

# Barbara Miceli: Metoda analizy wizualnej dzieł Brunona Schulza w pracach Paola Caneppelego *La repubblica dei sogni* i *I capelli della cometa*

## Wstęp

Wśród przykładów recepcji twórczości Brunona Schulza we Włoszech, której zakres w ostatnich dziesięcioleciach znacznie się poszerzył, warto zwrócić uwagę na dwie książki autorstwa Paolo Caneppelego<sup>1</sup>: *La repubblica dei sogni: Bruno Schulz, cinema e arti figurative tra Galizia e Vienna* (Republika marzeń: Bruno Schulz, kino i sztuka figuratywna między Galicją a Wiedniem) z 2004 roku i *I capelli della cometa. Di esseri in fiamme, catastrofi varie e donne in bicicletta* (Warkocz komety. O istotach w płomieniach, różnych katastrofach i kobietach na rowerach) z 2008 roku. Co prawda druga książka nie jest w całości poświęcona Schulzowi, gdyż traktuje o komecie Halleya (która w 1910 roku minęła Ziemię) i wywołanej przez nią społecznej psychozie końca świata, lecz galicyjski pisarz jest w niej dość często wspominany, a jej tytuł nawiązuje do starogreckiego znaczenia słowa „kometa”, które oznacza „gwiazdę z włosami”<sup>2</sup>. Książki nie można uznać za pełnoprawny esej historyczny. Jest to raczej – jak określa sam autor – „książka nostalgiczna”<sup>3</sup>, wyrażająca tęsknotę za przeszłością, która „nigdy nie żyła i nie istniała, ale mimo to miała realny wpływ na ludzkie losy”<sup>4</sup>.

Podjęcie Caneppelego do dzieł Brunona Schulza opiera się głównie na metodzie analizy wizualnej, co jest dość zrozumiałe, biorąc pod uwagę jego

---

1 Obecnie Paolo Caneppele prowadzi zbiory materiałów filmowych Austriackiego Muzeum Filmu (Österreichischen Filmmuseum) w Wiedniu. Wcześniej pracował jako wykładowca na uniwersytetach w Udine i Mediolanie, gdzie nauczał konserwacji filmów.

2 P. Caneppele, *I capelli della cometa. Di esseri in fiamme, catastrofi varie e donne in bicicletta*, Civezzano 2008, s. 49. Wszystkie cytaty z prac Caneppelego zostały przetłumaczone z języka angielskiego (przyp. tłum.).

3 Ibidem, s. 2.

4 Ibidem.

zainteresowania badawcze. Nieco obszerniejsze wyjaśnienie wyboru tej metody daje Caneppele w pierwszym rozdziale swojej książki: „Bruno Schulz mówił obrazami, a jego językiem ojczystym nie był język polski, lecz język hieroglifów, język mandaryński, ideogramy. Ta obrazowa sekwencja została przetranskrybowana na język polski, który z kolei można przetłumaczyć na wszystkie istniejące języki świata. Zabieg translacji jednak nie wymaże prawdziwego Schulzowskiego leksykonu, na który składają się obrazy”<sup>5</sup>.

Główną tezę książek włoskiego badacza jest twierdzenie, że Schulz posiadał talent wizjonerski, czego dowodem jest ponowne wykorzystanie występujących w jego dziełach motywów w filmie, sztuce i w komiksie<sup>6</sup>. Caneppele utrzymuje, że dla Schulza „obrazy są ważniejsze niż słowa”<sup>7</sup>. Pogląd ten odzwierciedla relację autora z prozą Schulza, która zalana jest „jaskrawymi kolorami i ekspresjonistycznymi obrazami”<sup>8</sup> i której język opisywany jest jako „obrazowy i oryginalny”<sup>9</sup>. Co więcej, jak twierdzi Bohdan Budurowycz, dzięki temu niezwykle „graficznemu” charakterowi swoich prac Schulz ożywia pewne cechy topograficzne prawdziwego Drohobycza i swojego domu, ale przede wszystkim przywołuje doświadczenia z okresu dzieciństwa, tak doskonale odzwierciedlone przez „kolory, kształty i obrazy tego głównego punktu miasta”<sup>10</sup>. Brak konkretnego kontekstu historycznego w *Sklepkach cyrkonowych*, które skupiają się na Schulzu i jego rodzinie, jest według Alfreda Galla punktem wyjścia do przekształcenia rzeczywistości ukazującej się „jako forma permanentnej nietrwałości bez żadnego określonego celu i bez ontologicznej stabilności”<sup>11</sup>. Ten proces „derealizacji”, jak go określa Gall, jest podstawą Schulzowskiej wyobraźni mitologizującej rzeczywistość, która wpływa nie tylko na jego dzieła, lecz także na jego związek ze sztuką w ogóle, co też omawia niniejszy artykuł.

## Kino i spojrzenie filmowe

Według Caneppelega spojrzenie Schulza jest „spojrzeniem filmowym”<sup>12</sup>. Podkreśla on, że tytuł opowiadania *Republika marzeń* przypomina określenie

5 Ibidem, s. 9.

6 Ibidem, s. 38.

7 Ibidem, s. 84.

8 R. E. Brown, *Bruno Schulz and World Literature*, „The Slavic and East European Journal” 1990, vol. 34, No. 2, s. 225.

9 Ibidem, s. 234.

10 B. Budurowycz, *Galicia in the Work of Bruno Schulz*, „Canadian Slavonic Papers” 1986, Vol. 28, No. 4, s. 361.

11 A. Gall, *Mythopoetic traditions and inserted treatises: Bruno Schulz and Danilo Kiš*, w: *(Un)Masking Bruno Schulz: New Combinations, Further Fragmentations, Ultimate Reintegrations*, ed. D. De Bruyn, K. Van Heuckelom, Amsterdam – New York 2009, s. 159.

12 P. Caneppele, *La repubblica dei sogni. Bruno Schulz, cinema e arti figurative tra Galizia e Vienna*, Gorizia 2004, s. 11.

„fabryka snów”, którego używa się w odniesieniu do kina<sup>13</sup>. Co więcej, główny bohater historii przedstawiony został jako reżyser, *metteur en scène*, tworzący krajobrazy i kosmiczne scenografie<sup>14</sup>.

Dowód na to, że Schulz miał najwyraźniej związek z kinem, nie jest wcale naciągany. Caneppele wspomina, że w 1910 roku w Czerniowcach, mieście położonym w pobliżu Drohobycza, funkcjonowało kino Kometa, w którym wyświetlano filmy niemieckiego przedsiębiorstwa o tej samej nazwie<sup>15</sup>. Ponadto właścicielem drohobyckiego kina Urania był brat Brunona Schulza – Izydor<sup>16</sup>.

Kolejnym dowodem na to, że Schulz interesował się kinem, jest opowiadanie *Noc lipcowa*, w którym wymienione są wszystkie elementy charakterystyczne dla typowego kina z początku XX wieku: westybul, szum maszyn, plakaty filmowe, siedząca w budce kasjerka, straż ogniowa, żarówki, które „wypuszczały nadaremnie jałowe światło, fala po fali, w rytmie raz na zawsze ustalonym przez głuchy tupot motoru”<sup>17</sup>. Kino jest zatem dla Schulza „cudownym miejscem, w którym władzę przejmuje fantastyczna kreacja”<sup>18</sup>. Według Caneppelego „wiatr kinematografii grasuje w pracach Schulza, uwalniając uwięzione obrazy, które odzyskują pierwotną wolność ruchu”<sup>19</sup>. Ponadto Schulz posiada wyobraźnię mitologizującą rzeczywistość, która, jak twierdzi Russell E. Brown, jest traktowana z „lekceważeniem godnym młodzieńca”<sup>20</sup>. Jego mity nie opierają się na „rozbudowanym systemie odniesień do klasyki”<sup>21</sup>, lecz zachowują żartobliwy ton, który tworzy „nowe schematy archaicznej mitologii”<sup>22</sup>. Ta mitologia jest tak dobrze rozwinięta, że Caneppele odnajduje we współczesnym kinie niektóre toposy i tematy, z których Schulz skorzystał lata temu w swoich opowiadaniach. Na przykład nowatorska postać Gwiazdznego Dziecka z filmu Stanleya Kubricka *2001: Odyseja kosmiczna* (1968) mogła być inspirowana opowiadaniem *Kometa*. Natomiast w filmach Ridleya Scotta *Łowca androidów* (1982) i Jeana-Pierre’a Jeuneta *Obcy: Przebudzenie* (1997) pojawiły się nawiązania do Jakubowych manekinów z *Traktatu o manekinach*. Trwałość tego mitu kosmogonicznego, w którym Jakub staje się bezpośrednim stwórcy świata bez udziału żeńskiego pośrednika, jest wciąż żywy, ponieważ przedstawia odwieczne pragnienie człowieka, by stać się równym Bogu. W opowiadaniu ojciec posiadał nadprzyrodzoną moc i stał się

---

13 Ibidem, s. 65.

14 Ibidem.

15 Idem, *I capelli della cometa*, s. 59.

16 Ibidem, s. 67.

17 B. Schulz, *Noc lipcowa*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 213.

18 P. Caneppele, *I capelli della cometa*, s. 72–73.

19 Ibidem, s. 80.

20 R. E. Brown, op. cit., s. 228.

21 Ibidem.

22 Ibidem, s. 234.

postać podobną Bogu<sup>23</sup>. Gall twierdzi, że „pomysł aktu stworzenia świata, którego dokonuje człowiek i który zastępuje boski akt stworzenia, może być utożsamiany z popularną literacką trawestacją debaty metafizycznej i religijnej”<sup>24</sup>. Temat ten został już zgłębiony w dziewiętnastowiecznej powieści *Frankenstein, czyli współczesny Prometeusz* (1818), autorstwa brytyjskiej pisarki Mary Shelley. Choć istoty ludzkie, które pragnie stworzyć Jakub, „są symulakrami wyobrażającymi boskie stworzenie”, to ich żywot musi być krótszy niż żywot prawdziwego człowieka ze względu na „nietrwałość i ich ulotną substancję w porównaniu z istotami, które mają imitować”<sup>25</sup>. W rzeczywistości jednak wydaje się, że wpływ symulaków rozszerza się na współczesne kino, gdzie odmienne, lecz dopełniające się stworzenia są powoływane do życia na srebrnym ekranie przez wielkich reżyserów, którzy byli i wciąż są zainteresowani pomysłami i wyobrażeniami niegdyś przedstawionymi przez Schulza.

## Sztuka

W swoich książkach Caneppele poświęca dużo miejsca także na analizę rysunków Schulza. Jak wspomina Brown, Schulz był „niezaspokojonym artystą plastykiem, zmuszonym do dawania lekcji rysunku w szkole”<sup>26</sup>. Sztuki figuratywnej nie można oddzielić od słowa pisanego, gdyż obie te zdolności kreacji na siebie wpływają. Colleen M. Taylor utrzymuje, że Schulz „maluje słowami”<sup>27</sup>, co wywołuje skojarzenia z definiującymi cechami jego rysunków, którymi są światło i kolor. Kolory kojarzą się także z emocjami i mają funkcję symboliczną – zazwyczaj są związane z rzeczami, które artysta uwielbia (używa wtedy jasnych kolorów) albo nienawidzi (używa wtedy szarości lub w ogóle nie używa kolorów). Taylor utrzymuje, że sztuka Schulza była także odzwierciedleniem jego teorii, tej osobistej kosmologii, w której „występują metamorfozy, przedmioty żyją własnym życiem, a prawa fizyki nie mają zastosowania”<sup>28</sup>. Jego rysunki nie pełnią funkcji opisowej, nie są impresjonistycznymi szkicami przedstawiającymi rzeczywistość. Ich zadaniem jest wywoływanie procesu wyobrażania, który antycypuje inne współczesne ruchy artystyczne, gdzie „posłuszeństwo wobec prywatnej, bezpośredniej percepcji jednostki, wyzwolonej od ograniczeń rozumu i formy”, generuje spontaniczny i do pewnego stopnia surrealistyczny potok

**23** Ibidem, s. 198.

**24** A. Gall, op. cit., s. 158.

**25** Ibidem, s. 160.

**26** R. E. Brown, op. cit., s. 225.

**27** C. M. Taylor, *Childhood Revisited: The Writings of Bruno Schulz*, „The Slavic and East European Journal” 1969, Vol. 13, No. 4, s. 459.

**28** Ibidem, s. 463.

zmian<sup>29</sup>. Jeśli zaś chodzi o światło, Caneppele cytuje opinię Schulza, który twierdził, że jego rysunki – zwłaszcza te z okresu młodości – „rozsiewają światło”, stając się tym samym „prawdziwymi szkiełkami do mikroskopu, szalkami Petriego pod magiczną lampą, której światło sprawia, że ożywają”<sup>30</sup>. Proces ten został opisany w opowiadaniu *Genialna epoka*, w którym Józef wyjawia „sekret” swoich rysunków: „Już od początku nachodziły mnie wątpliwości, czy jestem naprawdę ich autorem. Czasami wydają mi się mimowolnym plagiatem, czymś, co mi zostało wypowiedziane, podsunęte... Jak gdyby coś obcego posłużyło się mym natchnieniem dla nie znanych mi celów. Gdyż muszę ci wyznaczyć [...] znalazłem Autentyk...”<sup>31</sup>. Przytoczony fragment omawia nie tylko automatyzm, podstawę sztuki Józefa, lecz także akt „dynamicznej kreacji, aktywnej transformacji prozaicznych materiałów dnia codziennego w mistyczną namiastkę”<sup>32</sup> Autentyku. Józef wspomina Księżę, własność ojca, dzięki której jako chłopiec zaczął „przetwarzać swoją wizję w sztukę”<sup>33</sup>. W swoich pracach Caneppele przywołuje Księżę najczęściej w kontekście obecności Anny Csillag w opowiadaniu *Księża*. Anna Csillag, „apostołka włochości”<sup>34</sup>, była gwiazdą ówczesnej austro-węgierskiej reklamy. Zdobyła popularność dzięki dwumetrowym włosom<sup>35</sup> i występom w reklamach specyfiku na porost włosów. W *Księdze* wspomniana reklama – połączenie sacrum i profanum, słowa i obrazu – uwodzi literackie alter ego Schulza i zamienia się w coś, co Caneppele określa mianem „dwuwymiarowego panoptikum”<sup>36</sup>. Takim panoptikum jest już wspomniany „Autentyk”, „święty tekst”, który należał do ojca Józefa i który staje się obsesją głównego bohatera opowiadania. Będąc swego rodzaju mitem, po odnalezieniu okazuje się marną wersją tego, co Józef pamiętał z dzieciństwa – Księża jest jedynie katalogiem sprzedaży wysyłkowej z reklamami takich produktów jak już wspomniany specyfik na porost włosów i z drobnymi ogłoszeniami. Nawet jeśli przedmiot ten nie jest tak imponujący i odkrywczy, jak zapamiętał go Józef, jego zawartość – ilustrowane ogłoszenia – „wystarcza, aby wywołać w nim twórczy przyływ fantazji”, stymulując jego mitologizującą rzeczywistość wyobraźnię i sprawiając, by „z banalności charakteryzującej ówczesną kulturę masową stworzył poezję”<sup>37</sup>.

---

**29** Ibidem, s. 468.

**30** P. Caneppele, *La repubblica dei sogni*, s. 65.

**31** B. Schulz, *Genialna epoka*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, s. 132.

**32** R. E. Brown, op. cit., s. 206.

**33** C. M. Taylor, op. cit., s. 469.

**34** B. Schulz, *Księża*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, s. 110.

**35** P. Caneppele, *I capelli della cometa*, s. 22.

**36** Idem, *La repubblica dei sogni*, s. 46.

**37** R. E. Brown, op. cit., s. 203.

## Obraz i ruch

Caneppele wspomina także o znaczeniu obrazu i ruchu, utrzymując, że są one fundamentem prac Schulza. „Bezruch i stałość – pisze włoski autor – są kategoriami, które nie należą do twórczego wszechświata Schulza; przedmiot, aby zwrócić na siebie uwagę pisarza, musi się poruszać, musi wykazywać zmieniającą się zdolność ruchu”<sup>38</sup>. Potwierdzenie tych słów można znaleźć w opowiadaniu *Sanatorium pod Klepsydrą*, w którym Józef zamiast listownie zamówionej książki pornograficznej otrzymuje lunetę, która zmienia się w samochód z dużymi przednimi światłami. Według Browna element metamorfozy „ma twórczy i żartobliwy charakter” i przypomina „średniowieczną bajkę”, w której moment przeobrażenia traktowany jest jak stan przejściowy<sup>39</sup>. Co więcej, Taylor twierdzi, że Schulzowskie metamorfozy nigdy nie są zmianą nagłą, „ale raczej rezultatem stopniowo rozwijającego się procesu, punktem kulminacyjnym «fermentacji materii», dla której «poszczególne przedmioty są jedynie maskami»”<sup>40</sup>. W świecie Schulza wszystko, zwłaszcza natura, jest zdominowane przez ideę nieustającej zmiany. Prawdopodobnie z tego powodu, jak utrzymuje Caneppele, od zawsze fascynowały go podróże samochodem. Dynamicznie migający świat za oknem był dla pisarza „przepełniony tajemniczym symbolizmem”<sup>41</sup>. Caneppele twierdzi, że te przesuwające się obrazy były podstawą „kosmogonii Schulza i służyły stworzeniu nowych światów”, gdyż mogły zamienić „rzucające refleksy kryształowe szkielek żyrandolu w najwspanialszą maszynę optyczną, która została kiedykolwiek stworzona”<sup>42</sup>.

## Wnioski

We wnioskach zaprezentowanych w książce *La repubblica dei sogni* Caneppele porównuje Schulza do człowieka związanego z kinem kosmogonicznym, do narratora, który na żywo komentował sceny wyświetlane w sali kinowej, podkładając głosy i czytając na głos napisy do filmów niemych. Według Caneppelego Schulza można określić mianem objaśniacza (niem. *Erklärer*), ponieważ „rozszyfrowywał krajobrazy, obrazy, znaki, zdjęcia w reklamach i przekładał je na zdania podporządkowane zasadom gramatyki, składni i ortografii, jednocześnie

38 P. Caneppele, *La repubblica dei sogni*, s. 56.

39 R. E. Brown, op. cit., s. 225.

40 C. M. Taylor, op. cit., s. 462.

41 P. Caneppele, *La repubblica dei sogni*, s. 65.

42 Ibidem.

przekształcając słowa w ideogramy w widowiskowym i nieprzerwanym procesie”<sup>43</sup>. Ponadto „wyrażając siebie, Schulz staje się ostatnim aktorem w świetnym galicyjskim spektaklu filmowym”<sup>44</sup>. Spektakl ten nie tylko opisuje życie w jego rodzinnym mieście, ale przede wszystkim podnosi „szczegóły jego życia prywatnego do poziomu ogólnoludzkiego”<sup>45</sup>. Wydarzenia z okresu dzieciństwa zostały przedstawione za pomocą żywych obrazów, które zarówno przywołują wspomnienia, jak i odzwierciedlają właściwy dla dzieci sposób myślenia. To właśnie o tym procesie wspomina Taylor, gdy twierdzi, że opowiadania Schulza są powrotem do czasów niemowlęstwa, „gdy granica oddzielająca wyobraźnię od rzeczywistości zewnętrznej nie została jeszcze wyznaczona”<sup>46</sup>. Według niej dzieciństwo jest „najszcześliwszym, najbardziej twórczym okresem w życiu”, który można ponownie doświadczyć w „wyobraźni, marzeniach i w sztuce”<sup>47</sup>. Dlatego też akt twórczy staje się nadrzędny w odtwarzaniu przeszłości, które jest niemal demiurgicznym wyczynem porównywanym do twórczych wysiłków jego ojca walczącego z „nudą i stagnacją panującą w tym prowincjonalnym mieście i w jego domostwie”<sup>48</sup>.

Analiza prac Caneppelego przynosi nowe spojrzenie na dzieła plastyczne i literackie Schulza, a także na poświęcone mu badania. Bez wątpienia analiza wizualna – zastosowana także do opowiadań – jest metodą, która może być dalej rozwijana i zgłębiana. Co więcej, prace Caneppelego stanowią istotny dowód na to, że osoba Brunona Schulza, a także recepcja jego dzieł stają się coraz ważniejszym wątkiem w badaniach literackich prowadzonych zarówno we Włoszech, jak i w Europie.

*Przełożyła Katarzyna Kaszorek*

---

**43** Ibidem, s. 75.

**44** Ibidem.

**45** C. M. Taylor, op. cit., s. 461.

**46** Ibidem, s. 456–457.

**47** Ibidem, s. 469.

**48** Ibidem, s. 461.