztukę przestrzenną”. Szuka między nimi styczności, nie tylko układając grafiki *Xięgi bałwochwalczej* w swoistą opowieść, ale także stosując różne typy „obrazów w słowie”. Sposoby owego „malowania słowem” badaczka wyjaśnia dość zawile; na przykład na pytanie, czym się różni Schulzowska ekfrazja od „wizualizującego opisu”, nie uzyskujemy zadowalającej odpowiedzi. Konkluzja jest jednak taka, że poetycki idiom Schulza burzy iluzję języka znaczącego, linearnego, a kieruje uwagę odbiorcy w stronę tego, co wizualne, przestrzenne i obrazotwórcze (s. 221). „Obrazy językowe” różnią się od malarskich tym, że powstają wyłącznie w wyobraźni czytelnika – są niemożliwe do technicznego zreprodukowania, stąd ich niepowtarzalność i magia.

Najbardziej oczywistym i przekonującym przykładem „obrazu w słowie” jest ekfrazja, która u Schulza pojawia się wielokrotnie. Są to opisy obrazów zarówno autentycznych (na przykład reklam), jak i takich, których nie sposób zidentyfikować (na przykład malowidła szkoły neapolitańskiej w *Drugiej jesieni*). Dla kilku wyjątkowo sugestywnych „malarskich” wizji (na przykład nocnego nieba w *Sklepkach cynamonowych* czy też jesiennego krajobrazu „jak na sztychach Rembrandta” w opowiadaniu *Emeryt*) Juraszek usiłuje znaleźć konkretne pierwowzory i nawet je w książce reprodukuje (*Krajobraz z trzema drzewami Rembrandta*, *Gwiazdzista noc* van Gogha). Jednak zdecydowaną nadinterpretacją wydaje się przypuszczenie, jakoby Schulz wzorował swój opis akurat na tym sztychu Rembrandta, ponieważ widać na nim kontury wcześniejszego rysunku, czyli „obraz w obrazie”. Taki argument jest kuszący i wpisuje się w tok myślenia badaczki, należy jednak do sfery spekulacji. Zamiast poszukiwania konkretnego malarskiego wzorca, który zawsze będzie tylko hipotetyczny, właściwsze byłoby identyfikowanie zbieżności z całym prądem malarskim i mówienie o ekspresjonistycznym widzeniu zwerbalizowanym w Schulzowskich opisach.

Inne „efekty malarskie” w prozie Schulza to operowanie barwą, efekty syntezy, specyficzne ukierunkowanie perspektywy i postrzeganie wzrokowego (dziecko jako narrator i jednocześnie widz oglądający świat z bliska, w fotograficznym powiększeniu), a także iluzja – opisy złudzeń optycznych, jakim ulega narrator. Chwyty te, w schulzologii dobrze rozpoznane, niemiecka badaczka rozpatruje na tle tendencji rozwojowych malarstwa i poezji pierwszej połowy XX wieku. Wtedy to również obserwujemy przezwyciężenie podziału na „sztukę przestrzenną” i „sztukę czasową” oraz odwrót od *mimesis*: w poezji futuryzmu – ucieczkę w stronę języka uwolnionego od konwencjonalnych znaczeń; w malarstwie – abstrakcjonizm (dodajmy także: surrealizm), który jest nieprzekładalny



na narrację, natomiast daje impuls do teoretyzowania, stąd tak wiele programowych manifestów malarzy okresu modernizmu. Schulz jednak nie próbuje przekuć swoich eksperymentów literacko-wizualnych w żaden manifest ani spójną teorię. Podobnie jak scala obraz ze słowem i zaciera ich granice, tak splata też artystyczną praktykę z metateoretycznym dyskursem, wizualizuje równocześnie poezję i teorię: „Tak jak *Mityzacja rzeczywistości* wyraża refleksję nad językiem poezji w medium języka, tak *Xięgę bałwochwalczą* można odczytać jako refleksję nad obrazem w medium obrazu” (s. 231).

Inaczej niż u jego współczesnych, Schulzowska koncepcja obrazu, sceptyczna wobec *mimesis* i Lessingowskiego podziału sztuk, nie prowadzi autora *Xięgi bałwochwalczej* w stronę abstrakcji. Nie porzuca on bowiem ani przedmiotu, ani anegdoty, skazanej przez dwudziestowiecznych artystów na banicję. Rezygnuje natomiast – w rysunkach późniejszych niż *Xięga* – z fizycznych praw rzeczywistości i moim zdaniem to właśnie surrealizm tych ilustracji, których Juraszek nie uwzględnia, pozwala łączyć jego prace plastyczne z malarstwem XX wieku. To ten element, przez badaczkę niedoceniony, pozwala widzieć c a ł o k s z t a ł t twórczości graficznej Schulza jako pomost między sztuką wizualną tradycyjną i nowoczesną (s. 125).

Książka Anny Juraszek stanowi wartościowy wkład w schulzologię z kilku powodów. Po pierwsze, niemiecka badaczka podjęła próbę usystematyzowania różnych typów relacji i interakcji werbalno-wizualnych w twórczości drohobyckiego pisarza – powiązań, które do tej pory były tematem pojedynczych przyczynków. Po drugie, choć odtworzona „teoria obrazu” nie jest jedynym spoiwem pisarstwa i prac plastycznych autora *Wiosny*, to na pewno dowartościowuje tę drugą dziedzinę jego artystycznej działalności. Grafiki w technice *cliché-verre*, z pozoru anachroniczne, pełne konwencjonalnych malarskich odniesień i monotematyczne w treści, niosą w istocie przekaz metateoretyczny na swój sposób aktualny w wieku XX. Po trzecie, w rozważaniach Juraszek najwyraźniej jak dotąd wybrzmiewa kontekst filozofii Waltera Benjamin. Powinowactwo tych dwóch pisarzy, których życiorysy obejmują niemal dokładnie te same lata (Benjamin: 1892–1940), zasługiwałoby zresztą na osobną syntezę. Potencjalne punkty przecięcia twórczości Schulza i Benjamin bywają bowiem sygnalizowane na marginesie innych rozważań, studia te wciąż jednak pozostają w stanie rozproszenia. Stosunkowo najobszerniejsze, choć również tylko wycinkowe odczytanie Schulza z wykorzystaniem kategorii Benjaminowskich zaproponowała Karen Underhill<sup>11</sup>. Na gruncie polskim wątki warte zbadania

---

11 K. Underhill, *Bruno Schulz and Jewish Modernity*, Chicago 2011, niepublikowana dysertacja doktorska, dostępna online: <https://pqdtopen.proquest.com/doc/876476075.html?FMT=ABS> (dostęp: 18.04.2020). Zob. zwłaszcza rozdział czwarty, gdzie jako interpretacyjny kontekst służy Benjaminowska koncepcja alegorii.

najdobitniej wyartykułowali Monika Tokarzewska<sup>12</sup> i Adam Lipszyc<sup>13</sup>. Wskazują oni na zbieżności pewnych postaw i motywów myślowych u obu pisarzy, wynikłych ze wspólnego dziedzictwa kulturowo-filozoficznego: zakorzenienie w niemieckiej tradycji literackiej, zwłaszcza romantycznej; inspiracje Kafką i żydowskim mistycyzmem. Schulza i Benjamina łączy poszukiwanie dziewiętnastowiecznych duchowych źródeł nowoczesności, fascynacja dzieciństwem, a także światem tandety, odpadków, „szpargału” (u Benjamina znajdziemy i znaczki pocztowe, i Annę Csillag!). Wszystkie wspomniane prace mają jednak charakter rekonesansu. Również Anna Juraszek dotyka tylko wybranych aspektów filozofii Benjamina – tych, które są pomocne w rekonstrukcji koncepcji obrazu u Schulza. Lektura książki nasuwa jednak wniosek, że to, co służy autorce jako narzędzie, warto rozpatrzyć kompleksowo i uczynić głównym przedmiotem kolejnych badań. Chwytając jedną zdobycz, niemiecka kulturoznawczyni mimochodem pokazuje, że w schulzologii, choć mocno już wyeksploatowanej, wciąż czeka niejedno odkrycie.

---

12 M. Tokarzewska, *Bruno Schulz i Walter Benjamin. Między zachodnioeuropejską metropolią a środkowo-europejską prowincją*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2010, nr 3/28, s. 243–263.

13 A. Lipszyc, *Bruno Schulz. Piękno dnia ostatniego*, w: idem, *Rewizja procesu Józefiny K. i inne lektury od zera*, Warszawa 2011, s. 64–80