

Stanisław Rosiek: Dzieło, którego nie ma? Praktyczne (i ontologiczne) powody niedostępności *Xięgi Bałwochwalczej*

1. Kłamstwo reprodukcji

Nie ma już prawie *Xięgi Bałwochwalczej*. W dobie reprodukcji technicznej oryginał zniknął pod mnożącymi się coraz bujniej odwzorowaniami, kopiami, multiplikacjami. Wierzymy, że autentyk bezpiecznie spoczywa gdzieś w muzealnych magazynach, do których nie mamy na ogół dostępu. Tylko niekiedy, w rzadkich chwilach schulzowskiego święta (kolejna rocznica, retrospektywa, wystawa *ad memoriam*, hołdy późnych wnuków), jest pokazywany na czasowych wystawach. Ale wkrótce po zdjęciu ze ścian muzeum prace graficzne wystawione podczas ekspozycji na działanie światła muszą długo regenerować się (odnawiać!) w absolutnych ciemnościach. To dlatego mało kto miał sposobność widzieć na własne oczy *Xięgę Bałwochwalczą*. Mówimy i piszemy o mniej lub bardziej odległych od oryginału r e p r o d u k c j a c h: odbiciach, odbłaskach, kopiach, reprezentacjach, podobiznach. Mówimy i piszemy o księdze widmowej, fantomowej, symulakrycznej. Właściwie nie wiadomo dokładnie, o czym mówimy i piszemy.

Pierwszą próbę książkowego wydania całej *Xięgi Bałwochwalczej* podjęli Francuzi. W 1983 roku wydawnictwo Calligrammes opublikowało *Le Livre idolâtre* w opracowaniu Serge'a Fauchereau¹. Zdobyłem ją cudem² podczas pierwszego pobytu w Paryżu i do dzisiaj jest ona ozdobą mojej schulzowskiej biblioteki. Polskie wydanie ukazało się dopiero pięć lat później dzięki staraniom

-
- 1 B. Schulz, *Le Livre idolâtre*, préface de S. Fauchereau, postface de W. Chmurzyński, Calligrammes, Quimper 1983. Przekład tekstu Fauchereau opublikowała wkrótce potem „Twórczość” (1985, nr 7/8, s. 153–166). Po latach ukazała się nowa, znacznie rozbudowana wersja tego wydania (Denœl, Paris 2004).
 - 2 Rekomendowany przez Konstantego Jeleńskiego zjawilem się w księgarni Libella na wyspie św. Ludwika po darmowe książki, które prowadzący księgarnię państwo Romanowiczowie ofiarowywali przyjeźdźcom z Polski. Gdy na ladzie piętrzył się już pokaźny stos (a w nim dwa albumy Schulza, katalog *Presences Polonaises*, dzieła Oskara Miłosza, liczne publikacje „Kultury...”), usłyszałem spokojne „Trzeba przyznać, że dużo pan bierze”. Niepisany zwyczaj pozwalał wziąć dwa, trzy tytuły. Do Polski zabrałem jednak wszystkie odłożone książki. Niech mi ten grzech zachłanności będzie wybaczony. W latach późniejszych te książki od Romanowiczów nieraz się bardzo przydały – i mnie, i innym.

Jerzego Ficowskiego – za to od razu w kilku wersjach językowych³. Obydwie książkowe prezentacje *Xięgi* długo traktowałem jako dzieło (w reprodukcjach) ucieleśnione. Dopiero po latach, gdy na retrospektywnej wystawie Schulza w Muzeum Literatury po raz pierwszy zobaczyłem kilka grafik oryginalnych, zrozumiałem, że dotąd nie widziałem jeszcze *Xięgi Bałwochwalczej*. Reprodukcje, które niegdyś tak wielkie wywarły na mnie wrażenie, były bardzo odległym (co tam: kalekim i fałszywym) odbiciem oryginałów. Wydanie francuskie – wprawdzie lepsze technicznie od polskiego – nakładało na reprodukcje bezduszną i martwą apłę w kolorze żółtym, niepotrzebnie zbyt ciasno kadrowało grafiki Schulza, ujmując je na dodatek w kleszcze czarnych ramek (il. 1). Ale przynajmniej nie zacierało schulzowskiej kreski. W polskim wydaniu bowiem subtelny rysunek grafik ginął zalany nadmiarem czarnej farby drukarskiej. Schulz wyglądał na rytownika bardziej „mrocznego”, niż był nim w istocie (il. 3). To mimowolnie „ekspresjonistyczne” wydanie (rozpowszechniane w niebotycznych nakładach) na długo ustaliło powszechnie dostępny wizerunek *Xięgi Bałwochwalczej*. Powrót do prawdy zainicjowała fundamentalna dla dziejów recepcji Schulza grafika edycja Muzeum Literatury z 1992 roku⁴. Niektóre reprodukcje dawały w miarę wierne podobizny oryginałów – i to mimo że nie były drukowane w kolorze (il. 4). Grzeszyła ta publikacja niestety – podobnie jak wiele wcześniejszych i późniejszych – zmianą skali reprodukcji. Do dziś nie powstały zresztą wolne od błędów i uchybień publikacje całej *Xięgi Bałwochwalczej*, a więc takie, w których – i dzięki którym – mogłaby ona objawiać się w przestrzeni publicznej jako jej wiarogodna reprezentacja. Zdarzają się jedynie lepsze (czytaj: wierniejsze, bo drukowane we właściwej skali i w pełnym kolorze) reprodukcje poszczególnych grafik⁵. Nadal jako całość *Xięga Bałwochwalcza* (w reprodukcji) pozostaje postulatem. Choć jest przedmiotem tak wielu wypowiedzi⁶, nieustannie się im (i nam) wymyka – uniejednoznacznia, znika. W złych reprodukcjach *Xięga Bałwochwalcza* rozmywa się, błednie (lub czernieje). I traci tożsamość. Już jej nie ma. Już jej nie mamy.

3 B. Schulz, *Xięga Bałwochwalcza*, przygotował do druku i słowem wstępnym opatrzył J. Ficowski, Warszawa 1988. W tym samym opracowaniu dostępna była też wersja niemiecka i francuska, wkrótce potem – także angielska.

4 Bruno Schulz 1892–1942. *Rysunki i archiwalia ze zbiorów Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie*, układ całości i tekst W. Chmurzyński, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, Warszawa 1992.

5 Warto w tym miejscu wskazać na opublikowany w 2003 roku przez wydawnictwo Bosz, najlepszy jak dotąd album grafik, zatytułowany *Bruno Schulz*.

6 Mniejsze i większe wypowiedzi na jej temat liczyć dzisiaj trzeba w setkach.

2. Nieokreślona całość

Ale czy kiedykolwiek istniała? Jej tożsamość od początku była chwiejna i niejednoznaczna. Ta księga zawsze była *d z i e ł e m w r u c h u* – dziełem migotliwym, o niestalonym ostatecznie składzie, o nieznannej kompozycji, ponieważ prace włączone przez Schulza do cyklu pojawiały się w różnych autorskich konfiguracjach. Zupełnie inaczej niż w wypadku uporządkowanych (a nawet ponumerowanych!) akwafort Francisca Goi z cyklu *Kaprysy* czy *Okropności wojny* lub Maxa Klingera, autora wielu seryjnych prac graficznych, takich jak *Rękawiczka* czy *Życie*. Schulz – wkładając grafiki do specjalnie projektowanych przez siebie tek (il. 6–8) – dobierał je za każdym razem według siebie tylko wiadomego klucza. Ta księga – jako byt potencjalny, hipotetyczny – istnieje tylko w autorskich konkretyzacjach, z których każda wiodła osobne życie. *Xięga Bałwochwalcza* ma więc swoje mnogie historie. I nie ma zarazem „twardej” ontologii. Jako całość jest nam niedostępna. Pozostanie – już na zawsze – tajemniczym, nie w pełni ujawnionym przez Schulza projektem artystycznym (i zaszyfrowanym autobiograficznym przekazem).

I ten projekt właśnie – to dzieło w ruchu o trudnych do uchwycenia odniesieniach do biografii twórcy jest w publikacjach książkowych dookreślane i petryfikowane. Reprodukcje poszczególnych grafik układane są wedle mniej lub bardziej arbitralnego porządku. A przecież Schulz na karcie tytułowej tylko jednej teczki⁷ określił kolejność dziewiętnastu grafik, które do niej włożył (tworząc w ten sposób rozleglejszą narrację). Nie ma żadnej pewności, że podobne konfiguracje (i narracje) powtarzały się w innych teczkach. Tymczasem wydawcy, nie mając innego wyjścia, nieokreślonemu i płynnemu układowi *Xięgi* nadają jednoznaczność wymuszoną przez rygory budowania książki (jako przedmiotu fizycznego, który ma swoje sztywne dymensje). Powstało kilka takich problematycznych rozstrzygnięć. Inną kolejność grafik cyklu proponują wspomniani Serge Fauchereau i Jerzy Ficowski, inną Małgorzata Kitowska-Łysiak. Trudno jednak komukolwiek przyznać rację. *Xięga Bałwochwalcza* istnieje w jednorazowych, autorskich konkretyzacjach. Żadna z nich nie obejmuje wszystkich grafik (których jest łącznie dwadzieścia dziewięć). Schulz tworzył z nich konfiguracje składające się z nie więcej jak dwudziestu elementów. Przyszłe wydanie powinno więc uwzględnić tę dwoistość sposobu istnienia *Xięgi Bałwochwalczej* i najpierw zrekonstruować model ogólny (jako repertuar możliwości), po to by następnie przeciwstawić mu autorskie (historyczne) konkretyzacje.



7 Znajduje się ona w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie (inw. MNW Gr. W. 6008/2).

3. Nietożsamość części

Kłopoty z istnieniem *Xięgi Bałwochwalczej* zaczynają się już na poziomie elementarnym – pojedynczej grafiki. Różnice między zachowanymi egzemplarzami są zwykle bardzo duże, znacznie większe niż między odbitkami prac graficznych Goi, Klingera czy Ropsa, autorów, do których Schulz często bywał porównywany. Wynika to być może z właściwości zastosowanej przez niego techniki graficznej *cliché-verre*⁸, która nie jest tak rygorystyczna, tak „sztywna” w realizacji jak miedzioryt czy akwaforta. Tak czy inaczej – w znanych nam teczkach *Xięgi Bałwochwalczej* trudno znaleźć dwie identyczne odbitki tej samej pracy. Przyjrzyjmy się dokładniej jednej z nich. Niech to będzie grafika *Mademoiselle Circe i jej trupa* (por. il. 11–15).

Nie wiadomo, ile odbitek Schulz zrobił. W zbiorach publicznych zachowało się do dzisiaj pięć egzemplarzy tej grafiki. Z całą pewnością jeszcze jakieś znajdują się w zbiorach prywatnych, ale i tych – znanych i udokumentowanych – wystarczy, by podjąć się próby odpowiedzi na pytanie o sposób istnienia Schulzowskich *cliché-verre*’ów („kliszewerów” czy „drapografii”, według terminologii Witkacego). I ogólniej – by zapytać o sposób istnienia całej *Xięgi Bałwochwalczej*. Znane nam egzemplarze grafiki różnią się między sobą znacznie. Nawet pobieżny ogląd pozwala dostrzec najważniejsze odmienności. Przede wszystkim tonacja kolorystyczna. Trzy odbitki mają kolor ciepły – sepia, ugier, brąz. Dwie pozostałe osadzone są w tonacji czarno-biało-srebrnej. Odnieść też można w pierwszej chwili wrażenie, że różnice między nimi wynikają z postępu pracy Schulza nad grafiką, a poszczególne egzemplarze dokumentują kolejne jej fazy. Ale nie. Jest jednak inaczej. Nie ulega wątpliwości, że wszystkie odbitki zostały zrobione przy użyciu tej samej płyty – a ściślej: tego samego ukończonego przez Schulza negatywu. Świadczy o tym identyczna we wszystkich egzemplarzach sieć linii konstytutywnych, znaczących, celowych – tych, które tworzą artystyczny przekaz. Różnice dotyczą jedynie cech wtórnych, wynikających ze stopnia zużycia (zniszczenia) negatywu. Wszystkie zatem egzemplarze to t a s a m a praca graficzna, której Schulz nadawał najczęściej tytuł *Mademoiselle Circe i jej trupa* (a niekiedy

8 Obszerny artykuł na ten temat napisała przed laty Małgorzata Kitowska-Lysiak: „*Xięga Bałwochwalcza*” – grafiki oryginalne (*cliché verre*) Brunona Schulza, „Biuletyn Historii Sztuki” XLIII, 1981, nr 4, s. 401–410; zob. również: M. Leczevska-Włodarska, Z. Włodarski, „*Xięga Bałwochwalcza*” Brunona Schulza. Kilka uwag o technologii i praktyce techniki *cliché verre*, [w:] Bruno Schulz 1892–1942. Katalog-pamiętnik wystawy „Bruno Schulz. Ad memoriam” w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, pod red. W. Chmurzyńskiego, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, Warszawa 1995. O wynalezieniu techniki oraz jej francuskich użytkownikach por.: A. Paviot, *Le Cliché-verre: Corot, Delacroix, Millet, Rousseau, Daubigny*, Paris 1994; J.-M. Vanlerenberghe, *Gravure ou photographie? Une curiosité artistique: le cliché-verre*, 2007. U nas tym tematem zajął się ostatnio Zenon Harasym (*Stare fotografie. Poradnik kolekcjonera*, Warszawa 2005 – rozdział „Cliché verre”, s. 95–98).

Cyrk). To odbitki definitywne, z płyty niepodlegającej już dalszym artystycznym przetworzeniom.

Zastosowana przez Schulza w pracy nad *Xięgą Bałwochwalczą* technika graficzna bliska była fotografii w sposobie wykonywania – metodą stykową – odbitek pozytywowych. Różnica polegała na innej metodzie przygotowania negatywu. Nie był on efektem mechanicznego naświetlenia w kamerze, lecz ręcznej pracy artysty. Analizowaną tu cyrkową scenę z Circe w roli głównej Schulz wydrapywał na pokrytej emulsją fotograficzną płycie szklanej (lub na pokrytej farbą drukarską zwykłej szybie)⁹. Tak przygotowana matryca negatywowa była umieszczana na światłoczułym papierze fotograficznym i naświetlana. Dalsza obróbka – wywoływanie i utrwalanie – przebiegała według typowej dla fotografii procedury.

Nie zachował się negatyw ani tej, ani żadnej innej pracy z cyklu *Xięga Bałwochwalcza*. Jak wyglądały te negatywy, możemy jedynie wnioskować na podstawie istniejących pozytywów. Na trzech odbitkach (tych, które nie są skadowane przez oprawę lub przycięte) łatwo zauważyć nierówne krawędzie szklanej płyty, ponieważ jej rozmiary były nieco mniejsze niż użytego przez Schulza papieru fotograficznego. Ciemna ramka wokół naświetlonej grafiki wskazuje ponadto, iż – komponując pracę – Schulz wykorzystywał całą dostępną powierzchnię płyty. Istniejące odbitki tej samej pracy pokazują różny stan zachowania negatywu. Dostrzec na nich można łatwo ślady zadrapań i otarć – znak, że były przez Schulza używane parokrotnie, podczas kolejnych sesji przygotowywania odbitek – zapewne w odpowiedzi na stopniowo pojawiające się zamówienia odbiorców. Analiza porównawcza tych uszkodzeń pozwala ustalić względną chronologię powstawania zachowanych egzemplarzy. Wystarczy w tym celu wybrać niewielki fragment grafiki (na przykład lewy dolny róg – por. il. 9) i uszeregować poszczególne odbitki według stopnia zniszczenia negatywu.

Czy różnice między nimi mogły wynikać z innego sposobu wykonywania odbitek? Do pewnego stopnia – tak. Wydłużenie lub skrócenie czasu naświetlania spowodować może pojawianie się bądź znikanie jakichś szczegółów negatywu, ale w wypadku pięciu egzemplarzy pracy *Mademoiselle Circe i jej trupa* nie jest to jednak powód najważniejszy. Porównanie innych – centralnych fragmentów analizowanych odbitek wskazuje, że czas naświetlania z negatywu był za każdym razem ten sam lub bardzo zbliżony. Twarz Circe, oglądana w powiększeniu, zawiera te same elementy (por. il. 10), choć – trzeba to podkreślić – za każdym ra-

9 Erwin Schenkelbach, syn Bertolda, drohobyckiego fotografa, z którym Schulz był zaprzyjaźniony, pamięta, „że do ojca przychodził nauczyciel, który mieszkał w sąsiedztwie. Z pracowni wynosił naświetlone negatywy pokryte ciemną emulsją, które wykorzystywał do tak zwanych kliszwerów” (W. Budzyński, *Schulz pod kluczem*, Warszawa 2001, s. 236). Inne relacje mówią, że Schulz sam, korzystając z pomocy siostrzeńca, Zygmunta Hoffmana, i jego kolegów, przygotowywał płyty (por. J. Ficowski, *Okolice sklepów cynamonowych. Szkice, przyczynki, impresje*, Kraków 1986 (tu zwłaszcza: *Xięga Bałwochwalcza, czyli hołd demonowi płci*, s. 32).

zem ma ona nieco inny stopień wyrazistości. Nieznacznie zmienia się intensywność zaczernienia kresek – a przez to też kontrast całej kompozycji. Nie ma jednak pośród analizowanych prac odbitek ewidentnie prześwietlonych lub niedoświetlonych. Nieudane egzemplarze Schulz musiał zatem skutecznie eliminować i nie trafiały one do przygotowywanych na sprzedaż tek *Xięgi Bałwochwalczej*¹⁰. Różnice wynikające z techniki graficznej nie wydają się większe niż w miedziorycie, akwafortcie czy drzeworycie, gdzie zdarzają się przecież odbitki mocniej lub słabiej odcisnięte w prasie drukarskiej.

Jaki jest zatem powód krzyczących niekiedy różnic między egzemplarzami tej samej pracy? Wynikają one przede wszystkim z jakości wykorzystywanych przez Schulza gatunków papieru fotograficznego (i tempa jego starzenia się) oraz z odmiennej chemicznej obróbki pozytywów. Obydwa powody mają inną rangę. Pierwszy jest skutkiem procesów chemicznych, nie ma więc żadnego znaczenia artystycznego. Odbite na papierze fotograficznym grafiki Schulza w miarę upływu czasu coraz bardziej przysłaniała mglista warstwa o kolorze srebrnoniebieskim. Pojawienie się jej to efekt fotolizy halogenków srebra, która powoduje wytrącanie się na powierzchni odbitki srebra metalicznego. Dwie różne fazy tego procesu zaobserwować można na egzemplarzach ze zbiorów Muzeum Literatury (por. il. 14 i 15). W czarno-białej reprodukcji część grafiki przysłonięta obłokiem cząstek wytrąconego srebra jest definiowana (i przedstawiana w druku) jako czarna plama, przez którą nie przedostaje się właściwy rysunek. Stąd brał się, nawiasem mówiąc, nadmiar czerni w niektórych reprodukcjach.

Ani wysrebrzanie się odbitek, ani w konsekwencji przesunięcie obrazu w mroczniejsze rejestry tonalne nie było zamierzone. Inaczej w wypadku odbitek sepiowych (por. il. 11 – 13). Odmianą tonację kolorystyczną Schulz wprowadzał świadomie. Co więcej, odbitki o takiej tonacji były chyba znacznie liczniejsze niż srebrno-czarne. Trzeba jednak mocno podkreślić, że obydwie rodzaje pozytywów pochodziły z tej samej płyty negatywowej. Dopiero po naświetleniu i po wywołaniu papier światłoczuły poddawany był innej obróbce chemicznej. Odbitki sepiowe przed utrwaleniem przechodziły przez dodatkowe kąpiele tonujące, dzięki którym srebro przybierało formę jonową i było wypłukiwane, a obraz, odbarwiając się, zyskiwał charakterystyczną brązową tonację. Przygotowywane w taki sposób pozytywy były trwalsze, kąpiele eliminowały niebezpieczeństwo wysrebrzania się fotografii. Większość odbitek z *Xięgi Bałwochwalczej* przeszło przez takie kąpiele sepiowe. Schulz zmieniał rejestr kolorystyczny swoich „drapo-

10 W zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie znajduje się kilka pojedynczych odbitek, które nie zostały przez Schulza oprawione. Interesująca jest zwłaszcza praca *Undula odwieczny ideał* (inw. ML. E. 907), ponieważ papier fotograficzny nie jest w niej przycięty do rozmiarów grafiki. Czy oznacza to, że Schulz odrzucił z jakichś powodów tę odbitkę? Czy może okazała się nadliczbowa w stosunku do aktualnych zapotrzebowań? Dokładniejsze zbadanie nieoprawionych egzemplarzy pozwoliłoby zapewne lepiej poznać tajemnice graficznego warsztatu Schulza.

grafii” w sposób zamierzony, mamy tu więc do czynienia ze świadomym zabiegiem artystycznym.

Ale ta decyzja artystyczna Schulza stawia nas w trudnej sytuacji. Która wersja grafik – sepiowa czy srebrno-czarna – jest właściwa? Jeśli przyjmiemy – co chyba słuszne – że są one równorzędne, to czy na poszukiwaną całość *Xięgi Bałwochwalczej* składać się powinny obydwaj warianty kolorystyczne? Wszystko wskazuje na to, że w ramach każdej z tek Schulz umieszczał prace tylko jednego rodzaju – albo sepiowe, albo srebrno-czarne. Czy wobec tego, rekonstruując dzieło Schulza, powinniśmy iść jego śladem i poszukiwać dwóch wariantowych całości cyklu? Kłopot w tym, że nie znamy (jak na razie) wszystkich dwudziestu dziewięciu prac w obydwu wariantach. Hipotetyczna całość cyklu musiałaby więc być hybrydyczna. Niech ta okoliczność będzie kolejnym argumentem za tym, by uznać wszystkie istniejące odbitki grafik Schulza za świadectwa odsyłające do niedostępnej nam jako całość *Xięgi Bałwochwalczej* – do dzieła, które objawia się poprzez migotliwe i zwodnicze ślady, samo zaś ukryte jest w płątaniu kresek niosących jakieś znaczenia. Byłabyż *Xięga Bałwochwalcza* bytem idealnym, niedostępnym inaczej jak poprzez swoje emanacje, bytem, który w zetknięciu z materią rozmywa się, różnicuje, uniejednoznacznia, rozsypuje w mnogie ślady obecności?

Nie należy lekceważyć tych śladów. Zwłaszcza że te „połednie sposoby istnienia” *Xięgi Bałwochwalczej* są jedynymi jej wiarogodnymi reprezentacjami. Zakładają one przy tym przygodność patrzenia, rozumienia, interpretacji. To dlatego obcować z *Xięgą Bałwochwalczą* możemy tylko tak – wchodząc w jakąś sytuację dziejową, napotykać na swojej drodze ten, a nie inny egzemplarz. I z jego pomocą przedzierać się do sfery znaczeń ogólniejszych. Ale i tu niespodziewanie pojawiają się niemałe trudności.

4. Rozbieżne spojrzenia

Zadanie wydawało się łatwe. I takie też chyba było: o p i s a ć w s z y s t k o, c o m o ż n a z o b a c z y ć na (w) grafice Schulza *Mademoiselle Circe i jej trupa*. Każdy z patrzących¹¹, mając przed sobą wydruk kolorowego skanu tego samego egzemplarza (por. il. 14)¹², powinien opisać przedstawioną przez Schulza scenę cyrkową, nie zaś samą tę grafikę jako przedmiot fizyczny – a zatem nie okno, lecz widok za oknem. Co więcej – zadanie zakładało, by poprzestawać na tym, co narysowane (wryte, wydrapane) przez artystę na szklanej płycie, a następnie

11 Autorami zamieszczonych dalej opisów są doktoranci z Filologicznych Studiów Doktoranckich na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego, którzy uczestniczyli w seminarium otwartym na temat *Xięgi Bałwochwalczej* prowadzonym przeze mnie w roku akademickim 2014/2015.

12 Spośród pięciu dostępnych odbitek opisy dotyczyły egzemplarza znajdującego się w zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie (inw. ML. Bibl. II 14606_05).

odbite na papierze fotograficznym, nie zaś poszukiwać mitologicznych odniesień, kulturowych znaczeń czy związków z biografią Schulza. Powstać zatem miały w efekcie nie swobodne z natury rzeczy ekfrazy jednej z grafik *Xięgi Bałwochwalczej*, lecz raczej jej opisy preikonograficzne, które według Erwina Panofsky'ego powinny zamykać się „w granicach świata motywów” i zmierzać do „identyfikacji pierwotnej treści” artystycznych przedstawień. W programowym artykule *Ikonografia i ikonologia* z 1955 roku Panofsky pisał o tym tak: „Przedmioty i zdarzenia, których przedstawienia za pomocą linii, kolorów i brył tworzą świat motywów, można zidentyfikować [...] na podstawie naszego doświadczenia praktycznego. Każdy może rozpoznać kształt i zachowanie istot ludzkich, zwierząt i roślin, i każdy może odróżnić twarz gniewną od twarzy jowialnej”. Słowem, relacjonując to, co na obrazie widzimy, „nie wychodzimy poza sferę doświadczenia praktycznego jako takiego”¹³.

Nie trzeba być historykiem sztuki, by podjąć się tego rodzaju wstępnej identyfikacji treści przedstawienia artystycznego. Nazwałbym chętniej takie działania pisanie protokołów widzianego czy może raczej zobaczonego – czynnością, która pozwala widzieć świadomie. I widzieć więcej dzięki werbalizacji tego, co widzimy. Można by nawet rzec, że refleksyjne patrzenie domaga się protokołu (który w języku francuskim nazywa się zwięźle: *procès-verbal*, i odpowiednio dla czynności *procès-verbaliser*). Bez niego patrzenie jest zaledwie zmysłowym postrzeganiem świata rzeczywistego (tak samo jak przedstawionego), które wyostri się jedynie w działaniu. Przebiega mysz, trzeba ją złapać. Na ogół patrzymy a-refleksyjnie, poza-werbalnie. I widzialny świat nam umyka. Wystarczy jednak sprząć patrzenie ze słowem, z jakimś rodzajem werbalizacji, by nagle to, co widzialne, odsłoniło nam swoje ukryte wymiary. Świat się w słowie, w opisie ujawnia. Odkąd patrzenie straciło pierwotną (zwierzęcą) bezpośredniość i łatwość przechodzenia od widzenia do działania, oko potrzebuje językowego wsparcia, by odnaleźć utraconą więź ze światem (patrzenie identyfikacyjne, patrzenie konfrontacyjne i ustanawiające). Proponuję uznać, że to, co tu piszę, to rewers mitu oka niewinnego.

Zostawmy jednak na boku świat rzeczywisty (i to, jak się nam objawia), a także wielki temat „oka i umysłu”. Nieopatrznie wszedłem na cudzy teren¹⁴. Nie czuję się na nim zbyt bezpiecznie, więc pośpiesznie wracam do *Xięgi Bałwochwalczej*.

13 Wszystkie cytaty według polskiego wydania *Ikonografii i ikonologii* w przekładzie Krystyny Kamińskiej; por. E. Panofsky, *Studia z historii sztuki*, wybrał, opracował i opatrzył posłowiem J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 11–32.

14 Warunkiem wstępnym dalszych rozmyślań jest ponowna lektura książki *Oko i umysł. Szkice o malarstwie* Maurice'a Merleau-Ponty'ego (Gdańsk 1996). A jeśli tego okaże się za mało (a okaże się z całą pewnością), to także lektura jego głównego dzieła. Obiecuję sobie, że przed śmiercią przeczytam raz jeszcze, tym razem w oryginale, *Phénoménologie de la perception*. I dopiero wtedy wrócę do tematu.

Przed naszymi oczyma jedna z grafik Schulza: *Mademoiselle Circe i jej trupa*. Układ linii jest dostatecznie wyraźny, mimo że na odbitce pojawiły się już nieznaczne ślady wytrącania się srebra. Wydawało się więc, że łatwo przyjdzie patrzącym zdefiniować i opisać świat przedstawiony, ludzi i rzeczy, że wszyscy zobaczą to samo. Czy tak się stało?

Wydrukowane na następnych stronach opisy to świadectwa indywidualnych konkretyzacji. Nie były one uzgadniane ani negocjowane przez opisujących. Każdy pracował na własną rękę. Świadectwa te ułożone zostały bez żadnego zwierzchniego projektu – tak jak do mnie napływały. Który pierwszy, ten lepszy. Nie ma więc w tym zespole protokołów żadnej logiki układu, żadnej nadrzędnej narracji. Można je wszystkie czytać w dowolnej kolejności. Każdy tok lektury doprowadzi do tego samego spostrzeżenia. Nader oczywistego. Spojrzenia protokółantów kierowały się ku temu samemu obiektowi, ale ich odmienne „doświadczenie praktyczne” sprawiło, że nie spotkały się w tym samym punkcie. Wszyscy patrzyli na to samo, lecz każdy zobaczył co innego. Jakby stał przed nim inny obraz.

Nieraz różnice sięgają bardzo daleko. Rozbieżności dotyczą choćby kluczowego dla przedstawionej sceny rekwizytu. Co trzyma w prawej dłoni tytułowa Circe? Dla jednych jest to smycz (na której prowadzi mężczyznę-tygrysa), dla innych – pejcz, szpicruta, bicz. Ktoś uznał nawet, że to tylko szata Circe – podtrzymywana jej ręką – tak osobliwie się układa. Nie ma w tych opisach zgody co do liczby widzów przyglądających się zdarzeniu na arenie (nazywanej czasem sceną lub podwyższeniem). Jest ich siedmiu, ośmiu, dziewięciu lub dziesięciu. Ktoś dostrzeża okulary noszone przez jedną z postaci, inni nie. Dla jednych buty Circe są „na koturnie”, dla innych „na niewielkim obcasie”, jeszcze inni twierdzą, że jest bosa. Kłopot patrzącym sprawia również określenie wieku Circe. Czy jest kobietą „około trzydziestki”, czy może raczej podlotkiem? Żadnej zgody w sprawie ubioru, w tym przedmiocie spojrzenia rozchodzą się niebywale. Dlaczego tak trudno było niektórym opisać, jak treserka jest ubrana? Dlaczego ktoś zobaczył, że ma „pełne piersi”, a inni wprost przeciwnie? Dziesiątki mniejszych lub większych różnic. Jakby patrzący (i piszący) mieli przed oczyma inną scenę. Zgoda prawie powszechna dotyczyła jedynie trójdzielnej struktury przestrzeni: scena – widzowie (widownia) – miasto w tle, i niewielu więcej widocznych (na pierwszy rzut oka?) cech tej samej, opisywanej przez wszystkich grafiki Schulza. Choć i tu zaznaczyły się różnice w ustalaniu hierarchii. Dla jednych ważniejsza była przedstawiona scena, dla innych sceneria i dlatego o niej napisali więcej. Niejeden z opisujących wpadł w pułapkę psychologizowania czy może lepiej – empatii. Ci właśnie relacjonowali nie tylko, jak Circe i jej trupa wygląda, lecz także – co czują. Na przykład: nudę, zdziwienie, pogardę.

Wystarczy. Dość już chyba przykładów tej osobliwej rozbieżności spojrzeń, które – wychodząc od tego samego przedmiotu artystycznego – nie konstytuują wspólnego przedmiotu estetycznego, lecz tworzą w opisie własne konstrukty

wynikające z indywidualnych doświadczeń życiowych. Lub może doświadczeń językowych. Patrzący na jedną z grafik Schulza dostrzegli w niej tyle, ile mogli, ile potrafili nazwać. Między patrzeniem a mówieniem zawiązuje się rodzaj paktu. Kreski wydrapywane przez Schulza na płycie szklanej pokrytej ciemną emulsją łączą się w jakieś formy, które można i trzeba jakoś nazwać (to „pejcz”, to „smycz”), a następnie włączyć do opisu. Ustala się za każdym razem szczególna relacja między spostrzeżeniami a słownikiem patrzącego/piszącego. Podobnie jak doświadczenie praktyczne język pozwala mu widzieć. Jest pośrednikiem między patrzeniem i widzeniem.

W konsekwencji, gdy patrzymy na grafikę Schulza *Mademoiselle Circe i jej trupa*, nie widzimy tego samego. Jak więc możliwa jest wspólna debata nad jej sensem bez wcześniejszego uzgodnienia tego, co widzimy? A przecież tak ustanawia się i utwierdza codzienna praktyka. Rozmawiamy o obrazach bez żadnych wstępnych uzgodnień. Debaturujemy, zanim zawrzemy jakiegokolwiek pakt dotyczący widzialnego przedmiotu debaty. Czy jest on zawierany (lub nie) mimochodem, w trakcie interpretacji nastawionej na wspólne poszukiwania sensu? Wierzę, że tak właśnie się dzieje. W przeciwnym razie wszystkie nasze wypowiedzi byłyby wymierzone w pustkę – bez nadziei na stworzenie jakiegokolwiek wspólnego świata sensu.

5. Cud spotkania i rozmowy

Powracam do punktu wyjścia: nie ma już *Xięgi Bałwochwalczej*. Ale teraz, po tej konstatacji, którą na wstępie wypowiedziałem z niemałą retoryczną przesadą, stawiam znak zapytania. To zanikające i znikające (jak punkt) schulzowskie dzieło – dzieło w ruchu – mimo wszystko trwa nadal i stanowi dla nas, patrzących i egzegetów, ciągle wyzwanie. To prawdziwy cud, że zdania, które wychodzą od mniej lub bardziej ostatnich i wtórnych sposobów istnienia *Xięgi Bałwochwalczej*, jakoś się przecież spotykają. To cud niebywały, że udaje nam się w ogóle o niej rozmawiać, skoro nasze wypowiedzi nie zastają (ani nie wytwarzają) wspólnej sfery przedmiotowej, a nawet wtedy, gdy – wskazując na jedną z materializacji tego dzieła o nieustalonym ostatecznie kształcie – patrzymy na „to samo”, widzimy inaczej i „co innego”. Jak to w ogóle możliwe?